

RITMO

AÑO XLVIII • NUM. 484 • SEPTIEMBRE 1978 • PRECIO: 125 PTAS.



- entrevista con frederica von stade
- musica y autarquia
- festival internacional de musica de barcelona

MUSICA PARA DOS MILENARIOS



HAZEN

**Representante en España de las
primeras marcas mundiales de
Pianos y Organos**

August Forster
Bluthner
Rameau
Rönisch
Steinway & Sons
W. Hoffmann
Yamaha
Zimmermann
Wurlitzer

Juan Bravo, 33

Telfs. 411 28 48 - 411 24 06

MADRID - 6

RITMO

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

Inscrita con el número 329 en el Registro de Empresas Periodísticas de la Dirección General de Prensa

AÑO XLVIII • SEPTIEMBRE 1978 • NUM. 484

Redacción y Administración: Virgen de Aránzazu, 21, Edificio Falla. MADRID-34 (España)
Teléfono 734 69 37

Dirección telegráfica: RITMO-Madrid

Redacción para Cataluña:

Vía Layetana, 40. Barcelona-3. Teléfono 310 29 64

Precio suscripción, ESPAÑA: Año, 1.000 ptas.

Número suelto, 125 ptas. Atrasado, 150 ptas.

Extraordinarios, 350 ptas.

EXTRANJERO: Vía terrestre o marítima, 20 dólares USA.
Vía aérea, 40 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

REDACTORES:

Angel Carrascosa Almazán.

José Luis García del Busto.

José Luis Pérez de Arteaga.

Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.

Secretario de Redacción:

Fernando Peregrín Gutiérrez.

COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, Pablo Cano Capella, Fernando Gil Olalla, Fernando López y Lerdo de Tejada, Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz, Alfredo Orozco Buezo, Carlos Luis Pardo Rodríguez, Enrique Pérez Adrián, Joaquín Rubio Tovar, J. C. Ruiz Silva («M. Codax») y Andrés Ruiz Tarazona.

Director comercial: Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad: José María Ketterer.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Balears), P. Inglés y AM (Barcelona), Patrocinio de los Ríos (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Julio Andrade Malde, Xoan Manuel Carreira, Enrique X. Macías, Alonso y Lois Rodríguez Andrade (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), Gloria Vignau (San Sebastián), Luis Martínez Richart (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao), Angel Luis García Fraile (Valladolid).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

Nicolás Koch-Martín (Europa), Néstor Echevarría, Leticia Pagano (Sudamérica).

Equipos gráficos: J. Azurmendi y A. Muñoz. Rótulos: Manuel Pliego.
Diseños portada: J. Azurmendi.

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15.
Madrid-2

Impreso por Gráficas Agenjo, S. A. Calle de las Adelfas, 4. Madrid-7

Sumario

Págs.

EDITORIAL: Ser y estar	5
El correo de RITMO	6
Noticias	8
Con nombre propio	8
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez	11
Música en vivo: Opera en París, por Fernando Peregrín Gutiérrez	14
Salzburgo: Mozartwoche, por José Luis Pérez de Arteaga	16
El Festival de Bayreuth «leído» desde Madrid, por Angel F. Mayo	24
Diálogo con Frederica von Stade, por José Luis Pérez de Arteaga	27
Música y autarquía, por Llorenç Barber	33
Sobre la detención de algunos directores artísticos de Instituciones musicales italianas, por Fernando Peregrín Gutiérrez	41
Ante una nueva edición del Festival Internacional de Música de Barcelona, por Fernando Peregrín Gutiérrez	43
La discoteca básica (13): Don Juan, poema sinfónico de Richard Strauss, por Enrique Pérez Adrián	44
CRITICA DISCOGRAFICA:	
Polydor, la novedad del mes de septiembre:	47
El matrimonio secreto, de Cimarosa, «ópera buffa» en la encrucijada del género.	
Comentario de Fernando Peregrín Gutiérrez.	
Otras críticas discográficas	48
Escriben: Pablo Cano Capella, «M. Codax», Enrique Martínez Miura, Angel F. Mayo y Enrique Pérez Adrián.	
Primer Concurso Internacional de Interpretación de Guitarra en Granada, por Lerdo de Tejada	53
HI-FI para todos (9): Para una correcta reproducción de los discos, por Alfredo Orozco	55
Conozcamos las agrupaciones musicales españolas (III): El grupo LIM, de Madrid, por José Luis García del Busto.	58
De Madrid, al cielo: Maurice Béjart, por Arturo Reverter	61
Saintes: Presencia de la música española en el Festival, por José Luis García del Busto	67
Los conciertos de la Sala Maxper, por «Frappe»	71
CRONICAS NACIONALES: Burgos: Música para dos milenios. Semana Internacional de Música Antigua «Antonio de Cabezón», por Patrocinio de los Ríos	72
Galicia: La Nacional ha venido, nadie sabe cómo ha sido, por Xoan M. Carreira	74
Notas sobre el Festival Internacional de La Coruña, por Julio Andrade Malde	75
Las Palmas de Gran Canaria: La Orquesta Nacional de España en el Medio milenio Fundacional de la ciudad, por Carmelo Dávila Nieto	76
Valencia: El Certamen de Bandas de Música, por J. Vte Mas Quiles	77
El Festival de Música de Cámara de Cambrils, por Pablo Cano Capella	79
Otras crónicas nacionales	80
Directorio comercial	81

Nuestra portada

La conmemoración del Milenario de la Lengua Castellana Escrita y la del Infantado de Castilla ha tenido en el campo musical caracteres de acontecimiento. En la capital burgalesa, la Semana Internacional de Música Antigua «Antonio de Cabezón» se celebró en homenaje al primero de los milenarios citados, y Covarrubias fue escenario de un largo programa de actividades musicales conmemorativo del segundo.

Destacado protagonista en estos programas fue el Grupo Instrumental y Vocal de Música Antigua «Antonio de Cabezón», equipo burgalés, con numerosas agrupaciones y solistas nacionales y extranjeros. En la portada vemos a aquella agrupación en Covarrubias, ante el Torreón de Fernán González, Primer Conde de Castilla, y en la Sala Capitular del antiguo Monasterio de San Juan, de Burgos. Cumplida cuenta de todo ello damos en la sección de «Crónicas nacionales».

todos los sonidos de una gran orquesta

El órgano electrónico más completo. Ofrece más posibilidades de interpretar música. Es como tener la mayor orquesta.

Permite obtener los sonidos de instrumentos de viento, cuerda, y de percusión.

Partner 259-R FARFISA posee mil recursos sonoros: Arpeggios automáticos, bajos y acordes rítmicos, etc.

Póngase al teclado de FARFISA. Suena la mayor orquesta.

**ENRIQUE
KELLER, S.A.**

ZARAUZ (GUIPUZCOA)



PARTNER 259/R



FARFISA

DISTRIBUIDORES

- UNION MUSICAL ESPAÑOLA, S. A.**—Carrera de San Jerónimo, 26 - MADRID-14
Pedro LETURIAGA.—Corredera Baja, 23 - MADRID-13
RINCON MUSICAL.—Pza. de las Salesas, 3 - MADRID-4
CASA GARIJO.—Santiago, 8 - MADRID-13
CASA ARILLA.—Zapatería, 58 - PAMPLONA
CASA NEW-PHONO.—Gral. Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2
Emilio JUAN.—Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA
José SAVALL.—Avda. de Jijona, 8 - ALICANTE
José Antonio JIMENEZ.—Sagasta, 2, dpdo. (Entrada por Pza. Calvo Sotelo) - CADIZ
MUSICAL-47.—Gral. Sanjurjo, 47 - LA CORUÑA
CASA DE LA MUSICA.—Carretería, 59 - MALAGA
Antonio CALLEJA.—Joaquín Costa, 3 - GRANADA
MUSICAL PORTOLES.—Enmedio, 152 - CASTELLON DE LA PLANA
ARPEGIO, S. L.—Madre Rafols, 19 (Los Remedios) - SEVILLA

SER Y ESTAR

El joven compositor valenciano Llorenç Barber publicaba en nuestro anterior número un trabajo dedicado a **La música española durante la guerra del 36**. Con el título de **Música y Autarquía** figura hoy en nuestro sumario otro que es, de algún modo, su continuación. Un poco en la línea del fresco histórico de recuerdos propuesto por nuestra más reciente cinematografía —especialmente en el segundo artículo—, el autor ha intentado iniciar una doble revisión: la primera, para recuperar la voz del «período de silencio» —los años de guerra en la España republicana—; la segunda, para someter a examen la vida musical en la España del franquismo.

Con medios limitados —en el tiempo y en el espacio—, Barber ha acudido a un método potencialmente objetivo: el documento escrito, el dato impreso, la cita con nombres y apellidos. Como todos los métodos, también tiene éste algunos inconvenientes: la selección es, inevitablemente, subjetiva, intencional; la cita, extraída del contexto, puede perder significados y adquirir otros imprevistos; además, en España el testimonio escrito no plasma muchas veces la real agonía de las cosas. Pero es un procedimiento honesto, y moverse con orientación en este terreno, aún poco explorado (1), no es, ciertamente, desdeñable virtud.

La fuente documental más importante en el primer trabajo la ofrece la revista **Música**, editada entre enero y junio de 1938, en Barcelona, por el Consejo Central de la Música. Sus cinco números reunieron a prestigiosos músicos e intelectuales, que publicaron bellos textos literarios y algunos importantes artículos programáticos y testimoniales. Pero **Música**, que «fue», no pudo apenas «estar». Era una revista «de guerra»; su rápida desaparición anticipaba ya los derroteros finales de la contienda.

Casi todas las citas y datos recopilados en **Música y Autarquía** proceden de RITMO. Este hecho puede llevar al lector apresurado a creer que nuestra Revista estuvo vinculada incondicionalmente al Régimen, y que sus páginas lo ensalzaban y lo servían sin reserva. No vamos a negar la evidencia, pero sí podemos matizarla. Desde 1929, año de su aparición, RITMO no había sido publicación ideológica o de grupo. Su lema, «Al servicio de toda la Música», expresaba desde el principio la única «ideología» musical de Fernando Rodríguez del Río, su fundador. En 1936, en Madrid, Eduardo Martínez Torner, gran amigo de Rodríguez del Río, le comunicó que el Ministerio de Instrucción Pública había confirmado a RITMO la subvención que permitiría su continuidad periodística y musical, a pesar de la situación bélica. El fundador de la Revista, aun agradeciendo el generoso gesto de Martínez Torner, le hizo patente que tenía tomada la decisión de suspender la publicación mientras el país estuviese dividido por la guerra. Y así, su amada revista entró en su propio «período de silencio».

La reaparición se produjo en 1941. Modestísimamente subvencionada, en las duras condiciones materiales de aquel tiempo y en un país que quería rehacerse, reemprender la tarea no significaba contradicción con la postura de 1936, sino el reencuentro necesario con el lema de 1929 y de siempre. En RITMO colaboraron casi todos los nombres que entonces eran o querían llegar a ser. La Revista no se distinguía del resto de la prensa

(1) El equipo Reseña tiene publicado un volumen sobre **La cultura española durante el franquismo** (Ediciones Mensajero, Bilbao, 1977), que incluye un capítulo dedicado a la Música clásica y otro a la popular. Aquél, debido a los redactores de RITMO José Luis García del Busto y José Luis Pérez de Arteaiga, es de consulta imprescindible mientras llega la gran «Historia crítica» del período, que tanta falta hace.

española ni del tono general del país. Se estaba jugando la carta de Alemania, y ésta aparecía en el campo musical como de envite necesario, porque musicalmente España tenía que conseguir atravesar el control de la aduana francesa. La derrota de Alemania supuso, en términos inmediatos —sin entrar ahora, deliberadamente, en consideraciones sobre el Estado hitleriano—, un golpe durísimo para las esperanzas de la vida musical española, arrastrada al aislamiento por un Régimen a la defensiva. Y aquí es donde RITMO, dirigida ya, desde 1943, por Rodríguez del Río hasta su fallecimiento, en 1976, revela que no había perdido el norte de su lema, y que la Música era lo único que realmente importaba. Lejos de disidencias tan imposibles como no buscadas, los editoriales o las en su día muy leídas y comentadas crónicas de «Don Policarpo» expresan desengaños, frustraciones, viejos afanes por una vida musical mejor que no acaba de llegar. RITMO se atreve a proponer la apertura musical al Este; informa sobre la vida musical de países entonces poco gratos, como los Estados Unidos; se acerca a músicos en permanente pugna con el Régimen, como Sorozábal en el interior, o Casals en el exilio; promueve la campaña pro asociacionismo de compositores e intérpretes, al igual que en 1931 había defendido y logrado la de los directores de bandas de música... Así ganó pronto la retirada de la subvención de 1.000 pesetas que le asignaba el Ministerio de Educación Nacional, o la oposición del Sindicato del Espectáculo, celoso ante un asociacionismo en agraz que podía entenderse como un nefasto intento de sindicalismo libre. Y así labró RITMO la extremada modestia material en que ha vivido hasta hoy, sin deber nada a nadie y, quizá por ello, libre para evolucionar cuando y como ha podido, sin olvidar nunca el lema de su fundador. Es decir, nuestra Revista ha sido y es, y por esa razón estuvo ayer y está donde hoy se encuentra.

A la actual Redacción de RITMO nos llena de legítima alegría que haya detrás ya casi cincuenta años de ser y de estar. Que acudan a nuestras páginas investigadores e historiadores de la música española en este período, nos llena también de satisfacción. En un país donde las publicaciones culturales viven en precario, nacen y se esfuman con el leve latido de ideales que pronto se marchitan o de intereses que, una vez alcanzados, dejan morir sin remordimientos su medio de difusión, RITMO es —y que nos excuse Llorenç Barber su paráfrasis— «casi un milagro de información y coordinación... un testimonio histórico de la actividad y la lucha de nuestros músicos» en el último siglo de esa difícil vida que la sociedad española —y sus regímenes y gobiernos— tiene decretada desde antiguo para su Música.

Cuando nuestra publicación celebre, en noviembre de 1979, sus primeros cincuenta años de juventud, sería deseable que la Música de España cayese en la cuenta de esa permanencia y del servicio impagable que le prestó Fernando Rodríguez del Río. Y no por él ni por nosotros, sus continuadores, y casi tampoco por la Revista, sino por nuestra propia Música, que en ella tiene cabal documento de sus muchas tristezas y escasas alegrías. Por nuestra parte, para facilitar la tarea de los investigadores y la nuestra propia, es decir, para recuperar para el presente esa valiosa información, en sentido homenaje a Rodríguez del Río, pronto y número a número desgranaremos una sección retrospectiva donde **todas** las voces sustituyan a cualquier silencio, y donde **toda** la música de ayer pueda ser recordada con sus viejas palabras. De este modo, al no avergonzarnos de las palabras pasadas, ganaremos día a día el derecho a ser y a estar de las presentes y de las futuras.

NOTA.—En nuestro editorial del número anterior, dedicado a la ópera **Juan José**, de Pablo Sorozábal, atribuíamos casi ochenta y cinco años al maestro, cuando, en realidad, «sólo» tiene ochenta.

Nos alegra restar cinco en su nómina de años, entre otras cosas porque esta juvenil edad puede facilitar que Sorozábal llegue a dirigir su última obra, lo que muy sinceramente deseamos.

EL CORREO DE «RITMO»

Madrid, 30 de julio de 1978.

Señor director de RITMO.
Virgen de Aránzazu, 21.
Madrid-34.

Muy señor mío: Siento manifestar mi pesar por el paso atrás dado por «nuestra» revista con la aparición del «a fondo» con la señora Caballé.

La consecuencia final es, hasta cierto punto, positiva: 1.º, demuestra la no adecuación, para estos menesteres, de entrevistadores embelesados por los milagros vocales de la entrevistada, dando un producto empalagoso y triunfalista; 2.º, confirma en la señora Caballé su imagen contradictoria e insegura, como se desprende de sus confusas declaraciones.

A éstas quiero salir al paso haciendo notar equívocos de peso que sus numerosos «fans» habrán aplaudido.

Por si a algún lector se le ha escapado el número de junio, al que me refiero, copio completa una de las frases de la señora.

«No, no; yo no he forzado la voz, no la he fabricado, no he fabricado nunca un sonido; si no me sale fuerte, lo dejo a media voz, porque creo que la belleza de la interpretación, sobre todo en "bel canto", también está en eso: en dejar que el sonido salga por sí mismo, porque incluso para la interpretación misma es mejor, mucho mejor; si no, desde mi punto de vista, es una interpretación rebuscada.» Testigos presenciales aseguran que ni siquiera le tembló el pulso... No debe estar muy convencida de su «belcantismo», cuando habla de él como «boom» publicitario... Podría haberse dicho algo sobre su innata negación para ciertos adornos imprescindibles, como el trino; o sobre los «tempi» impuestos por los autores y no respetados; o sobre la imposibilidad manifiesta para la dicción del texto; o sobre cómo estudia los personajes que interpreta para que queden tan borrosos...

Esperamos que en el próximo número vendrá la solución final al tema del «inicio del sonido», cuya explicación parece proceder de alguien que no está muy convencido de lo que dice. (Y, por favor, que digan también el día y la hora de ese «do» sobrealgado desde arriba y ¡toc!)

Casi todos estamos de acuerdo en que la zona aguda de doña Montserrat no es ya tan deslumbrante, y que las agilitades son menos perfectas. El llamar «rotundos» a los graves será por llamarlos de alguna manera...

No falta, como en todas las entrevistas con la señora Caballé, la autocaricatura sobre su físico, que provoca las risas de los entrevistadores, pero que yo considero de pésimo gusto.

Lamentable la división del mundo de los sopranos: flaca memoria, o así, dejar fuera a Victoria de los Angeles, Elisabeth Schwarzkopf, Pilar Lorengar, Magda Olivero, Kirsten Flagstad...

Y mucho más lamentable intentar sobrevalorarse criticando a una compañera. Me refiero a su referencia a **Medea**: «... Y el que otra persona (se referirá a María Callas, por supuesto) lo haya hecho desgarrado y fuerte no quiere decir que Cherubini sea así... **Medea** es "bel canto"». Pues bien, cuando la señora Caballé hizo el «número» de **Medea**, se me ocurrió comparar la grabación con la del disco de María Callas. Y pocas veces puede quedar más patente un «intento» de imitación. Aunque el «intento» quedó en una serie de vocalizaciones sobre A y O con numerosos «milagros» intercalados más bien al tresbolillo. (Los «milagros» está claro que son los «inicios del sonido» ya comentados.) También hubo graves rotundos.

Pero nadie puede dudar de las coincidencias, salvando las diferencias, como puede comprenderse.

El día 2 de enero de 1977, en la retransmisión por TVE de la **Medea** del Liceo, la señora decía, en una entrevista con Juan Lluch: «Es un papel muy dramático, como tú dices; sobre todo es un papel que se tiene que hacer y decir...» A la pregunta del presentador sobre si es peligroso este «rôle» para la voz, contestó: «Si en vez de hacerlo se canta, o se pretende cantarlo, sí. Si se hace como está escrito, no. Es una especie de monólogo que ella misma tiene consigo, y se tiene que buscar un tono de HABLAR SOBRE EL SONIDO, menos en los momentos donde la tesitura musical del autor ha puesto la melodía. O sea, si se respeta lo que el autor ha hecho, no daña la voz. Si se pretende cantar **Medea**, después de diez representaciones creo que no se puede cantar nada más...» (La cosa le quedó clarísima.)

«Casualmente», el 19 de marzo de 1961, en declaraciones para el **Sunday Times**, de Londres, decía María Callas: «Esta ópera no es "bel canto", sino recitativo y teatro. Actuación directa, HABLAR CON LA MUSICA... La fuerza de Cherubini no está en las arias, sino en los recitativos...» Curioso, ¿no?

El capítulo de las grabaciones es notable. Por lo visto, suele hacerlas a petición, así como las «versiones brutales» (risas). Se nos acercan sus versiones de **La Gioconda**, **Cavalleria**, **Tristán**, **I puritani** y **Medea**. De las tres primeras conocemos «adelantos» de las arias. Para **I puritani** han ENCONTRADO una partitura manuscrita donde sólo debe variar la tesitura de la soprano, porque estoy seguro de que Alfredo Kraus la cantará en la versión «falsa» de siempre..., y a tono, como en él es costumbre.

Antes de terminar, quiero recordar las actuaciones «históricas» de la señora Caballé: ¿cómo olvidar su recital en la Scala, con castañuelas, o el del pasado 15 de mayo en ese mismo escenario, en el que pretendió bailar **El vito**, cayendo al suelo y terminándolo «en posición de yoga»? No olvidemos su «strip-tease» en «Salomé»; la repentina enfermedad en el momento de salir a cantar —o así— la «Turandot», en el aniversario de Puccini, en la Scala también, con el consiguiente escándalo, recogido en un disco de mucha risa. Claro que nada de esto ha aparecido. Ni siquiera en esa «prensa del corazón» que sacan a relucir los señores Carrascosa y Ruiz Silva. Ya lo dijo la propia Caballé: «El mejor elogio que me han hecho fue: "Eres el «Raphael» de la ópera"».

Muy atentamente, le saluda FRANCISCO VILLALBA BERGILLOS.

RESPUESTA:

Bienvenida sea de nuevo la polémica pública en materia operística, aunque sea a nivel de «divo». Paco Villalba, gran aficionado, amigo de casi todos nosotros, no tiene la menor estima artística hacia Montserrat Caballé, como saben bien quienes le conocen y podrán comprobar los lectores de su interesante y «zurradora» carta, escrita con «disidente» afecto. El trata de objetivar sus apreciaciones sobre la significación de la soprano catalana como cantante, pero no puede liberarse del subjetivismo que achaca —aunque con signo contrario— a los «pecadores» que se atrevieron a pedir una entrevista a un personaje que, también es evidente, admiran. Y que conste que el subjetivismo no es en sí ni malo ni bueno; como la sal en la sopa, lo justo enriquece el caldo, lo poco lo deja soso y lo mucho lo hace incomedible.

En este mismo número, a continuación, si se animan a ello, o en el siguiente, quizá quieran

consumir el turno de respuesta a que tienen derecho Angel Carrascosa y/o José Carlos Ruiz Silva. O, quizá, no, según les sople. En todo caso, la verdad es que cartas así sólo se escriben cuando el tema apasiona, y entonces hay que agradecerlas en lo que tienen de deferencia hacia la Revista. Lo único que la Dirección de RITMO quiere ahora expresamente rechazar es que hayamos «dado un paso atrás» con la publicación de la conversación con nuestra soprano. La entrevista gustará o interesará más o menos en su forma y en su fondo —los seguidores de la cantante, que son legión, estarán de enhorabuena—; pero para RITMO, en cuanto publicación, ha sido un honor siempre, lo es en esta ocasión y lo será que los músicos españoles nos distinguan al recibir a nuestros redactores tan amablemente como lo hizo en esta ocasión Montserrat Caballé, y nos dediquen su tiempo en aras de una información que en nuestras páginas adquieren con los años valor de documento.

LA DIRECCION

San Sebastián, 27-6-78.

Señor director de RITMO:

Hace años que soy suscriptora de la revista que tan dignamente dirige, y aunque no soy profana en materia musical, pues llevo veinte años en contacto directo con ella, me veo obligada a rendir homenaje a ustedes por sus escritos y los profundos conocimientos musicales que en ellos demuestran. Acabo de leer el número de mayo, y debo felicitar a todos los redactores, y en particular a Angel F. Mayo, J. L. Pérez de Arteaga y Arturo Reverter por la entrevista que hacen a Antoni Ros Marbá —del cual soy gran admiradora—, y que he leído con gran deleite. He de reconocer y agradecerles de todo corazón, en nombre de mis compañeros y en el mío propio, la enorme labor que hacen por nosotros los músicos y el respeto que nos tienen. Ojalá que en los demás sectores de la sociedad nos consideraran del mismo modo y no como una especie de «vagos parásitos», como algunos parecen opinar que somos. Considerando que ésa es la única revista musical de España, debo animarles a seguir en esa línea de continua superación, y en este sentido de mejora progresiva quisiera ofrecerles una sugerencia: ¿no podrían tocar de vez en cuando la problemática del músico? ¿Recuerdan la huelga que hace un año se levantó en toda España por este motivo? Pues aunque se consiguió derogar la Ley que marginaba al músico impidiéndole acceder a los puestos docentes del Estado, por lo menos en esta provincia ninguno de nosotros ha logrado nada positivo en ese sentido, y dado que en nuestro Conservatorio hay una matrícula superior a los 3.000 alumnos, y aunque no sean tantos los que acaban la carrera, ¿dónde irían entonces? Ya sabe que San Sebastián está sin orquesta, la banda está a punto de desaparecer, la última sala de baile acaba de cambiar a los músicos por la discoteca, los cafés-teatro ya no existen. Ante esta perspectiva, ¿cómo se van a arriesgar esos 3.000 alumnos a abandonar otras carreras más productivas para dedicarse a ésta, tan sacrificada? Sabemos que el músico es un artista vocacionado que transmite a los demás su arte porque lo siente, pero el artista también es humano y necesita vivir. En fin, veo que me estoy alargando un tanto, y no era mi intención, sino más bien la de felicitarles y que sepan que tienen en mí una entusiasta seguidora y admiradora.

Cordialmente, les saluda MIRARI AÑORGA.

P. D.—¿Podrían informarme en qué consiste ese plan del 80 del que tanto se habla?

RESPUESTA:

Muchas gracias por su carta. RITMO no es hoy una revista «sólo» para músicos —anticipamos ya así un poco la discreta y rápida contestación que queremos dar a las cuestiones que usted plantea—, sino una publicación que trata de cubrir alguno de los tremendos huecos existentes en España en materia de información musical y llegar a muchas gentes que desean leer sobre Música. No somos la única publicación musical española —el peso de la «raída» púrpura sería excesivo—, pero en todo caso las publicaciones son pocas y ello hace que a RITMO se pida lo que no podemos dar: una estructura que cubra toda la información posible en materia musical.

Sí tocamos los problemas de los músicos, y en cada número. Directamente, como en algunos editoriales o trabajos, o indirectamente, porque muchas de nuestras informaciones, atentamente leídas, revelan por contraste aspectos críticos de la situación de la profesión musical en España. Ahora bien, abordar en profundidad el estudio de problemas inmediatos y concretos no es fácil. Publicar un par de demagogías o bien intencionados pero casi «privados» comentarios, o seguir la corriente a quienes confunden sus intereses propios con los de la «comunidad» musical, no merece la pena. La situación de la Enseñanza de la Música es, probablemente, la cruz de todos los caminos. En RITMO se ha hablado mucho del tema, y se hablará. Mas no basta con repetir lo machaconamente dicho, aunque se repita en parte porque todo continúa como antes o aún peor. Quizá nos animemos a abrir una sección de correspondencia exclusivamente dedicada a los problemas profesionales de la Música. Ya veremos. Mientras tanto —y con independencia de la propia actividad editorial—, si usted o cualquier otro músico desea exponer criterios y soluciones sobre temas de interés general, les animamos a escribirnos o llamarnos para estudiar la posible publicación de la información.

En cuanto al «plan del 80», vamos a investigar de qué se trata. Ya le informaremos.

Atentamente,

LA REDACCION

Oviedo, 28 de junio de 1978.

Estimados amigos:

Soy lector asiduo de la revista RITMO desde el año pasado, y he pensado que quizá ustedes me podrían sacar de ciertas dudas que tengo sobre algunos compositores referentes a la fecha de su muerte. Estoy haciendo un trabajo sobre la música del siglo XX, y hay algunos autores que trato en el trabajo que no sé si han muerto o todavía viven. Me ha ocurrido el caso de Bruno Maderna: según mis «cálculos», había muerto en 1973, pero de los comentarios de una reciente grabación de sus obras se desprende que está vivo. ¿Con cuál me quedo? Lo mismo me pasa con Jean Martinon: estoy cansado de oír hablar por la radio del «malogrado Martinon», y, sin embargo, en los comentarios de un concierto dado en Oviedo recientemente, y en el cual se incluía una obra coral de este autor, también se le da por vivo. Como estos casos hay otros (hasta hace dos días daba por vivo a Roberto Gerhard, y ayer me enteré de que se murió hace más de dos años), que a continuación les detallaré. ¿Sería mucho pedirles que me pusieran (si es que alguno ha fallecido) al lado de su nombre la fecha (con el año ya basta) de su muerte? (No me hacen falta las fechas de nacimiento.) El motivo de esta pregunta es más bien de ética, ya que en el trabajo que le digo que estoy haciendo, y que

tendré que exponer, no me gustaría dar por vivos a varios compositores que ya han muerto. A continuación detallo sus nombres:

Sir Arthur Bliss, Roberto Gerhard, sir William Walton, Dimitri Kabalewsky, Alan Rawsthorne, André Jolivet, Jean Martinon, Bruno Maderna, Carl Orff, Gian Carlo Menotti.

Dándole las gracias de antemano, se despide de ustedes,

GIL EMILIO RODRIGUEZ DE ANTONIO.

RESPUESTA

Damos contestación a su carta en estas columnas del Correo de RITMO, en la seguridad de que la información que usted nos solicita puede ser de interés para otros lectores. A continuación detallamos, al lado de cada uno de los compositores, el año de su fallecimiento, si éste se ha producido.

Sir Arthur Bliss, 1975.

Robert Gerhard, 1970.

Sir William Walton, vive.

Dimitri Kabalewsky, vive.

Alan Rawsthorne, 1971.

André Jolivet, 1974.

Jean Martinon, 1976.

Bruno Maderna, 1973.

Carl Orff, vive.

Gian Carlo Menotti vive. (Precisamente dirigirá su ópera *El Cónsul* en la próxima temporada lírica madrileña.)

Señor director de RITMO:

Tras agradecerle todos los esfuerzos que hace para que RITMO, la revista de todos los que amamos la Música, prosiga en la línea ya emprendida, paso al motivo de esta carta, de tipo consultivo. Desearía que las respuestas a las siguientes cuestiones aparecieran en el «Correo del lector». Son éstas:

A) Leo en *Polcar 1977* que los registros de *Las Bodas de Fígaro*, de Erich Kleiber, el *Così fan tutte*, de Böhm (GOS 543/S DEC) y el *Don Juan* de J. Krips tienen un disco menos que las restantes versiones. ¿Están incompletos estos registros? Aunque admiro a los mozartianos actuales: Alva, Sutherland, Berganza, Baker, Lorengar, Gedda, Prey, Schreier, Fassbänder o Fischer-Dieskau, grandísimos artistas todos ellos, no superan, creo yo, a los grandes mozartianos de la posguerra: Siepi, Gueden, Dermota, Simoneau, Della Casa, Corena, Lipp, Berry, Rössel-Majdan, Schöffler o Schwarzkopf. Yo querría adquirir las versiones susodichas; pero al haber tantos cortes, la verdad es que no sé qué hacer. ¿Creen ustedes que vale la pena adquirir este Mozart?

B) ¿Cómo es posible que en España no exista una versión de *El rapto del serrallo*? ¿Cuál es la mejor del mercado internacional? ¿Hay algunos registros en perspectiva?

C) ¿Qué opinión les merece el *Requiem KV 626* por Karajan, Della Casa, Rossel-Maldan, Dermota y Berry? Creo que se puede encontrar en «musicassette», aunque el disco está descatalogado. Confírmeme este aserto.

D) ¿Qué versión del *Caballero de la Rosa*, de las tres existentes en nuestro país, es la mejor?

E) Los mejores *Meistersinger*, ¿son los de Knappertsbusch?

F) ¿Es superior el *Parsifal* de Knappertsbusch, Windgassen, London, Weber al de Solti, Kollo, Dieskau, Frick?

G) Desearía fervientemente ver aparecer en la «Discoteca básica» la referencia a *El anillo del nibelungo*, de Wagner, en cuatro artículos, correspondientes a las cuatro jornadas de la «Tetralogía». Esta es una de las obras cumbres del arte musical, y pienso que es más que justificado que la citada partitura se incluya en el espacio antedicho.

Esperando no haberle molestado con carta tan exhaustiva, le saluda muy atenta y cordialmente,

Salvador Penalba Parra.

RESPUESTA:

Pasamos inmediatamente a la contestación, porque plantea usted muchas preguntas:

1. **Registros mozartianos:** *Bodas* está completa; *Così*, muy abreviada, y *Don Juan*, casi completa, ya que sólo falta el dúo de «Zerlina» y «Massetto»; acto segundo, «Per queste tue manine», grabado sólo en el registro de Bonyng (Decca). Como las grabaciones indicadas son, efectivamente, de elevada calidad, sí merece la pena adquirirlas. En el caso de las versiones abreviadas, quizá sea preferible hacerse con una íntegra. Todo está en función de lo que a usted le interese más.

2. **El rapto del serrallo:** Sí existe. Vea nuestro número 478, donde se comenta la reciente edición de Polydor (Böhm).

3. **Requiem**, de Verdi (Karajan): La crítica se publicó en nuestro número 454 (septiembre de 1975). Está descatalogado, tanto en disco como en «cassette». Privilege (Polydor) lo reeditará el próximo otoño.

4. **Caballero de la Rosa:** Difícil esta respuesta. Por voces, quizá se lleve la palma el registro de EMI. Por dirección, puede ser que el de Solti. Pero la vieja versión de E. Kleiber es algo más: un clásico irreplicable que figura invariablemente en las listas de los mejores registros de la historia.

5. **Maestros cantores:** De las que hay en España, la vieja versión de Knappertsbusch es la mejor. El tercer acto no ha sido superado, desde el punto de vista de la batuta. Dermota y Schöffler, excelentes. Ahora bien, la grabación más equilibrada —y con el atractivo de la incomparable Grümmer— es la segunda de Kempe (EMI), no editada en España. De todos modos, como es probable que en un próximo número publiquemos una «Discoteca básica» dedicada a esta obra, allí encontrará usted ampliados estos rápidos juicios.

6. **Parsifal:** La versión de Solti es intachable y suena muy bien. Ahora bien, las dos versiones de Knappertsbusch entran en el reino de lo mágico, como el *Tristán* de Fürtwängler. Vocalmente, la grabación de 1951 es también la mejor; este registro es otro clásico indiscutido. Puede consultar el trabajo que José Luis Pérez de Arteaga publicó en nuestro número 443.

7. **El anillo del nibelungo:** También hemos publicado ya un artículo extenso sobre este tema discográfico, en nuestro número 435. La serie «Cien años del Festival de Bayreuth» (números 459, 460, 463, 465 y 466) y el artículo «Hans Knappertsbusch» (número 455) contienen materiales aplicables a las versiones discográficas de la gigantesca obra. Naturalmente, algún día volverá a ser estudiada en la «Discoteca básica», pero parece más oportuno atender antes a otras obras de Wagner que sólo requieran una «Discoteca», no cuatro; por ejemplo, como ya hemos dicho, *Los maestros cantores*.

Muchas gracias por sus elogios y por sus preguntas.

LA REDACCION

CON NOMBRE PROPIO



Cristóbal Halffter, compositor español de cuarenta y ocho años de edad, está terminando de componer su segundo **Requiem**. El tema de este «Oficio de muertos», compuesto sobre temas sacados de la Biblia, es el de «la muerte como ejemplo para los otros». La obra, encargo de la Orquesta Nacional de Radio France, está escrita para gran orquesta y coro, sin solistas. Está dedicada a los no violentos, a aquellos que, como Cristo, Gandhi y Martin Luther King, han dado su vida por los otros. Su estreno está previsto para el próximo mes de enero, en los Inválidos, de París.

Pierre Boulez dirigirá en L'Opéra, de París, el día 24 del próximo febrero, el estreno mundial de la versión completa de la ópera, de Berg, **Lulu**, cuyo tercer acto ha sido totalmente orquestrado por Friedrich Cerha. El montaje estará dirigido por Patrice Chereau, con decorados de Richard Peduzzi y vestuario de Jacques Schmitt. «Lulu» será interpretada por Teresa Stratas.

Wolfgang Stresemann, intendente de la Orquesta Filarmónica de Berlín, ha sido distinguido con la cruz de la Legión de Honor francesa.

Leonard Bernstein celebró el pasado 25 de agosto su sexagésimo cumpleaños. En su homenaje ha tenido lugar, en el Kennedy Center, de Washington, un concierto de gala, a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington, dirigida por Mstislav Rostropovitch, y en el que han intervenido el violinista Isaac Stern y el pianista Claudio Arrau. El homenajeado acaba de efectuar la grabación de sus tres **Sinfonías** para la firma Deutsche Grammophon. La orquesta es la Filarmónica de Israel, y los solistas, Crista Ludwig (en la **Primera**), el pianista Lukas Fess (en la **Segunda**) y la soprano Montserrat Caballé en la **Tercera**.

Neville Marriner, director de la orquesta de cámara St. Martin-in-the-Fields, será, a partir de comienzo de la temporada 1979-80, el nuevo director titular de la Orquesta de Minnesota, puesto que ocupa en la actualidad Stanislaw Skrowaczewsky. Marriner seguirá ligado a la célebre agrupación «camerística» londinense.

Nathaniel Rosen, treinta años, primer violonchelista en la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh, ha sido el ganador de la medalla de oro, en su especialidad, en el recientemente celebrado Concurso Internacional Tchaikovsky (Moscú). Doce años antes, el intérprete americano había participado también en el citado Concurso, aunque sin poder pasar a las finales. El también estadounidense Elmar Olivera compartió con Ilya Grubert, de la Unión Soviética, el primer premio (medalla de oro) en la especialidad de violín.

Dietrich Fischer-Dieskau, barítono alemán, continúa su ingente labor fonográfica. Además de ser el protagonista de la primera grabación completa de la ópera, de Hindemith, **Mathis der Maler** (EMI), prepara para otra firma discográfica, Deutsche Grammophon, la integral de los **Lieder** de Liszt, con Daniel Barenboim al piano; **Lieder** de Schönberg, con Maurizio Pollini, y la integral de los **Lieder** de Schumann, acompañado esta vez por el pianista Christoph Eschenbach.

Alfredo Kraus, que iniciará en breve la grabación de **Werther** (Massenet), producida por la EMI, interpretará el papel de «Gennaro» en el montaje de **Lucrezia Borgia** (Donizetti) del Covent Garden, de Londres, durante la temporada 1980-81. «Lucrezia» será la soprano Joan Sutherland, y el director musical, Richard Bonynge.



ESTRUCTURA Y FUNCIONES DE LA ORQUESTA Y CORO NACIONALES (*)

El Consejo de Ministros del 26 de julio aprobó un real decreto del Ministerio de Cultura sobre estructura y funciones del organismo autónomo Orquesta y Coros Nacionales de España.

En este decreto se señalan como funciones del organismo las siguientes:

a) Difundir la música española y extranjera mediante actuaciones en todo el territorio nacional y en otros países y la realización de grabaciones y transmisiones.

b) Actuar como instrumento para la promoción de los compositores, directores de orquesta y coros, solistas, agrupaciones e intérpretes españoles dentro y fuera de España.

c) Colaborar con destacadas figuras de la música universal a la consecución del más alto nivel de la música española.

d) Participar en las actividades de difusión musical programadas dentro del marco de las relaciones culturales internacionales.

En el seno de la Orquesta y Coro Nacionales podrán constituirse agrupaciones o conjuntos instrumentales o corales.

Como órganos de gobierno de la Orquesta y Coro Nacionales de España se establecen: el Consejo Rector, la Comisión de Dirección y el Director-Gerente.

Forman parte del Consejo Rector, además de las autoridades rectoras del Departamento y de la Dirección General de Música, el Director-Gerente del Organismo, el Director titular de la Orquesta y el del Coro, un representante de la Orquesta y otro del Coro, elegidos entre sus miembros y tres personas de reconocida competencia y prestigio en el ámbito musical.

El Consejo Rector ejercerá la alta dirección del Organismo y conocerá y aprobará los planes generales de programación y actuación.

La Comisión de Dirección estará constituida por el Director General de Música, los subdirectores generales de la Dirección General, en razón de su competencia; el Director-Gerente del Organismo, el Director titular de la Orquesta y el del Coro y los representantes de la Orquesta y del Coro en el Consejo Rector. Entre sus funciones se hallan las de elaborar las líneas de actuación y la programación de las actividades artísticas que le encomienda el Consejo Rector.

Con la aprobación de este real decreto se ha dado un paso importante en el desarrollo interno y configuración jurídica del Organismo Autónomo Orquesta y Coros Nacionales de España, creado el 1 de diciembre de 1977.

Nota de la Redacción.—Sobre este tema versaba el editorial de nuestro número 481 (mayo de 1978).

En fecha próxima se establecerá la estructura administrativa del Organismo, a fin de que el mismo pueda desarrollar adecuadamente las funciones que se le encomiendan en este real decreto.

EL CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACION MUSICAL

En el «Boletín Oficial del Estado» ha aparecido una orden del Ministerio de Cultura por la que se crea, en la Dirección General de Música, el Centro Nacional de Documentación Musical, encuadrado en la Subdirección General de Fomento de la Creación, Conservación y Difusión Musicales. El Centro se ocupará de recopilar, custodiar y poner en condiciones de estudio e investigación cuanta documentación se relacione con la música española, muy en especial partituras, libros, textos, publicaciones, grabaciones sonoras, películas, material gráfico y audiovisual, carteles, folletos y programas, fotos, etc., etc. El Centro Nacional de Documentación Musical, que va a ser instalado en las dependencias de la Dirección General en el Teatro Real, supone un paso muy importante en la conservación del patrimonio musical español, a fin de evitar la pérdida o la dispersión de los vestigios de la historia musical española antigua y contemporánea. Tras una primera etapa de creación y acomodación del Centro, y tan pronto esté dotado con los presupuestos económicos y medios adecuados, que se esperan conseguir en los Presupuestos Generales del Ministerio de Cultura para el año próximo, funcionará en el Centro una biblioteca especializada en la música española que pueda servir de estudio e investigación a los especialistas y musicólogos interesados en la música española.

CONVOCATORIA DE LOS PREMIOS «CIUDAD DE BARCELONA»

Por el Ayuntamiento de la ciudad condal han sido convocados los Premios «Ciudad de Barcelona», convocatoria que ha sufrido una notable anticipación, ya que se fallaban sus premios tradicionalmente cada año el 26 de enero y, a partir de este año, se concederán en la fecha histórica para Cataluña del 11 de septiembre.

Como es tradicional, el de Música figura en la convocatoria, y en esta edición de 1978 su Jurado será presidido por el maestro Federico Mompou, figurando en el mismo prestigiosos nombres del mundo de la música de Cataluña, como el maestro Joaquín Homs y el crítico y compositor Xavier Montsalvatge.

También es noticia que la dotación del premio ha experimentado un considerable aumento,

al ser fijado, como los demás de este certamen, en la suma de 500.000 pesetas.

EL BALLET CHECO "SLUK" CLAUSURO LA XXVII EDICION DEL FESTIVAL DE SANTANDER

El día 22 de agosto, el Ballet Folklórico Nacional Checoslova-co "Sluk", que había actuado también en la fecha anterior, cerró la programación de esta vigésimo sexta edición del Festival Internacional de Santander, iniciada el día 1 de agosto con la participación de la Orquesta Nacional de España, bajo la dirección del maestro García Navarro.

QUINTO FESTIVAL DE MUSICA DE MENORCA

Entre el 1 de agosto y el 30 de septiembre de 1978 se está desarrollando en Mahón el Quinto Festival Internacional de Música, que tiene como protagonista, una vez más, el monumental órgano de la iglesia de Santa María. Participan las agrupaciones Solistas de Catalunya, Rondalla "El Micalet", de Liria; Obrador Instrumental de las Juventudes Musicales de Manresa, Octeto "Dulcis Harmonía" y Quartet de Flautas Dolces, de las Juventudes Musicales de Manresa; los organistas María Teresa Martínez, en tres conciertos; José Rada, Xavier Moll, Anselmo Serna Bustamante, Jan van Mol, Esteban Elizondo, Jordi Alcaraz y Bernard

Bailbe; los trompas Juan Manuel Gómez de Edeta y Miguel Gómez. El 23 de septiembre pronunciará una conferencia-homenaje a Franz Schubert, en el sesquicentenario de su muerte, el subdirector de RITMO, Angel Fernando Mayo.

YEHUDI MENUHIN, PREMIO DE HONOR EN EL "XI PRIX MONDIAL DU DISQUE DE MONTREUX"

En el curso de la ceremonia final de la undécima edición del "Prix Mondial du Disque de Montreux", que ha tenido lugar el 30 de agosto, en el Castillo de Chillon, Yehudi Menuhin recibió el "Prix d'honneur", que se le otorga por el conjunto de su actividad artística.

TURNÉ EUROPEA DEL BALLET NACIONAL DE MEXICO

Durante los meses de agosto, septiembre y octubre del año actual el Ballet Nacional de México llevará a efecto una gira por diez países europeos, auspiciada por el Gobierno mexicano.

Los "palmarés" de esta reciente edición del "Prix Mondial du Disque" fueron las siguientes producciones discográficas:

Novena sinfonía de Bruckner. Director, Carlo María Giulini (EMI).

Las cinco últimas Sonatas de Beethoven. Pianista, Maurizio Pollini (D. G.).

Katja Kabanova, ópera de Janacek. Director, Charles Mackerras (DECCA).

NECROLOGICA

Han llegado últimamente a nuestra Redacción las noticias del fallecimiento de:

— **Alexander Kipnis**, uno de los más grandes bajos de este siglo, en Westport, Connecticut (Estados Unidos), a la edad de ochenta y seis años. Nacido en Shitomir (Ucrania, Rusia), en 1891, se naturalizó en Estados Unidos posteriormente. Realizó estudios, en Berlín, con Grenzebach. Miembro de la Deutsche Oper primero y de la Staatsoper después, ambas de Berlín, fue obligado por los nazis a abandonar Alemania, refugiándose en Viena y posteriormente en Nueva York, donde intervino con regularidad en el Metropolitan Opera House, desde 1940 a 1946. Intérprete, en Bayreuth, entre 1927 y 1933, donde se consagró como uno de los más grandes "Gurnemanz" de la historia. Intervino en el Festival de Salzburgo, donde encarnó otros dos personajes, en los que hizo época: "Rocco" (*Fidelio*) y "Sarastro" (*La flauta mágica*). Actuó en todos los grandes teatros líricos del mundo. Desde 1949 era profesor de canto en la Juilliard School, de Nueva York.

— **Günther Rennert**, director escénico y administrador de teatros de ópera, en Salzburgo, a la edad de sesenta y siete años. Realizó estudios en Alemania y Argentina. Comenzó su actividad en el cinematógrafo, pasando a continuación a desarrollar su carrera como escenógrafo de obras líricas y dramáticas. En Frankfurt conoció los trabajos de Walter Felsenstein, cuya influencia sería decisiva en el resto de su vida. Durante la segunda guerra mundial permaneció ligado a los teatros de Königsberg y Berlín. Montó el *Fidelio* con el que la Opera de Baviera (Munich) reanudó sus actividades tras el conflicto bélico. Intendente en Hamburgo (1946-56), donde llegó a formar la mejor compañía de ópera de Ale-

mania de esos tiempos, pasó después a Munich, donde permaneció hasta 1976. Tuvo también una gran actividad en Salzburgo y Viena, y, en general, montó obras en todos los teatros de ópera de categoría. Gran amigo de Karl Böhm, colaboraron juntos en montajes que han hecho historia. Se trataba de una de las personalidades más importantes del mundo de la ópera. Su presencia en Salzburgo al producirse su fallecimiento se debía al estreno de su nueva "Inszenierung" de *Der Rosenkavalier*, con que se había abierto el Festival de este año.

— **William Steinberg**, director de orquesta nacido en Alemania y posteriormente naturalizado americano, a los setenta y ocho años, en Nueva York. Nacido en Colonia, donde estudió e hizo su debut, en 1920, como asistente de Otto Klemperer, fue director de la Opera Alemana de Praga de 1925 a 1929. Sucesor de Clemens Krauss en Frankfurt, permaneció allí hasta que los nazis le destituyeron de su cargo. Ju-

dío de origen, marchó, en 1936, a Palestina como director de la Orquesta Filarmónica de Israel. Fue director de orquesta invitado en las Operas de San Francisco y Nueva York (Met) en numerosas ocasiones.

— **Carlos Chávez Ramírez**, compositor y director de orquesta mejicano, a los setenta y nueve años de edad. Natural de la ciudad de México, estudió con su hermano Manuel y con los maestros Manuel Ponce y Pedro Luis Ogazón. En su producción destacan cuatro *Sinfonías*, varios "ballets" (*La hija de Cólquida*, *Los cuatro soles*), conciertos (*para cuatro trompas, para piano, para violín y para trompa*). Había escrito también una ópera, *Cándido y Loreta*, y la muerte le sorprendió en la de otra, *Los visitantes*. Su obra más célebre es la *Sinfonía india* (1936).

— **Carlo Tagliaube**, barítono italiano, en Monza, a los ochenta años. Nacido en Como, estudió en Milán con L. Gennai y A. Guidotti. Habiendo debutado en Lodi, en 1922, su carrera duró

hasta 1960, durante la cual cantó veinte temporadas en La Scala, de Milán (entre 1930 y 1956), y diecisiete en la Opera de Roma. Se trataba de un excelente barítono verdiano. Tomó parte en las primeras representaciones absolutas de *La fiamma* (Respighi), *La morte di Frine* (Rocca) y *Guido del Popolo* (Robbiani).

— **Willem van Otterloo**, en accidente automovilístico, en Melbourne. Compositor y director de orquesta, fue en esta faceta en la que tomó contacto con la vida musical española, al dirigir en la pasada década varios conciertos a la Orquesta Nacional de España.

— **Willi Domgraf-Fassbaender**, barítono alemán, en Nuremberg, muy próximo a su octogésimo primer aniversario. Gran especialista en Mozart, fue el "Figaro" y "Guglielmo" (*Così fan tutte*) de la primera temporada de Glyndebourne (1934). Fue también un excelente "Papageno", papel que interpretó en Salzburgo, bajo la dirección de Toscanini, durante el Festival de 1937. Creador del papel protagonista de *Peer Gynt* ("Egk"), en Berlín, cultivó con gran acierto también el repertorio italiano. Después de la guerra mundial encarnó con frecuencia "Wozzeck", de la ópera del mismo título, de Berg. Era padre de la "mezzosoprano" Brigitte Fassbaender.

— **Richard Kraus**, director de orquesta alemán, en Cassel, a la edad de setenta y cinco años. Hijo del famoso tenor Ernst Kraus, estudió en la Hochschule für Musik, de Berlín, donde había nacido. Ayudante de Erich Kleiber en la Opera del Estado de Berlín, entre 1923 y 1927. Director de *Der fliegende Holländer*, en Bayreuth, en 1942, terminada la guerra fue director general de Música de Colonia hasta 1953, para pasar a la Städtische Oper de Berlín a continuación, donde permaneció hasta su retiro.



Günther Rennert y Wolfgang Sawallisch a finales de la temporada 1975-76, última del período directorial de Rennert en la Opera del Estado de Baviera, Munich.

AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

ALGUNOS ACONTECIMIENTOS MUSICALES PARA EL MES DE OCTUBRE (*)

AMSTERDAM

Stadsschouwburgh. De Nederlandse Operastichting. Día 1, **Tannhäuser** (Wagner), montaje de John Cox y Stefanos Lazaridis. Orquesta del Concertgebouw. Director musical, Edo de Waart. Con Angela Bello, Clarice Carson, Elizabeth Connel, Pieter van den Berg, Ulrik Cold, Wouter Goedhart, Tom Haensen, Benjamín Luxon, André Spijker, Spas Wenkoff. Días 2 y 8, **Così fan tutte** (Mozart), puesta en escena de Jan Bouws y Harry Wich. Brabants Orkest. Director musical, Hans Vonk-Ed Spanjaard. Con Nan Cristie, Adrienne Csenegery, Patricia Price, John Bröcher, Wynford Evans, Thomas Thomaschke. Días 20, 22 y 24, **La Traviata** (Verdi), montaje de Tito Capobianco y José Varona. Radio Filharmonisch Orkest. Director musical, Robin Stapleton. Con Nelly Morpurgo, Sonja Poot, Hélène Versloot, Paul Bindels, Wouter Goedhart, Tom Haenen, Cornelis Ophof, Vittorio Terranova, Ivan Thomas.

Concertgebouw. Sala grande. Días 4 y 5, Orquesta del Concertgebouw. Director, Bernard Haitink. Obertura **De Vogels** (Debussy), **Tres Nocturnos** (Debussy) y **Sexta sinfonía "Patética"** (Tchaikovsky). Día 14, Orquesta de Cámara de Holanda. Salvatore Accardo, director y solista. **Tercera sonata** (Rossini), **Concierto para violín Op. 3, número 12** (Locatelli), **Carnaval de Venecia** (Paganini), **Concierto, P. 235** (Vivaldi) y **Concierto para violín número 22** (Viotti). Día 15, Orquesta del Concertgebouw. Director, Bernard Haitink. **Sinfonía KV. 504, "Praga"** (Mozart), y **Sexta sinfonía** (Bruckner). Día 21, la Omroeporkest y el Groot Omroepkoor, bajo la dirección de Edward Downes, interpretarán, entre otras composiciones, la **Misa glagolítica** (Janacek). Enrique Tarrés, Vilem Pribyl y Leonard Mroz serán solistas. Día 28, por la mañana, Orquesta del Concertgebouw. Colin Davis, director. **Primera sinfonía** —estreno absoluto— (Schat) y la integral de **El Pájaro de Fuego** (Stravinsky). Por la tarde, Orquesta de Cámara de Holanda. Director, Philippe Bender; Aurèle Nicolet, solista. **Sinfonía número 49** (Haydn), **Concierto para dos flautas** (Cimarosa), **Concierto para flauta**

(Devienne) y **Segunda sinfonía** (Honegger). Día 29, Orquesta del Concertgebouw. Colin Davis, director; Robert Waterman, Wim Straesser, Jan Sprok y Brian Pollard, solistas. **Sinfonía concertante** (Haydn), **Primera sinfonía** (Schat) y "Suite" de **El Pájaro de Fuego** (Stravinsky). Sala pequeña. Día 10, recital de Elly Ameling, con Dalton Baldwin al piano, y los días 19 y 21, el Cuarteto Gabrieli.

BERLIN OCCIDENTAL.

Deutsche Oper. Día 1, estreno de la nueva puesta en escena de **Pique Dame** (Tchaikovsky), realizada por Nikolaus Sulzberger y Günther Walbeck. Gerd Albrecht, director. Con Pilar Lorengar, Martha Mödl, William Murray.

Philharmonie. Día 8, Orquesta Sinfónica de Berlín. Theodore Bloomfield, director; Jacob Lateiner, solista. **Les offrandes oubliées** (Messiaen), **Cuarto concierto para piano** (Beethoven) y **Segunda sinfonía** (Schumann). Día 15, el Cuarteto Amadeus. Día 21, Orquesta Sinfónica de Viena. Horst Stein, director; Rudolf Buchbinder, solista. **Primer concierto para piano** (Brahms) y **Segunda sinfonía** (Brahms). Día 23, Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Coro de St.-Hedwig-Kathedrale Berlín. Roland Baeder, director; Edith Mathis, Claes H. Ahsjö y Hans Sotin, solistas. **Las Estaciones** (Haydn).

Habrán dos recitales de piano, a cargo de Wilhelm Kempff —día 4— y Christoph Eschenbach —día 11.

Konzertsaal der Hochschule der Künste. Día 21, Orquesta Sinfónica de Berlín. Michael Halász, director; Lydia Artimyw, solista. **Divertimento** (Bartok), **Primer concierto para piano** (Chopin) y **Novena sinfonía, "Del Nuevo Mundo"** (Dvorak).

CHICAGO

Lyric Opera. Días 3, 6, 9, 13 y 17, **Salomé** (R. Strauss), montaje de Ernst Poettgen y Wieland Wagner. Director musical, Berislav Klobucar. Con Bumbry, Brummell, Dunn, Kuhlmann, Ulfung, Little, Versalle, Mitchell, Howell, Lowery, Kunde, Bailey, O'Leary, West, Robbins, McConnell. Días 4, 12, 16 y 20, **La Fanciulla del West** (Puccini), nuevo montaje de Harold Prince y Eugen y Franee Lee. Bruno Bartoletti, director. Con Neblet, Kuhlmann, Cossutta, Andreoli, Versalle, Ballam, Howell, Mitchell, Mastromei, Huls, Fox, Shore, Woketaitis, Izzo, Robbins, Glaum, McConnell, Brandstetter. Días 11, 18, 21 y 31, **Madama Butterfly** (Puccini), dirigida por Riccardo Chailly. Intérpretes: Chiara, Zilio, Kuhlmann, Merighi Moldoveanu, Andreoli, Romero, Sutliff, Huls, Powers y McConnell.

Días 25 y 30, **Werther** (Masse-net), montaje de Pier Luigi Samaritani. Director musical, Reynald Giovaninetti. Con Minton, Russell, Brummell, Alfredo Kraus, Ballam, Kunde, Nolen, Voketaitis y Branstetter.

DUSSELDORF

Tonhalle. Días 5 y 6, Orquesta Sinfónica de Düsseldorf. Mario Rossi, director; Philippe Entremont, solista. **Capriccio para piano y orquesta** (Stravinsky), **Los Pájaros** (Respighi), **Rondó para piano, KV. 382** (Mozart) y **Segunda sinfonía** (Schubert). Día 14, Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan, director. Se desconoce el programa cuando se prepara esta información. Día 17, Orquesta del Concertgebouw. Bernard Haitink, director. Obras de Mozart y Bruckner. Días 18 y 19, Orquesta Sinfónica de Düsseldorf. Bernhard Klee, director; Heinrich Schiff, solista. Estreno de una obra de Manfred Trojahn, **Concierto para violonchelo** (Elgar) y **Séptima sinfonía** (Dvorak). Día 20, Peter Schreier, acompañado al piano por Norman Shetler, interpretará un programa Schubert. Día 24, Orquesta Bach, de Munich. Karl Richter, director. **Concierto grosso op. 6, número 10** (Händel), **Concierto para dos violines** (Bach) y **Conciertos de Brandemburgo números 2 y 6**.

ESTRASBURGO

Théâtre Municipal. Ópera du Rin. Día 13, estreno del nuevo montaje de **Carmen** (Bizet), de Jorge Lavelli y Max Bignens. Dirección musical de Alain Lombard. Con este montaje se ini-

cia la colaboración entre esta compañía y la del Théâtre Royal de la Monnaie, de Bruselas.

GINEBRA

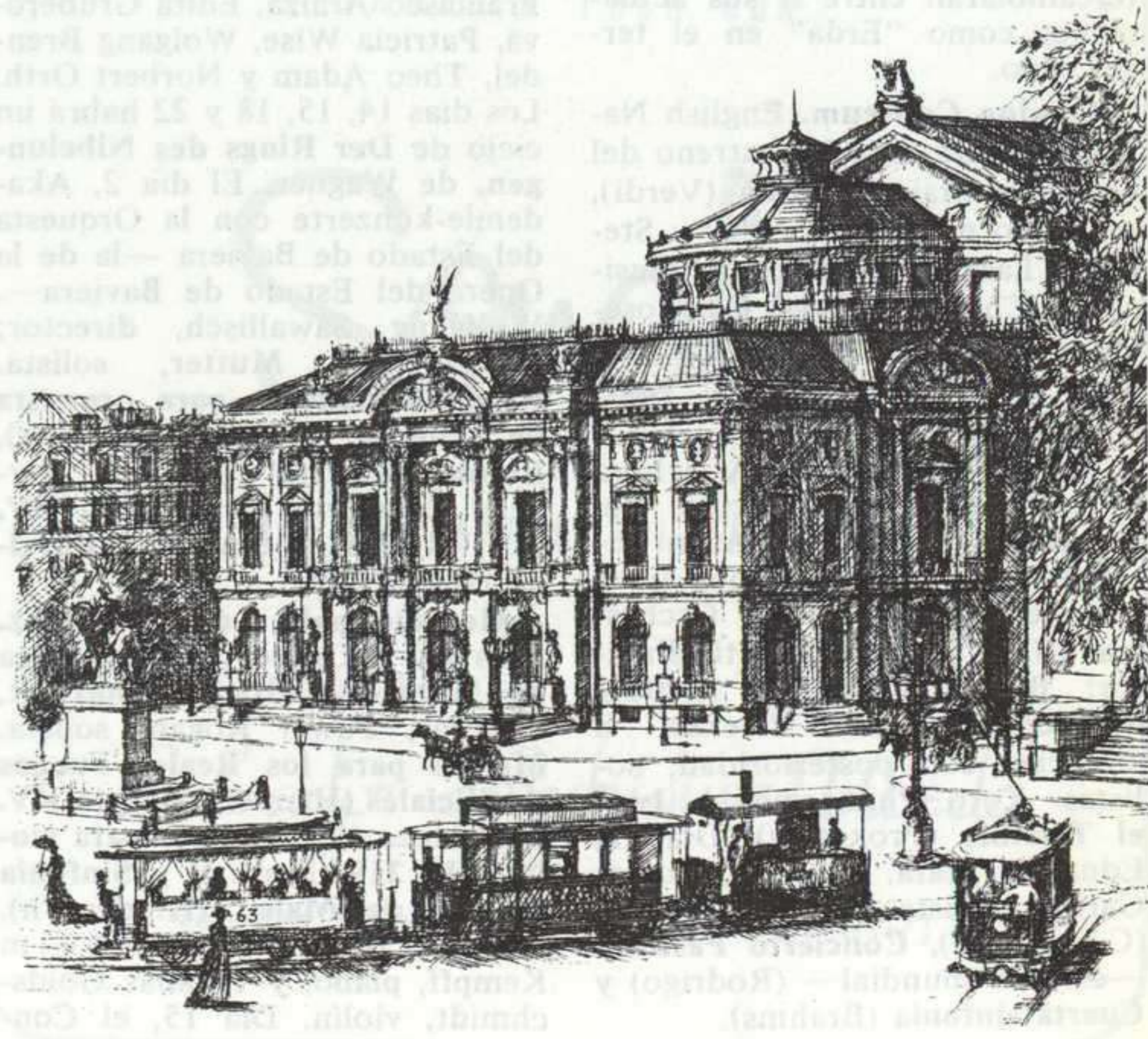
Grand Théâtre de Genève. Días 10, 13, 16, 19, 21, 23 y 26, **Il trovatore** (Verdi), montaje de Peter Busse y Roland Aeschlimann. Orquesta de la Suisse Romande. Dirección musical de Nello Santi. Con Martina Arroyo, Irina Arkhipova, Susan Wold, Giorgio Casellato-Lamberti, Yuri Masurok, Luigi Roni y Alfonso Leoz. Día 14, recital de Jessye Norman acompañada por Philip Moll al piano.

Victoria Hall. Orquesta de la Suisse Romande. Día 25, Antal Dorati, director; Jessy Norman, solista. **Sinfonía número 96, "El Milagro"** (Haydn), **Wesendocklieder** (Wagner) y **Quinta sinfonía** (Beethoven).

Theatre Royal. Scottish Opera. Días 4, 7, 10, 14 y 19, **Simon Boccanegra** (Verdi), nueva puesta en escena de Peter Ebert y Mario Vanarelli. Dirección musical de Laurence Foster. Con Linda Ester Gray, Allen Cathcart, Jan Dergsen, Malcolm Donnelly, Robert Lloyd, Norman White. Días 18, 21, 24 y 28, **Jenufa** (Janacek), montaje de David Poutney y Maria Björnson. Director musical, Alexander Gibson. Con Wendy Fine, Pauline Tinsley, Marie Slorach, Lauren Livingstone, Claire Livingstone, Cathcart, Demsey, White, Dodal Maxwell.

HAMBURGO

Hamburgische Staatsoper. Día 15, estreno alemán de **Le Grand Macabre** (Ligeti), montaje de Gilbert Deflo y Ekkehard Grübler. Dirección musical de Elgar



Genebra: Grand Théâtre de Genève.

(*) Esta nota, que es fundamentalmente idéntica a la omitida en la anterior edición de esta misma sección por causas técnicas, se refiere a la imposibilidad de recoger algunos importantes acontecimientos, fundamentalmente conciertos de las grandes orquestas mundiales, debido a que en la fecha en que se prepara esta información aún no ha llegado a nuestro poder la programación de todas las entidades musicales de importancia.

Howarth. Con Hildegard Uhrmacher, Inga Nielsen, Olive Fredricks, Deborah Browne, Peter Haage, Dieter Weller, Ude Krekow. Entre las óperas que se representarán durante este mes destacamos: **Die Zauberflöte** (Mozart), montaje de Götz Friedrich y Ernst Fuchs. Dirección musical de Christoph von Dohnányi. Con Helen Donath, Zdzisława Donat, Jutta-Renate Ihloff, Hildegard Uhrmacher, Elisabeth Steiner, Olive Frederiks, Harald Stamm, **Stuart Burrows**-Peter Schreier, Franz Ferdinand Nentwig, Ude Krekow; **Così fan tutte**, montaje de Götz Friedrich y Toni Businger. Dirección musical de Christoph von Dohnányi/Klaus Peter Seibel. Con Judith Beckmann, Hanna Schwarz, Jutta-Renate Ihloff, Tom Krause, Rüdiger Wohlers y Dieter Weller. Habrá también dos recitales de canto: día 13, Jessye Norman, y día 30, Leontyne Price. El día 24, concierto en la Opera. Aldo Ceccato dirige la Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Programa Beethoven: **Obertura "Coriolano"**, **Triple concierto** —con Till Engel, Gottfried Schneider y Maria Kliegel—, **Tercer concierto para piano** —solista, Rudolf Serkin— y **Quinta sinfonía**.

Musikhalle. Días 22 y 23, el mismo programa anunciado en la Staatsoper para el día 24, excluyendo el **Triple concierto** (Beethoven).

LONDRES

Covent Garden. Royal Opera. Segundo y tercer ciclo de **Der Ring des Nibelungen** (Wagner), los días 2, 3, 5 y 7 (el segundo) y 9, 10, 12 y 14 (el tercero). En nuestro anterior número, en la página 12, dábamos noticia de la celebración del primero. Remitimos a dicha información al lector interesado, advirtiéndole de los siguientes cambios: Berit Linholm sustituirá a Gwyneth Jones los días 3, 5 y 7; John Dobson lo hará con Paul Crook los días 9 y 11, y, finalmente, Patricia Payne y Elizabeth Bainbrigde intercambiarán entre sí sus actuaciones como "Erda" en el tercer ciclo.

London Coliseum. English National Opera. Día 18, estreno del nuevo montaje de **Aida** (Verdi), realizado por John Copley y Stefanos Lazaridis. Dirección musical de Charles Groves. Con Josephine Bastow, Elizabeth Connel, Tom Swift, Neil Howlett, Clifford Grant.

Royal Festival Hall. A la hora de redactar esta edición del "Avance de la Información Internacional" sólo tenemos noticias de la Philharmonia Orchestra. Día 1, Riccardo Muti, director; Boris Morgonov, Anatoly Mokrenko y una "mezzo" a anunciar con posterioridad, solistas. Coro Philharmonia. **Ivan el Terrible** (Prokofiev). Día 17, Eduardo Mata, director; James Galway, solista. **El Salón Mexicano** (Copland), **Concierto Pastoral** —estreno mundial— (Rodrigo) y **Cuarta sinfonía** (Brahms).



Milán: Teatro alla Scala.

MILAN

Teatro alla Scala. Días 11, 12 y 13, Orquesta del Teatro. Carlo Maria Giulini, director; Helen Donath y Tom Krause, solistas. **Obertura Trágica** (Brahms) y **Requiem alemán** (Brahms). Los días 20, 21 y 22, primeras representaciones de las tres óperas, de Monteverdi, **L'Orfeo**, **Il Ritorno di Ulisse in Patria** y **L'Incoronazione di Poppea**, respectivamente, a cargo de la compañía de la Opera de Zurich. Remitimos al lector que desee conocer detalles sobre estos extraordinarios montajes a nuestra sección "Música en vivo" del número de RITMO correspondiente a los meses de julio-agosto. Ignoramos el número de funciones de cada ópera, pero, muy probablemente, se ofrecerán dos por cada una de ellas.

MUNICH

National-Theater. Bayerische Staatsoper. Día 30, estreno de la nueva puesta en escena de **Die Zauberflöte** (Mozart), debida a August Everding y Jürgen Rose. Dirección musical de Wolfgang Sawallisch. Con Siegfried Vogel, Francisco Araiza, Edita Gruberová, Patricia Wise, Wolfgang Brendel, Theo Adam y Norbert Orth. Los días 14, 15, 18 y 22 habrá un ciclo de **Der Ring des Nibelungen**, de Wagner. El día 2, Akademie-konzerte con la Orquesta del Estado de Baviera —la de la Opera del Estado de Baviera—. Wolfgang Sawallisch, director; Anne-Sophie Mutter, solista. **Rondino giocoso para orquesta de cuerda** (Theodor Berger), **Rondo ostinato** (Theodor Berger), **Concierto para violín, KV. 219** (Mozart) y **Sinfonía Litúrgica** (Honegger).

Herkulesaal der Residenz. Días 4 y 5, Orquesta Filarmónica de Munich. Herbert Blomstedt, director; Pawel Kogan, solista. **Música para los Reales Fuegos Artificiales** (Händel), **Adagio KV. 261** (Mozart), **Concierto para violín KV. 219** (Mozart) y **Sinfonía "Mathis der Maler"** (Hindemith). Día 11, recital de Wilhelm Kempff, piano, y Thomas Goldschmidt, violín. Día 15, el Con-

junto de Cámara de la Academy of St. Martin-in-the-Fields. Día 30, Wladimir Spivakow, violín, y Boris Bechterew, piano. Día 31, recital del pianista Alfred Brendel.

Kongress-saal des Deutschen Museums. Día 14, la Orquesta Nacional de Monte Carlo, con Lovro von Matacic al frente y con David Lively como solista. Día 19, Orquesta Filarmónica de Munich. Franz Paul Decker, director; Elmar Schloter, solista; **Tercera sinfonía** (Schubert), **Concierto para órgano número 10** (Händel) y **Primera sinfonía** (Mahler). Día 20, Orquesta Sinfónica de Viena. Horst Stein, director. Día 26, Orquesta Filarmónica Nacional de Varsovia. Witold Rowicki, director; Tadeusz Zmudzinski, solista.

NUEVA YORK

New York State Theatre. New York City Opera. Días 1, 4, 8 y 12, **El Turco en Italia** (Rossini), nueva puesta en escena de Tito Capobianco y John Conklin, con dirección musical de Julius Rudel. Intérpretes: Beverly Sills, Alan Titus, Donlad Gram, James Billings.

Metropolitan Opera House. Día 25, estreno del nuevo montaje de **La novia vendida** (Smetana), realizado por John Dexter y Josef Svoboda y Jan Skalicky. Dirección musical de James Levine y con Teresa Stratas, Nicolai Gedda, Jon Vickers, Martti Talvela. Durante este mes de octubre estarán en cartel las óperas que a continuación recogemos. Damos los repartos con las variantes que se producirán a lo largo de la temporada. **Fidelio** (Beethoven), montaje de Otto Schenk y Boris Aronson. Dirección musical de Karl Böhm. Con Hildegard Behrens, James King, Kurt Moll, Siegmund Nimsgern, Bernd Weikl. **Tannhäuser** (Wagner), montaje de Otto Schenk y Günther Schneider-Siemssen. Dirección musical de James Levine. Con Teresa Zylis-Gara, Tatiana Troyanos, James McCracken/Richard Cassilly, Bernd Weikl, Kurt Moll. **Rigoletto** (Verdi), montaje de John Dexter y Tanya Moiseiwitsch. Dirección musical de Giu-

seppe Patané/David Stivender. Judith Blegen/Mariana Niculescu, Neil Schicoff, Cornell MacNeil/Ingvar Wixell. **La Traviata** (Verdi), montaje de Alfred Lunt y Cecil Beaton. Dirección musical de James Conlon. Con Elena Mauti-Nunziata, Giacomo Aragall/Carlo Bergonzi, Ingvar Wixell. **Otello** (Verdi), montaje de Franco Zeffirelli. Dirección de James Levine. Con Renata Scotti/Katia Ricciarelli, Jon Vickers, Cornell MacNeil. **Werther** (Massenet), montaje de Paul-Emile Deiber y Rudolf Heinrich. Dirección musical de Richard Bonynge. Con Elena Obraztsova/Régine Crespin, Plácido Domingo/Alfredo Krauss, Dominic Cossa/Lenus Carlson. **Billy Budd** (Britten), nuevo montaje de esta temporada —estreno previsto el 19 de septiembre—, debido a John Dexter y William Dudley. Dirección de Raymond Leppard. Con Peter Pears, Richard Stilwell/Lenus Carlson, James Morris.

Carnegie Hall. Días 22 y 24, recital del violinista Itzhak Perlman. Día 23, Orquesta Sinfónica de Toulouse. Michel Plasson, director; Philippe Entremont, solista. **El Corsario**, obertura (Berlioz), **Quinto concierto para piano** (Saint-Saëns), **Sinfonía** (Chausson) y **La Valse** (Ravel). Días 26 y 27, Orquesta de la Gewandhaus, de Leipzig, dirigida por Kurt Masur. Dos programas. a) **Cuarta sinfonía, "Italiana"** (Mendelssohn), **Sinfonía concertante para violín y viola** —Karl Suske y Dietmar Hallmann, solistas— (Mozart), y **Quinta sinfonía** (Beethoven); y b) **Genoveva**, obertura (Schumann), **Tercer concierto para piano** —Peter Rösel, solista— (Rachmaninoff), y **Tercera sinfonía** (Bruckner). Día 29, recital de Lazar Bernan, con obras de Schubert y Liszt.

Avery Fisher Hall. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Día 3, Zubin Mehta, director; Rodney Friend y Lorne Munroe, solistas. **Markings** (Kay), **Doble concierto** (Brahms), **Segunda sinfonía** (Schubert) y **Mazeppa** (Liszt). Días 5, 7 y 9, Zubin Mehta, director; Montserrat Caballé, solista. Obertura y fragmento de **Rosamunde** (Schubert), **Cuatro últimas canciones** (Strauss), **Quinta sinfonía** (Schubert) y la escena final de **Salomé** (Strauss). Día 6, Zubin Mehta, director. **Quinta sinfonía** (Schubert) y **Primera sinfonía** (Mahler). Días 12, 13, 14 y 17, Zubin Mehta, director; Isaac Stern, solista. **Cuarta "suite"** (Bach), estreno estadounidense de una nueva obra de Boulez y **Concierto para violín** (Brahms). Días 19, 20, 21 y 24, Michael Gielen, director; Pinchas Zukerman, solista. **La notte** (Liszt), **Segundo concierto para violín** (Bartok) e **Images** (Debussy). Días 26, 27, 28 y 31, James Levine, director; Mark Zeltser, solista. **Cinco piezas, op. 16** (Schönberg), **Quinta sinfonía, "Reforma"** (Mendelssohn) y **Primer concierto para piano** (Tchaikovsky).

PARIS

Théâtre National de l'Opéra. Palais Garnier. Días 25, 28 y 31,

estreno, en París, del montaje del Teatro alla Scala, de **Simon Boccanegra** (Verdi) debido a Giorgio Strehler y Ezio Frigerio. Dirección musical de Claudio Abbado. Con Piero Cappuccilli, Mirella Freni, Nicolai Ghiaurov, Veriano Lucchetti, Felice Schiavi, Robert Dume y Rarise Acerra. Días 3, 6, 11 y 14, **La Cenerentola** (Rossini), montaje de Jacques Rosner y Max Schoendorff. Dirección musical de Miguel Angel Gómez Martínez. Con John Brecknock, William Workman, Paolo Montarsolo, Eliane Lublin, Francine Arrauzau, Jane Berbie y Roger Soyer. Salle Favart. Días 6, 9, 11, 14, 16, 18 y 20, el nuevo montaje de **Le Médecin malgré lui** (Gounod), realizado por Jean-Louis Martin Barbaz y Pierre Yves Leprince. Dirección musical de Sylvain Cambreling. Con Jules Bastin, Daniele Perriers, Martine Dupuy, Jocelyne Taillon, Jean-Philippe Lafont.

Théâtre des Champs-Élysées. Días 5 y 6, Orquesta de París. Pierre Boulez, director; Luben Yordanoff, solista. **Jeux** (Debussy), dos **Rapsodias para violín** (Bartok) y **Petruschka** —versión original completa— (Stravinsky). Día 7, Orquesta Nacional de Francia. Erich Leinsdorf, director; Frédéric Lodéon, solista. **Sinfonía en tres movimientos** (Stravinsky), **Concierto para violonchelo y orquesta en Do mayor** (Haydn), **Tres nocturnos** (Debussy) y extractos sinfónicos de **La damnation de Faust** (Berlioz). Días 12 y 13, Orquesta de París. Daniel Barenboim, director; Shlomo Mintz, solista. **Notations** estreno mundial— (Boulez), **Concierto para violín** (Mendelssohn) y **Segunda sinfonía** (Schubert). Día 21, Orquesta de París. Daniel Barenboim, director; Maurizio Pollini, solista. **Segundo concierto para piano** (Brahms) y **Novena sinfonía** (Schubert).

Palais des Congrès. Orquesta de París. Dos programas con Daniel Barenboim. Los días 19 y 20, la misma programación que la señalada con anterioridad para el día 21 en el Teatro de los Campos Elíseos. Días 26 y 27, Rudolf Serkin, solista. **Tercer concierto para piano** (Beethoven) y **Séptima sinfonía** (Bruckner).

Grand Auditorium Radio France. Día 25, **El asunto Makropoulos** (Janacek), en versión de concierto por la Orquesta Nacional de Francia y los Coros de Radio France, bajo la dirección de B. Gregor. Con L. Haywood, S. Unruh, E. Waechter, E. Haefliger, H. Pampuch, L. Hagen-William.

Salle Pleyel. Día 30, **Lohengrin** (Wagner), versión de concierto. Nueva Orquesta Filarmónica y Coros de Radio France. Ralf Weikert, director. Con Siegfried Jerusalem, Sabine Haas, Danica Mastilovich, Leif Roar, Manfred Schenk, Jonathan Summers.

SAN FRANCISCO

War Memorial Opera House. San Francisco Opera. Días 3, 6, 11, 14 y 22, **Lohengrin** (Wagner), montaje de Weber y Montresor.

Dirección musical de Adler. Con A. Evans, Martin, Kollo, Herincx. Howell, Monk. Días 4, 7, 10, 13, 15 y 21, **Don Giovanni** (Mozart), montaje de Hager y Businger. Dirección musical de Drewanz. Con Stapp, Shade, Welting, Díaz, Berry, Rendall, Howell, McKee. Días 14, 17, 20, 23 y 25, **Tosca** (Puccini), montaje de Joel y Ponnelle, con dirección musical de Peloso. Con Caballé, Pavarotti, Taddei, Davia, Hudson, Egerton. West. El día 29, Gwyneth Jones sustituirá a Montserrat Caballé. Días 18, 21, 28 y 31, **Werther** (Massenet), montaje de Frisell y Rubin. Dirección musical de Almeida. Con Ewing, Battle, Schuman, Carreras, Monk, Hudson, Manton, West y Byrd. El día 27, **Der Rosenkavalier**, cuyos detalles dejamos para esta sección del próximo número, ya que el grueso de las representaciones tendrán lugar en noviembre.

STUTTGART

Staatstheater. Württembergische Staatsoper. Día 8, estreno del nuevo montaje de **Die Walküre** (Wagner), debido a Jean-Pierre Ponnelle. Dirección musical de Silvio Varviso.

VIENA

Staatsoper. Día 1, estreno de la nueva dirección escénica de **Die schweigsame Frau** (R. Strauss), realizada por Helge Thoma sobre una escenografía de Teo Otto. Dirección musical de Heinrich Hollreiser. Con Siegfried Vogel, Margarete Bence, Barry McDaniel, Thomas Moser, Edita Gruberova, Hilda de Groot, Rohangiz Yachmi, Gottfried Hornik, Manfred Jungwirth y Alfred Sramek. Día 26, también estreno de la nueva "régie", de Helge Thoma, de **Palestrina** (Pfitzner), con escenografía de Günther Schneider-Siemssen. Dirección musical de Erich Leinsdorf. Con Karl Ridderbusch, Bernd Weikl, Heinz Zednik, Kurt Rydel, Gerd Feldhoff, Hans Günter Nöcker, David Knutson, Paul Wolfrum, Hans Helm, Murray Dickie, Kurt Equiluz, Reid Bunger, Horst Laubenthal, Renate Holm, Trudeliene Schmidt, Manfred Jungwirth.

ZURICH

Tonhalle. Días 3 y 4, Orquesta del Tonhalle. Matthias Aeschbacher, director; Heribert Lauer, solista. **Oberon**, obertura (Weber), **Concierto para violín** (Strauss) y **Primera sinfonía** (Brahms). Día 10, Orquesta del Tonhalle. Heribert Esser, director; Ingrid Haebler, solista. **Leonora II**, obertura (Beethoven), **Concierto para piano, KV. 595** (Mozart), y **Octava sinfonía** (Dvorak). Día 19, en la sala pequeña, el Cuarteto Italiano ofrecerá un programa Schubert. Días 24, 25 y 26, Orquesta del Tonhalle. Gerd Albrecht, director; Vladimir Ashkenazy, solista. **Segundo concierto para piano** (Bartok) y **Segunda sinfonía** (Brahms). — **FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**



Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



Maria Jesús

TAMBIEN TOCA CON

Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE:

Salvador Rodríguez Ubéda

Vergara, 1 - Tel. 302.54.91 - BARCELONA (7)

música en VIVO

OPERA EN PARIS

"LAS BODAS DE FIGARO", SEGUN GIORGIO STREHLER

La llegada de Rolf Liebermann a la Opera de París significó el inicio de un período de profundos cambios en el hasta entonces mediocre, desorganizado y rutinario teatro lírico de la capital francesa. Entre los proyectos más ambiciosos del nuevo administrador general de la Opera de París figuraba el dotar al teatro de montajes de auténtica categoría de las grandes óperas mozartianas. Esta empresa, que tendría deslucido final con la desafortunada escenificación de *Die Zauberflöte* (ver RITMO, número 472, junio de 1977, páginas 12 y 13), no pudo, en verdad, iniciarse con mejor pie. En efecto, tras el estreno del montaje de *Le Nozze di Figaro*, el 7 de abril de 1973, toda la crítica especializada se deshizo materialmente en elogios hacia la labor del "regista", Giorgio Strehler, y de su escenógrafo, Ezio Frigerio. Importa resaltar aquí que por encima del gran triunfo inicial, propiciado también por el magnífico reparto que dirigió Georg Solti aquella noche, ha quedado en el repertorio de la Opera de París una creación escénica viva de una de las óperas más grandes de la historia, que hace un acontecimiento de cada nueva representación de ella, a pesar de que no siempre las subsiguientes reposiciones hayan podido contar con un reparto de tanta categoría como el inicial. De hecho, este montaje de *Las Bodas de Figaro* es para muchos el más hermoso de los últimos tiempos, si bien algunos incluyen a su altura el trabajo de Jean-Pierre Ponnelle para el Festival de Salzburgo. Personalmente, y si me viera forzado a pronunciarme por uno de ellos en forma absoluta —lo que lamentaría—, mi elección se decantaría, muy posiblemente, hacia el *Figaro* de París, tan excepcionalmente logrado lo encuentro.

Strehler considera *Las Bodas de Figaro* —así lo ha hecho saber— como un teatro de una complejidad, de una densidad extraordinarias. Ciertamente, *Las Bodas* es una especie de teatro del Mundo donde está el Hombre representado desde una perspectiva poliédrica. Pero no hay que olvidar que a este resultado accede Mozart por sublimación de un género, la "opera buffa" setecentista, cuyas tradiciones y convenciones deben ser siempre, a mi entender, punto de arranque de cualquier planteamiento escénico de esta ópera.

Es preciso, tal y como ha hecho Strehler, lograr que la expresión del gesto sea siempre contenida, elegante y cuidada en su forma; que la acción se desarrolle con precisión y claridad, pese a su, a veces, vertiginoso ritmo. Sólo a partir de aquí, de este muestrario completo de la exquisitez y el buen gusto, ha permitido el director escénico italiano que los personajes, fundidos en la música de Mozart, nos muestren con efusión y vibrante vitalidad su carácter de seres humanos cuyos cambiantes sentimientos nacen de unas relaciones que abarcan todo el espectro que configura la convivencia entre los humanos.

Es interesante resaltar que dos aspectos, no por evidentes menos ignorados con gran frecuencia en los montajes de *Las Bodas* que he tenido ocasión de conocer, están brillantemente expuestos en el trabajo de Strehler. Son éstos el importante contenido de crítica social de la ópera, así como su vertiente erótica. La finura e inteligencia de Strehler le impiden, en cuanto al primer aspecto, caer en el panfleto revolucionario. Pero el "regista" cuida mucho de mostrarnos, en las relaciones entre "Figaro" y el "Conde", la lucha de clases que, presente de forma muy marcada en Beaumarchais, no ha sido mi-

nimizada por Mozart y Da Ponte. Ciertamente que en la ópera ha desaparecido el célebre monólogo escrito por Beaumarchais y calificado en su tiempo de incendiario, pero hay una continua recuperación de pequeños fragmentos revolucionarios que se inscriben en la trama desde el principio hasta el fin (¡Qué mejor ejemplo que observar que la acción, el ritmo, por así decirlo —verdadero núcleo generativo de la ópera—, está siempre en manos de un sirviente, de "Figaro"!). Strehler dota a "Figaro", lógicamente, de una cierta conciencia de clase. Así, durante la "cavatina" del primer acto, "Se vuol ballare, signor contino", el criado golpea la elegante casaca de gala de su amo, que, colgada por una percha a una cuerda tendida a lo largo de toda la habitación, ha sido desplazada por "Figaro" al centro de la cámara justo antes de iniciar el citado fragmento. La ambigüedad de este detalle —es normal que los criados golpeen las prendas de sus amos para desempolvarlas, y que lo hagan, precisamente, en las dependencias destinadas a ellos, a los servidores—, ejemplo, como otros tantos, del genio teatral de Strehler, sitúa a la ópera de Mozart en su justo contexto histórico y social: en el umbral de la revolución, en el despertar de los oprimidos. Por contra, Strehler cuida mucho de presentarnos al "Conde" como personaje unidireccional, en el sentido de encarnar todos los defectos de la clase a la que pertenece, sino que le hace sobrepasar, por así decirlo, la sociedad en la que ha nacido, para que se haga realidad en él un cierto tipo humano, cuyas contradicciones nos lo hacen, a la vez, atractivo y despreciable.

Se tiende, en general, a reducir *Las Bodas* a un pequeño juego de un falso siglo XVIII púdico y de-

cente. Sin embargo, hay una sensualidad en la música, una veracidad en los sentimientos que deben expresarse a través de los gestos y de los actos. Strehler, con gran clarividencia, muestra en escena, de forma clara, la realidad de unas relaciones eróticas que existen en la música, en el texto, en la vida. Y hace de "Cherubino" punto focal de ese erotismo, de toda la problemática sexual del setecientos. "Cherubino", para Strehler, no desea solamente el amor en abstracto: si pudiese, consumiría sus relaciones amorosas con la "Condesa", con "Barbarina", con "Susanna"... Y traduce esta sensualidad, pintada por Mozart con enorme gracia y delicadeza, en actos concretos: en solicitudes de abrazos, en lechos voluptuosos, en cuerpos que se tocan.

* * *

Para cada acto de *Las Bodas de Figaro* hay un decorado diferente. Para su diseño, Ezio Frigerio se ha inspirado en cuadros y grabados de la época. En cuanto a la ambientación, Frigerio reconoce la influencia del gusto de los enciclopedistas del "siglo de las luces" y del espíritu francés de esos tiempos. Pero más que de una reconstrucción histórica se trata de una afinidad estilística. Alusiones a España existen en forma de pequeños detalles. Por ejemplo, "Figaro" lleva chaqueta corta del tipo goyesco y una red le recoge el cabello.

Los decorados, de grandes dimensiones, dotados de mucha profundidad, son sobrios, sin ornamentos, casi desnudos. Cada acto se sitúa en un piso diferente —excepto, naturalmente, el último acto—, y tiene un color que corresponde a las diferentes horas del día. Para el decorado del jardín del cuarto acto Frigerio ha seguido claramente el es-



Final del acto segundo de *Las bodas de Figaro*. Giorgio Strehler y Ezio Frigerio han logrado con la escenificación de esta genial ópera de Mozart en la Opera de París unas cotas de perfección difíciles de igualar, casi imposibles de superar.



Christiane Eda-Pierre («Condesa») y Tom Krause («Conde»), intérpretes de Las bodas de Fígaro en las representaciones de la temporada recientemente terminada.

tilo de Fragonard. El resultado plástico logrado por estos decorados, el vestuario (también debido a Frigerio, a base de telas viejas cuya pátina es imposible lograr con materiales nuevos) y la iluminación, es, sencillamente, genial y de enorme belleza. (No está demás recordar que Frigerio es también el responsable de los interiores de esa obra maestra —al menos, en su primera parte— que es la película *Novecento*, de Bertolucci.)

* * *

Lógicamente, un montaje de la categoría del de Strehler requiere un elenco de verdaderos actores-cantantes (o cantantes-actores, tanto monta) para poder apreciarlo en su plenitud. El reparto reunido por L'Opéra para las cinco representaciones de esta pasada temporada, siendo importante, no ha alcanzado una gran altura. Máxime si tenemos en cuenta que dos de los puntales de este elenco, Mirella Freni y Teresa Berganza, fueron baja a última hora, si bien, y en honor a la verdad, la cantante española intervino en la primera y en la última de las representaciones de esta serie, pero, lamentablemente, no en la que presenció este comentarista. Sus sustitutas, Daniël Perriers y Anna Ringart, respectivamente, no dieron, en especial la segunda, una medida comparable a las dos grandes intérpretes a las que reemplazaban. Con todo, Daniël Perriers fue, vocalmente, una más que aceptable «Susanna», y estuvo a buen nivel en su bellísima aria del cuarto acto, «Deh'vieni non tardar»; pero no pudo evitar, en su actuación, y en muchos momentos en su canto, un cierto grado de amaneramiento. Patoso e insulso el «Cherubino» de la Ringart. Vocalmente apretada, se desenvolvió esta cantante, simplemente, en los límites de lo suficiente. Mal empezó —(«Porgi, amore») — Christiane Eda-Pierre como «Condesa». Pero, ante mi sorpresa, la cantante de color fue a más a lo largo de la representación. Su timbre, cálido y sensual, se presta bien a esa imagen de la «Condesa» como mujer «à la fin de l'âge» que, dejada de

su esposo, puede mañana, tal vez, engañarle con «Cherubino». Buena actriz más que mejor cantante, Jane Berbié, acertada «Marcellina». Curiosamente, y un poco al contrario de lo que viene siendo regla habitual últimamente en las representaciones de las óperas de Mozart, en esta ocasión destacaron más ellos que ellas. Así, José Van Dam resultó un «Figaro» de gran altura. Es posible que abuse un poco del «parlando», en aras de una pretendida mayor veracidad dramática (con todo, su sentido del «legato» es más que discutible), pero su voz es bastante buena y encarna su personaje con gran maestría. Magnífico, sobresaliente, el «Conde» de Tom Krause. Para él fueron los mayores aplausos, tras el «Vedro, mentr'io sospiro». A buen nivel Jules Bastin como «Bartolo», Michel Sénéchal como «Basilio» (cantó muy bien «In quelgli anni», aria del cuarto acto, frecuentemente suprimida en los teatros) y los demás,

muy especialmente Christine Barbaux, una recién salida del Conservatorio de París, que como «Barbarina» (pequeño pero delicioso papel) mostró grandes posibilidades no sólo para el futuro, sino para el presente.

Dirigió, con precisión y brillantez no exenta de elegancia, el israelita Gary Bertini, buen concertador. Cuidó mucho de mantener un ritmo vivo, aunque sus «tempi» fueron siempre, en general, cómodos para los cantantes. En sus manos, la Orquesta y Coro de la Opera de París sonaron bastante bien, dentro del relativo nivel de calidad que tienen estas formaciones.

Incidentalmente, deseo anotar que este gran montaje de Strehler y Frigerio se pondrá en escena, el próximo año, en el Teatro alla Scala, habiendo ofrecido, a cambio, dicho teatro a la Opera de París para la temporada que se inicia, el también importante trabajo de Strehler y Frigerio en el *Simon Boccanegra*, de Verdi. Apostilla automática: cuando en España exista un Teatro Nacional de Opera, si es que existe algún día, y si llegase a funcionar como Dios manda, podríamos intercambiar *Las Bodas* de Strehler por...

EL RETORNO DE «PORGY AND BESS» A PARIS

La Houston Grand Opera ha ofrecido, en el Palacio de Congresos de la Porte Maillot, su montaje de la ópera, de Gershwin, *Porgy and Bess*. Esta obra no se representaba en París desde 1955, y ha sido ésta la primera vez que se ofrecía en la capital francesa en versión íntegra (amén de ofrecerse en dos actos, en lugar de los tres habituales, pero sin reducción en el número de escenas ni cortes aparentes.

Al parecer, la versión original de Gershwin tenía esta estructura en dos actos). Para mí era también ésta la primera vez que veía en escena esta ópera, y deseo dejar constancia, antes de nada, de que la experiencia no ha podido ser más interesante.

El estreno de este montaje, que se ha presentado en París por acuerdo entre la emisora RTL y el Teatro Nacional de la Opera, de París, tuvo lugar el 1 de julio de 1976, con ocasión del Bicentenario de los Estados Unidos, realizándose a continuación una gira por dicho país y Canadá. La obra se mantuvo en cartel seis meses en Broadway (Nueva York). Ha sido galardonado este montaje con siete «Tony Awards», la más alta recompensa en el mundo teatral americano.

La puesta en escena de Jack O'Brien, con decorados de Robert Randolph, se inserta fielmente en la mejor tradición del teatro musical americano, y además está directamente inspirada en el montaje original neoyorquino de 1935. Al frente de esta producción figura Sherwin M. Goldman, que la logró, según propia confesión, el sueño de su vida: producir la versión integral de *Porgy and Bess* tal como Gershwin la había escrito.

Porgy and Bess es, generalmente, considerada como la primera ópera nacional americana. Híbrida mezcla de «jazz» y de «música seria», pero sin lograr fundirlas en un lenguaje nuevo, muchos de sus números han cobrado vida independiente como canciones sueltas que han alcanzado gran popularidad. Baste citar el «lullaby» inicial de «Clara», «Summertime» —una de las canciones de cuna más hermosas que se hayan escrito—, o el coro «It takes a long pull to get there». En su integridad la obra posee un raro encanto melódico, una vitalidad



Porgy and Bess (Gershwin), en el montaje de la Houston Grand Opera presentado en el Palais des Congrès, de París, a finales de la primavera pasada. El auditorio del Palacio de Congresos no fue un lugar idóneo para estas representaciones, ya que por sus vastas dimensiones obligó a la instalación de equipos amplificadores de sonido, cuyo funcionamiento no fue del todo perfecto.

dramática y una convincente caracterización dramática, que la hacen sumamente atractiva. La música, exuberante y de brillante colorido, requiere de unos intérpretes instrumentales de gran calidad y refinamiento sonoro. La orquesta utilizada para las representaciones parisinas, al estar formada por músicos franceses especialmente reunidos para esta ocasión, no sonó todo lo ajustada al personalísimo lenguaje musical de Gershwin (parte "jazz", parte asimilación de la música negra por el compositor,

en lo que a la componente autóctona de este lenguaje se refiere). Ciertamente *Porgy* contiene importantes referencias al impresionismo francés, pero, desde mi punto de vista, ello no es suficiente para evitar que la interpretación de los músicos franceses mostrara una cierta falta de lo que podemos denominar como "idiomatismo" (a propósito, desearía que alguien encontrara el término castellano justo para esta expresión).

Para la gira europea, la Houston Grand Opera ha traído dos

directores musicales: el titular, John De Main, y su suplente, Andrew Meltzer, que se turnan cada día. La representación objeto de este comentario estuvo dirigida por el citado en segundo lugar, que gobernó el conjunto con autoridad y buen hacer. Asimismo figuran en cartel tres repartos paralelos, que también se turnan, formados todos ellos por cantantes de color. Tuve ocasión de conocer el encabezado por Robert Mosley como "Porgy", y por la bella Elizabeth Graham como "Bess". Se trata, al pare-

cer, del reparto más equilibrado, si bien no el mejor en cuanto a los protagonistas se refiere. De este elenco citaré como intérpretes destacados a Delores Ivory-Davis ("Serena"), Henrietta Davis ("Clara") y Larry Marshall ("Sportin'Life"). Pero, en realidad, más que destacar nombres habría que resaltar la propiedad con que toda la compañía de canto interpretó, con gran estilo, esta pieza fundamental del repertorio lírico americano.—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**

SALZBURGO: MOZARTWOCHE

¿Una semana, algo más de hecho, íntegramente dedicada a la música de Mozart? Exageración para algunos, oasis para otros, milagro para terceros, parece claro que sólo un punto de Europa puede ser capaz de consagrarse año tras año a esta maravillosa locura ritual: Salzburg, la ciudad natal del autor de *La flauta mágica*. Con Salzburg es fácil que venga a la memoria el recuerdo de Weimar, la "segunda patria" de Goethe recordada por Thomas Mann en su *Lotte in Weimar*, el posterior "refugio" de Liszt convertido en cabeza de puente de la avanzada musical: la pequeña y a la vez gran ciudad de raíz alemana, pequeña en términos geográficos, grande en términos de espíritu, que va forjándose una historia y que, más tarde, consciente de su recuerdo, se transforma en epicentro de una vida cultural. Salzburg, como Lucerna, es uno de esos reductos del mapa europeo en donde el arte se ha aliado con el paisaje. En Salzburg esa conexión con el arte se da, primariamente, a través de la música, presidida por el nombre de Mozart y vinculada no menos con otras grandes figuras de la cultura germana, en cabeza la de Hugo von Hofmannsthal, cuyo *Jedermann* ha acabado por erigirse en símbolo de la ciudad. El paseo por Salzburg implica el encuentro con una parte de lo más recóndito, lo más hondo y a la vez lo más querido de la cultura europea: un ayer que empieza con el Renacimiento y que encuentra su realización más cabal en la famosa *Misa* atribuida a Benevoli, que se prolonga a través de los avatares mozartianos y que se va convirtiendo en la última etapa en el camino de artistas diversos (literatos, pintores, evidentemente músicos), hasta llegar a esa huida postrema de Mahler, que pasará los últimos veranos de su vida muy cerca de Salzburg. La ciudad se ha hecho también receptáculo de tendencias que sus muy variados habitantes han ido transmitiendo a la urbe, la cual las ha adoptado, germanizado, "austrificado" o, aun mejor, "salzburgizado": no sólo el caso de Mozart, también cuentan los de Hugo Wolf o Schubert,



Bernhard Paumgartner.

salzburgueses en algún momento de su vida, dejando estela, y más lejos los ejemplos de Paracelso o Kepler, por citar no sólo a músicos, hasta llegar a los nombres, mucho más recientes, de los citados Mann y Hofmannsthal, o igualmente Richard Strauss. Toscanini, Walter y Furtwängler (que, como Mahler, le regala asimismo a Salzburg sus últimos veranos, que la piratería fonográfica, venturosamente, nos ha conservado), y el hoy mismo de Karl Böhm o Karajan. Unamos a éstos los nombres de Knappertsbusch y Clemens Krauss, que en la década de los 50 compaginan el foso de Bayreuth con el concierto en Salzburg.

En 1978 las "Semanas Mozart" han celebrado veintidós años de vida. En la realidad, su historia es más antigua. Puede darse como origen la fecha de 1906, cuando en el verano se celebra, bajo la dirección de Gustav Mahler, un pequeño festival dedicado a Mozart, con representaciones de *Las bodas de Fígaro* y *Don Giovanni*. Los entusiastas se van aún más atrás y citan como fecha matriz 1887, año en el que se celebra una primera manifestación mozartiana en la ciudad. Pugnas cronológicas aparte, después de 1910 hay un paréntesis, hasta que en la década de los 20 se inician los festivales

bajo el impulso de Hofmannsthal, Richard Strauss y Marx Reinhardt, devotos mozartianos los tres. Ya desde 1921 figura como intérprete en los conciertos el patriarca Bernhard Paumgartner, siempre al frente de la Orquesta del Conservatorio, el Mozarteum. Transcurren lustros y décadas, y es en 1956 cuando la Fundación Internacional del Mozarteum, sin ampararse en el estival Festspiele, se lanza a la ardua y casi sacerdotal labor de montar una manifestación particular, exclusivamente mozartiana, que nace, con el impulso incansable del ya muy anciano Paumgartner, en el año en que se celebra el 200 aniversario del nacimiento del creador de *Così*. Avancemos, pues, por el camino de esta vigésima segunda "Mozartwoche" independiente, y permítaseme para ello adoptar un esquema de diario.

INAUGURACION EN CLIMA DE SUPLENCIAS

● Día 21: Suele ser tradición que la "Mozartwoche" se inicie con un concierto vocal. De estas veladas han nacido las grabaciones discográficas de las primeras óperas mozartianas (*Il Re Pastore*, *Lucio Silla*, *Ascanio in Alba*, *Mitridate*), dirigidas siempre por el que hoy es sucesor de Paumgartner al frente del Mozarteum, Leopold Hager. Para la edición de 1978, Hager opta por dejar la "primicia" de este año, *Betulia Liberata*, para la jornada de clausura y consagrar la de apertura, en el Grosses Festpielhaus, a un programa de arias infrecuentes, si bien todas ellas extraídas de célebres óperas de Mozart, que el autor compusiera como alternativas de las más conocidas, o elaboradas circunstancialmente para diferentes repartos de *Fígaro* o *Idomeneo*, por ejemplo. Sin embargo, la indisposición de esa dedicada mozartiana que es Edith Mathis obliga a un apresurado cambio de programa: dos sopranos cubren la suplencia, Inger Nilssen, joven y bisoña, y nada menos que Margaret Price, que, pre-

vista una actuación con Sawalisch tres días más tarde, accede a intervenir en la sesión inaugural. Completan el reparto de esta "soirée" operística la "mezzo" Margarita Zimmermann, que reemplaza a Agnes Baltsa, igualmente indisputada; los tenores Thomas Moser y Claes H. Ahnsjö y el barítono Hakan Hagegard (el "Papageno" de *La flauta mágica* de Ingmar Bergman).



Leopold Hager.

Rehecho el contenido del programa, Hager lo inicia con la obertura de *Lucio Silla*: siempre que he escuchado a la Orquesta del Mozarteum interpretando música del autor salzburgués he tenido la misma impresión de infalible idoneidad estilística; estos intérpretes dominan la "pulsación" mozartiana como muy escasos grupos en todo el mundo. Siendo muy elevada la media del conjunto, el grupo de viento-madera se destaca claramente del mismo, y la sección central de la "Obertura" elegida les da amplia ocasión de mostrar sus habilidades en el sonido y la entonación. *El Rapto en el Serrallo* abre el recuento de cinco óperas escogidas; es Thomas Moser quien canta el bello "Ich baue ganz", el aria de "Belmonte" que abre el acto tercero y que muchos mozartianos de pro (léanse nombres como Beecham o Frisay) solían trasponer al acto segundo, antes del "Cuarteto", por considerar que la música allí propuesta por Mozart para



El conjunto de las salas donde se celebra el Festival de Salzburgo: Kleines y Grosses Festspielhaus y el Felsenreitschule. La Mozartwoche de este año se abrió con un concierto en el Grosses Festspielhaus.

su tenor era de inferior calidad. Me sorprende gratamente el tenor americano, voz para mí desconocida, ya que no sólo posee una materia prima de gran calidad, sino también un sentido del fraseo mozartiano que recuerda a un Wunderlich en potencia. Mención obligada, nuevamente, a las maderas de la Orquesta en su labor de acompañamiento. La situación deja de ser tan brillante al entrar en las páginas seleccionadas de **Las Bodas de Fígaro**, no por la música, que es del más alto interés, sino por el escaso "color" y "juego" de las voces suplentes. Inger Nilssen aborda un aria de "Susana" concebida como alternativa de "Deh vieni non tardar", "Un moto di gioia", cuyo tema es muy parecido al de "Una Donna à quindici anni", el aria de "Despina" en **Così**: su labor es sólo correcta. Menos que correcta es la actuación de Margarita Zimmermann (¡Qué pena la ausencia de Agnes Baltal) en otro aria "de compromiso", "Il capro e la capretta", escrita para "Marzellina": la voz no corre demasiado, y en la coloratura, que la hay y muy difícil, tiende peligrosamente al descuadre; indudablemente, Mozart escribió esta pieza para una cantante que reunía las condiciones de agilidad de la futura "mezzo" rossiniana, estilo "Rosina" o "Cenerentola", condiciones estas que Margarita Zimmermann no posee. Al no haberse podido preparar el "Rondó" de "Susana" (que habría cantado Edith Mathis), "Al desio di chi t'adora", la serie se cierra con el aria "In quegl'anni", escrita por Mozart para "Basilio", y que Claes H. Ahnsjö, excelente "Bastian" en la "Mozartwoche" del 76, canta sin especial con-

vicción. A continuación entramos en la zona de **Così fan tutte**, con páginas más conocidas, a excepción de una. La primera es el célebre "Tradito, schernito" de "Ferrando", que tantas veces se omite en las representaciones tetrales: nuevamente es Thomas Moser quien da una lección de buen hacer. Tras él, Margarita Zimmermann mejora un poco su actuación previa en esa joya de la picardía que es "É amore un ladroncello" (que, por omitirlo, lo corta hasta Böhm cuando toca la obra): con todo, lo mejor del aria es la intervención, ¡una vez más!, de las maderas de la Orquesta del Mozarteum. La única novedad de esta sección es el aria "Rivolgete a lui lo sguardo", escrita como alternativa al "Non siate ritrosi" de "Guglielmo": la canta muy bien Hagegard, recibiendo un estupendo acompañamiento de la cuerda; la pieza concluye de forma brillante, casi pomposa, con trompetas y timbales. Llegamos así al famoso "Per pietà", de "Fiordiligi", cantado por Margaret Price: fue este el momento de más alta temperatura musical de la noche, toda una lección de canto, llevando el aria a "tempo" lentísimo, desgranando las notas sin esfuerzo aparente, exhibiendo esa voz que es potente y al tiempo corre sin problemas y sabe apianar, luciendo una afinación perfecta y cerrando algunos pasajes "a lo Caballé", con agudos que parecen quedarse flotando. ¡Qué gran intérprete, qué gran mozartiana!

Tras la pausa, Hager nos obsequió con otra página infrecuente, un dúo de **Don Giovanni** escrito para "Leporello" y "Zerlina", cuya colocación en la ópera podría ubicarse tras la

escena del acto segundo en casa de "Doña Elvira". El título es "Per queste tue manine", y los encargados de dar vida a la página fueron Hakan Hagegard e Inger Nilssen: mejor él que ella, con diferencia; la sustituta de Mathis se mostró tímida e insegura, hasta el punto de que su estrofa "Son una tigre irata, un aspide, un leone" resultara increíble en términos dramáticos. La última ópera seleccionada fue **Idomeneo**. En primer lugar escuchamos otra secuencia inhabitual, "Sventurata Sidon!", recitativo y aria de "Arbace", página diabólica, tan enrevesada vocalmente que justifica la huida ante la misma de todos los tenores: Ahnsjö fue el "Arbace" de turno, y su actuación bordeó esta vez el sobresaliente. Llegamos así a una de las páginas más curiosas de la velada, el aria de "Idamante" titulada "Non temer, amato bene", de texto idéntico al del "Rondó" para soprano con piano obligado del mismo título. Mozart realizó esta versión empleando un violín como instrumento de apoyo, y una melodía parecida, aunque no igual, a la del "Rondó" citado. Hager había previsto interpretar esta pieza precedida del dúo entre "Ilia" e "Idamante", que comienza con las palabras "Non più. Tutto ascoltai", y que en determinado momento recoge también el recitativo "Ch'io mi scordi di te?", que precede al "Rondó" mencionado; pero la indisposición de Edith Mathis nos privó de escuchar esta curiosa adaptación en su versión completa, y hubimos de conformarnos con el aria de tenor, magníficamente dicha, una vez más, por Thomas Moser, héroe de la noche entre las voces masculinas, muy bien secundado por el concertino de la Orquesta, el japonés (!) György Homoki. Después, insospechado regalo, Hager tuvo la excelente idea de hacer interpretar el famoso "Non temer" en su versión para soprano: volvió Margaret Price a la escena, y el propio Hager asumió la parte pianística. Nada más empezar el recitativo la cantante inglesa tuvo un muy leve fallo respira-

torio y, con sorprendente puntador, decidió volver a abordar la página desde el principio, para cuajar una espléndida versión. Como colofón de la velada, Hager y la Orquesta interpretaron otro fragmento infrecuente, el "ballet" de **Idomeneo**. Es interesante constatar que Leopold Hager, que en ciertos gestos recuerda a nuestro Odón Alonso en versión centroeuropea, sabe tocar a Mozart "per natura", sin tener que pasar por el aprendizaje de otros colegas: conoce como pocos el pulso mozartiano y domina las líneas interiores de expresión, cumpliendo, además, al pie de la letra la máxima de Swarowski de que un director lo que debe dirigir son las pausas. Un formidable apóstol del mozartianismo, en suma.

ALUMNOS QUE YA SON MAESTROS

● **Día 22:** Jornada triple. Por la mañana, en el Mozarteum, un concierto del Collegium Austriae, un conjunto de cámara formado por solistas provenientes de diversas ciudades austríacas que se reúnen periódicamente para interpretar en público obras barrocas y clásicas, y especialmente música de Mozart. Como apertura y cierre, dos de los tres "Divertimentos de Salzburgo", el primero (K. 136) y el tercero (K. 138). Es un placer escuchar estas músicas tocadas por un conjunto que no rebasa los diez ejecutantes. En medio, dos conciertos, uno de violín y otro de piano, para los que la formación se incrementa hasta llegar a veintipocos miembros. Es Wolfgang Schneiderhan quien comparece para interpretar el **Concierto para violín número 1, K. 207**, dirigiendo él mismo al Collegium Austriae. De Schneiderhan se ha dicho que es el más grande entre los violinistas de segunda fila, o el menor entre los de primera; puede ser: le falta el brillo rutilante del superclase, pero es un gran mozartiano, cosa que no todos los superclase consiguen ser, y, por ende, es un estupendo músico. Por encima de todo es el "Profesor Schneiderhan", y como tal interpreta. Para el **Concierto de piano número 13, en Do mayor**, el solista es Walter Klien, el pianista de la seguridad, un hombre que pasa con toda tranquilidad del **Concierto de piano**, de Schönberg, a cualquiera de los de Mozart: como con su colega de generación y compañero de estudios Buchbinder, asombra la ubicuidad de Klien en la adaptación a estilos, épocas y autores. En este caso es la concertino quien dirige al conjunto, o, mejor sería decir, quien señala el principio de los movimientos, ya que Klien arrastra tras de sí a los instrumentistas. Su labor es magnífica, plena de matices (por ejemplo, los redobles de tambor que imitan los graves del piano en el primer tiempo),



Claes H. Ahnsjö.

Gpa Music, s. a.

WEINBACH

ACCORD

BÖSSENDORFER

BELARUSJ

PETROF

CHAIKOVSKY

ETYDE

RÖSLER

CHERNY

TCHAIKA

WLADIMIR

SCHOLZE

UNA ORGANIZACION AL

PETROF



TROFEO INTERNACIONAL A LA CALIDAD 1974 - 75
(Por decisión de las revistas: Mercado Mundial,
African Trade Review, Eurousa, The East Trade)



PREMIO CALIDAD EUROPA 1975

(Por referendum realizado por Computer internacional)

importador: **SPA MUSIC, S. A.** EDIFICIO INDUBUILDING - NAVE 4 - 14
Vía de los Poblados s/n.
Tels. 763 82 02 - 763 85 72
MADRID - 33 (Hortaleza)



SERVICIO DE LA MUSICA

respondiendo a toda la cantabilidad que exige el "Andante" y teniendo un momento trágico en el "Rondó" final, al introducir, tirando de los músicos, el episodio en modo menor.

Por la tarde, a primera hora, un recital de cámara en la Tanzmeister Saal de la Wohnhaus (Residencia) de Mozart, sita en el número 8 de la Markart-Platz, que fuera uno de los alojamientos utilizados en Salzburg por la familia Mozart. Se interpretan **Trí** mozartianos (en Do, Sol y Si mayor) a cargo del Mozart-Trio, una agrupación que tiene registradas todas las obras de este género del compositor en grabación que la difunta BASF española difundiera entre nosotros hace unos tres años. Annegret Die-drichsen, violín del conjunto, ha sido, en multiplicidad de ocupaciones, la concertino del Collegium Austriae en el concierto matinal. Max Engel, el violonchelo, es el hijo del pianista Karl Engel. Steven Zehr, finalmente, joven norteamericano, nos asombra a todos con su dominio virtuoso del "Hammerklavier", ese hijo del cémbalo y padre del piano, tan característico del comienzo de la época clásica. Es impagable poder escuchar en vivo el sonido de este instrumento, cuyas singulares características tímbricas permiten su audibilidad en cualquier pasaje.

Por la noche se celebra en el Mozarteum el concierto con orquesta a cargo de los ganadores del Segundo Concurso Internacional de Interpretación Mozartiana. Interviene la Orquesta de la Escuela del Mozarteum, formada por alumnos del Centro, bajo la dirección del que es, desde hace un año, su titular, el mejicano Sergio Cárdenas, alumno de Gerhard Wimberger. Hay un ganador del primer premio en la especialidad instru-

mental, el jovencísimo salzburgués, de quince años, Thomas Zehetmair, y seis premiados en la especialidad de canto, tres terceros premios, dos segundos y un primero. Al increíble Zehetmair ya le había escuchado el pasado verano en una velada del Festival (Cfr. RITMO, "Música en vivo", número 478, enero de 1978), y mi impresión positiva de entonces se ve reforzada ahora al oír su versión del **Concierto para violín K. 271 a**, sobre cuya autenticidad aún no acaban de ponerse de acuerdo los estudiosos: de cualquier manera, el mejor elogio que puedo hacer de esta obra es decir que si no es de Mozart merece serlo, muy en especial por su maravilloso "Andante" en forma de serenata. Zehetmair tocó este movimiento de manera inolvidable, no sólo por la perfección técnica, sino también por la honda y delicada expresión. Creo que si se invitase a este muchacho a la próxima edición del Concurso "Reina Sofía" podríamos hallarnos ante una versión corregida y aumentada del ya célebre Chou-Liang Ling.

En el campo de los cantantes premiados me atrevería a decir que, a raíz de lo oído en este concierto, no era demasiado difícil discrepar del orden valorativo dirimido por el Jurado. Actuaron en primer lugar los tres terceros premios: Michael Roieder, austríaco, que canta "Un' aura amorosa", de **Così**, posee una voz no especialmente bonita y para apianar omite consonantes en cantidad; Hitoshi Hatanano, que canta "Il mio tesoro", de **Don Giovanni** (¡curiosa imagen la de un japonés interpretando a "Don Octavio"!); esgrime una pronunciación muy correcta y una flexible línea de canto; la grata sorpresa llega con la americana Gail Steiner, que aborda el primer aria de la

"Reina de la Noche", "O zittre nicht": la cantante estadounidense tiene una voz grande, soberbiamente colocada, y a ella une un notable temperamento dramático, coloratura excelente y diáfana, y afinación intachable. Estimo que sus posibilidades futuras son muy grandes. De entre los segundos premios canta, en primer lugar, la holandesa Elise Galama, que ha escogido el "Voi, che sapete", de "Cherubino": su voz es muy bella, aunque quizá demasiado grande y vibrante para Mozart. La segunda gran sorpresa llega con el otro segundo premio, la canadiense Edith Wiens, que interpreta el "Dove sono", de **Las Bodas**: también su voz es muy hermosa, pero aún más importante que la materia prima es su depurada técnica; se trata de una indiscutible mozartiana, pese a su juventud, capaz de encarnar a una "Condesa" emotiva y resuelta, que sabe decir y expresar con mínimos matices, y cuyo futuro se presenta igualmente promisorio. Quizá por ello la relativa decepción es aún mayor al presenciar la actuación del premiado en el primer puesto, el americano James Wagner: en poco afortunada coincidencia, el cantante de color elige el aria de "Belmonte", que el día anterior ha entonado tan soberanamente su compatriota Thomas Moser, "Ich baue ganz"; es evidente que Wagner posee una buena técnica y que la voz es bonita, pero no siempre la controla en cuanto a volumen, y al final del aria, pese a las discretas indicaciones del siempre atento Cárdenas, el americano termina cantando a pleno pulmón, exultante, satisfecho, casi voceando, como si la pieza interpretada fuera "Di quella pira" o la "Canción de la forja", de **Sigfrido**. Ignoro lo realizado por James Wagner en las pruebas del Concurso, pero su labor en este concierto fue todo menos mozartiana. En la memoria quedan las actuaciones de Gail Steiner y Edith Wiens, que junto al violinista Zehetmair son nombres llamados a ser importantes en el mañana.

FANATICOS, ABSTENERSE

● **Día 23:** Recital en el Mozarteum, a cargo de Rudolf Buchbinder, el pianista cuyo nombre va ligado, para mí, a esa espléndida grabación del integral de las **Sonatas** de Haydn en Decca, que acaso se edite entre nosotros antes del 2050. Buena versión "telonera" de las **Variaciones sobre "Ah, vous dirai-je Maman"**. Apreciable lectura después de una de las **Sonatas** conflictivas de Mozart, la **Número 8, en La menor**, típica sonata "Sturm und Drang", que Buchbinder interpreta "ad hoc", en forma apasionada y combativa. Tras ella la **Sonata número 12, en Fa mayor, K. 332**, otro ejemplo de obra pianística desasosegada, para la que Buchbinder se remansa en

el contemplativo "Adagio". En la segunda parte del programa, el pianista austríaco hace una propuesta atrevida: tocar una obra **inspirada** en Mozart, pero no escrita por el genio salzburgués, lo cual es bastante infrecuente en la historia de las "Semanas Mozart". La obra en cuestión es la **Fantasia sobre motivos de "Las Bodas de Fígaro"**, de Franz Liszt-Ferruccio Busoni. La pieza, que exige un virtuosismo que raya en lo ilimitado, merece examinarse estructuralmente: se inicia con unas figuraciones sobre "Non più andrai", se transforma luego en una paráfrasis del tema "Il resto non dico", del aria "Guardate delle femine", de "Fígaro" en el último acto de la ópera; se produce un cierto descanso al transcribir íntegro el "Voi che sapete", para desencadenarse nuevamente escalas y octavas con las frases de "Fígaro" "Ed in vece del fangango, una marcia per il fangango"; reaparece como estribillo el tema inicial de "Non più andrai", y se cierra con la transcripción de la coda del acto primero. Todo ello en un curso que rebasa los veinticinco minutos. Algunos puristas mozartianos se mostraban horrorizados por el "sacrilegio" de Buchbinder al tocar esa "payasada" (sic) de Liszt: no creo que la cosa sea para tanto, máxime cuando la paráfrasis es una de las mejores de Liszt, tal como ocurre en este caso. Hablar, por tanto, de irreverencia, blasfemia o similares me parece un punto de fanatismo purista. Yo, personalmente, lo pasé muy bien.

LA OBRA MAESTRA DE UN CHAVAL DE ONCE AÑOS

● **Día 24:** Una de las cosas de mayor interés de esta "Mozartwoche 1978" era la interpretación de una obra desconocida para casi todo el mundo, **Die Schuldigkeit des Ersten Gebots**; literalmente, **La obediencia al primer mandamiento**. Se trata de la primera parte de lo que su autor concibiera como "Singspiel religioso"... a la **edad de once años**. El texto deriva de un tal Ignaz Anton Weiser, y lo que nos ha llegado del proyectado "Singspiel", la primera parte de referencia, agrupa a cinco personajes: la Justicia, la Misericordia, el Espíritu del Mundo, el Espíritu de Cristo y la figura misma de Cristo, interpretados, respectivamente, en la versión oída en Salzburg, por Edith Mathis, Margaret Price y Lilian Sukis, sopranos, y Norbert Orth y Claes H. Ahnsjö, tenores. Intervino la Orquesta del Mozarteum bajo la dirección de Wolfgang Sawallisch, que también interpretó la parte del continuo.

La obra se compone de una "Sinfonía" u "Obertura", ocho números (todos arias, menos el último, un terceto) y diversos



Salón Tanzmeister de la casa sita en la Markart-Platz, lugar en donde habitó la familia Mozart de 1773 a 1787.



Sala Grande del Mozarteum.

recitativos, acompañados por orquesta o clave, que se intercalan entre los números. Mi impresión particular podría resumirse en la palabra "asombro": asombro ante la capacidad de inventiva melódica de este Mozart aún niño; asombro ante la hondura de determinados fragmentos, que llaman con fuerza al músico de madurez que nos es más conocido; asombro ante pasajes como el recitado con orquesta del "Espíritu de Cristo", entre los números 2 y 3, en el que se hace uso de un cromatismo sorprendente y se emplean metales en el registro grave (trombón contralto, trompas), que ya preludian efectos paralelos en el **Requiem**; asombro ante un uso de la cuerda que evoca insistentemente al **Op. III, L'Estro Armonico**, de Vivaldi (recitativo entre los números 3 y 4); asombro, en fin, ante un creador ya hecho y cabal, capaz de producir arias tan admirables como "Ein ergrimter Löwe" (núm. 2), "Hat der Schöpfer dieses Leben" (número 4), o el terceto final, "Lasst mir euer Gnade".

Mi mayor elogio es decir que la interpretación estuvo a la altura de la obra, empezando por la labor rectora de ese tan estupendo maestro que es Sawalisch: siempre director atentísimo (a los cantantes llega a marcarles los melismas vocales), el suyo es un Mozart intenso y viril, apoyado por un excelente trabajo desde el clave. Relevante asimismo la actuación de los cantantes, con notable para los tenores y Lilian Sukis; sobresaliente para Edith Mathis (no del todo repuesta de su afección, pero salvando su parte con su profesionalidad habitual), y matrícula de honor para Margaret Price.

Apéndice: a alguien se le tiene que ocurrir grabar esta producción sorprendente... ¿o no?

LA PLENITUD DE UN ARTISTA

● **Día 25:** Recital de "lied" de Peter Schreier, acompañado

al piano por Erik Werba. Hay ya pocas cosas que se puedan decir de Schreier, y máxime en este terreno tan suyo que es Mozart. Hoy el "Ferrando" o el "Don Octavio" por excelencia es ya el Dieskau de los tenores: sólo el berlinés ha sabido unir una técnica vocal paralela a calidades expresivas tales. En la actualidad, cada actuación del tenor de Meissen se transforma en un milagro musical que no tiene precio, porque se está en presencia de lo inefable. Dividió Schreier su recital en cuatro secciones: la primera agrupó canciones que podríamos llamar "tristes", dominadas por tonalidades menores, entre las que figuraba esa joya musical que es "Sei du mein Trost"; la segunda quedaba concentrada en torno a la cantata "Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt"; la tercera reunía canciones "alegres", entre ellas "Komm, liebe Zither, komm", que pide el acompañamiento de mandolina; la última se ceñía a "lieder" "amatorios". Luego las "propinas", innumerables, cerrando con esa canción que Schreier ha convertido en firma, **Das Lied der Freiheit (La canción de la libertad)**, cantada con tierna ironía y un inmarchitable afecto juvenil. No es afirmación vana: las "Sema-



Peter Schreier.

nas Mozart" perderían algo consustancial a su espíritu si a la cita anual faltaran intérpretes como Edith Mathis o Peter Schreier.

LLEGA LA FILARMÓNICA DE VIENA

● **Día 26.** Desde el plano orquestal, el epicentro de la "Mozartwoche" suele producirse con los conciertos, por lo general tres, que la Filarmónica de Viena brinda en Salzburg. Es habitual que Leopold Hager, alma en la hora presente de estas "Semanas Mozart", dirija el primero de estos conciertos. Para su actuación de este año, Hager escogió un programa en el que daba amplia base de lucimiento a solistas de la Orquesta. Tras exponer con severo subrayado de la base rítmica las **Seis danzas alemanas, K. 509** (con gran actuación del timbalista vienés), Hager interpretó la difícil **Sinfonía concertante para violín y viola**, interviniendo en las partes solistas Erich Binder y Josef Staar, ambos de la Filarmónica: fue la de Hager una versión briosa y compacta, pero nada pesada, gran riesgo de la obra, buscando la firmeza sin extremar las tintas. El programa se clausuró con la **Serenata "Haffner"**, que deparó una actuación gloriosa del concertino vienés Werner Hink; la versión, con todo, no me pareció el colmo de la depuración, y en algunos pasajes la lectura estuvo cerca de lo aburrido, siempre dentro del alto nivel marcado por la prestación de la Orquesta.

MOZARTIANOS DE PRO, MOZARTIANOS EN CAMINO, NO MOZARTIANOS...

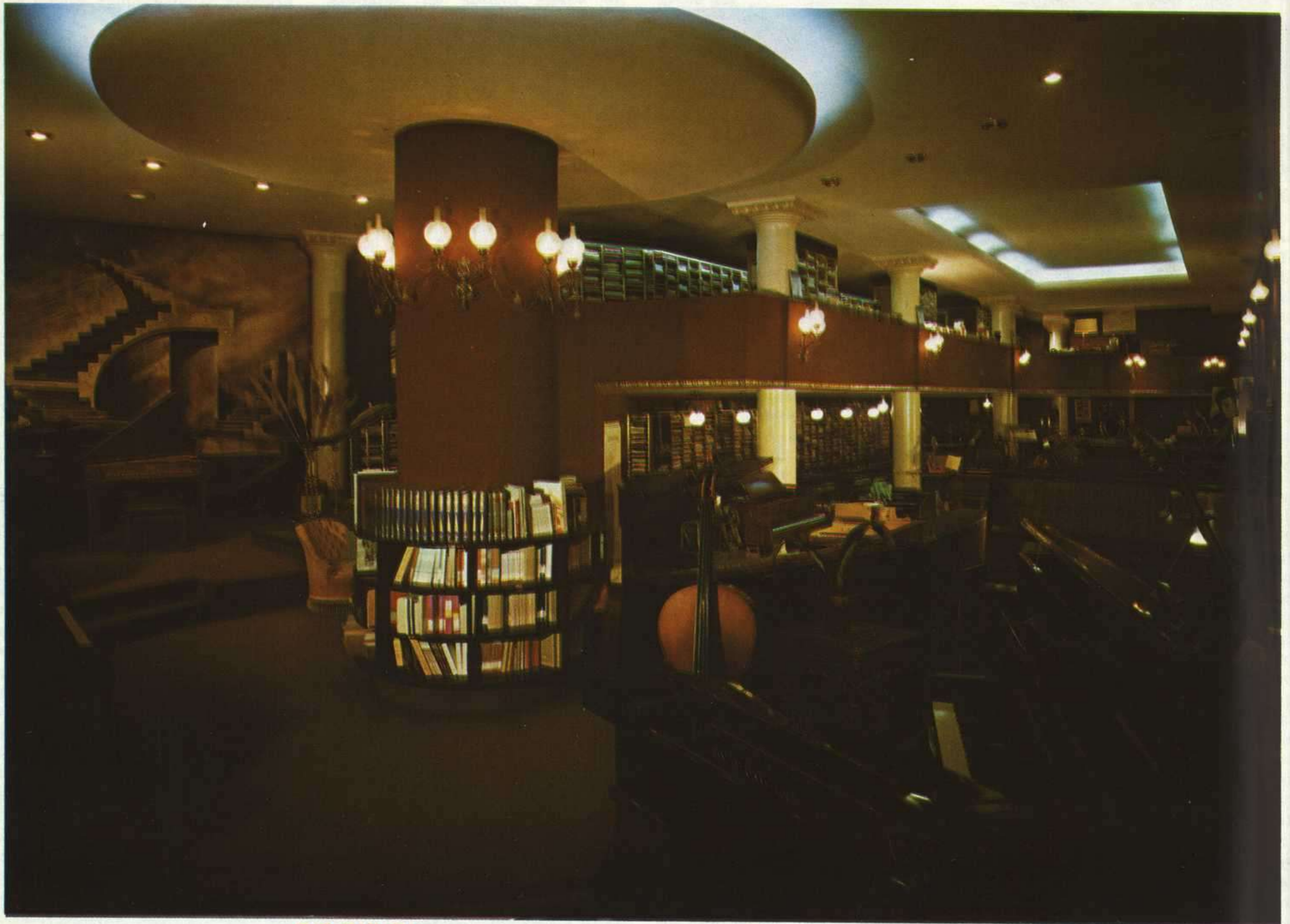
● **Día 27:** Por la mañana, una nueva velada en el Mozarteum, a cargo de la Orquesta de la Escuela, la que forman los estudiantes del Centro, dirigida por el joven Cárdenas. Impresiona ver tocar a este conjunto de alumnos, que interpretan música con la seriedad y dedicación de verdaderos profesionales: muy pocas "orquestas de conservatorio" poseen altura técnica semejante. Se cuenta, además, con la presencia de un solista de excepción: el violinista Henrik Szeryng, siempre gran artista y siempre, triste servidumbre en músico de su talla, hombre de gestos, ademanes y "admoniciones" al público, que van de lo cursi a lo grotesco. Conocemos muy bien a Szeryng por nuestras latitudes. Los públicos españoles estamos bastante acostumbrados a sus signos amenazadores con el arco, incitando al silencio a algún desdichado espectador que ha osado hablar durante su actuación; a su manía incurable, que le lleva a "colaborar" con el director de turno, volviéndose hacia violines o violonchelos para marcarles el compás, o a sus discursos, pedantes, rimbombantes, desbordantes de sacarina pleonásmica, cuando "se

digna" regalar una "propina" al auditorio. Naturalmente, todo este abanico de memeces extramusicales no pudo falta en Salzburg. Pero al lado de todo esto, reverso de la moneda, está la faz estrictamente musical de Henrik Szeryng; y aquí sí el violinista es indiscutible. Tratemos, por tanto, de olvidar el aspecto bufón de Szeryng para ir a lo escuetamente artístico. Todavía hoy el músico polaco-mejicano sigue siendo el más firme representante de una dicción clásica, cargada de nobleza y elegancia; quizá sólo Milstein ha llegado a un nivel de belleza en el fraseo paralelo al de Szeryng. Estas cualidades se pusieron ampliamente de manifiesto en las dos obras interpretadas, los **Conciertos de Violín números 3 y 5, en Sol mayor y La mayor**, respectivamente. En el hermosísimo y difícil "Adagio" del primero se advirtió una perfecta conjunción entre solistas y director: la nitidez y precisión del acompañamiento fueron notables, en líneas generales. Como hito dentro de la versión hay que destacar, a la fuerza, la primorosa cadencia del primer movimiento, dicha por Szeryng en términos casi inmateriales, como si la música nos llegara de otro mundo. Pero, si cabe, aún fue más alto el nivel en el **Concierto K. 219**. De entrada resultó sensacional la forma en que Sergio Cárdenas inició el **Concierto**, recordando un poco las maneras de Szell, al dejar que el tema creciera por sí solo, sin "engordarlo"; Szeryng, contagiado por el "estado de gracia" del joven maestro, efectuó una inmediata entrada milagrosa, cantando en un "legato" exacto, sin apenas despegar el arco de las cuerdas. Sobresaliente en la cadencia, justo en el "Adagio", Szeryng dio lo mejor de su arte en la rítmica sección turca del "Rondó", perfectamente secundado por la Orquesta. Después, tras un inefable "speech" de varios minutos, el violinista se despidió del público regalando el "Preludio" de la **Partita en Mi mayor**, de Bach. En la segunda parte, Cárdenas y sus instrumentistas brindaron una extraordinaria lectura de la **Sinfonía 33**. El mejicano es músico de tiempos tranquilos, en el marco de los cuales resalta la claridad de las líneas y la forma de decir, más melódica que rítmica, y en donde, de alguna manera, se nota que Cárdenas ha pasado por la enseñanza de Celibidache. Es otro mozartiano de futuro evidente.

Inesperadamente, por la tarde pintaron bastos. La Filarmónica de Viena brindaba su segundo concierto bajo la batuta de Christoph von Dohnányi. De este maestro guardo un imborrable recuerdo en torno a la versión que hace dos años le escuchara, en la Opera de Viena, de **Moisés y Aarón**, de Schönberg, obra dirigida por este artista de memoria (Cfr. RITMO, "Música en vivo", núm. 465, octubre 1976). Sin embargo, creo que su actuación en la "Mozartwoche" 1978 debe ser destinada al olvido más inmediato. Desde la primera obra programada, el imponente Ada-

Real Musical, S. A.

Al Servicio de la Música



CARLOS III - n.º 1, MADRID - 13

TELEFONOS. 248 0924 - 247 6365



Christoph von Dohnányi.

gio y Fuga en Do menor en su versión para orquestas de cuerdas, quedó claro que "algo no funcionaba". Esta música asombrosa, en la que Mozart se inventa el romanticismo en oleadas de intensidad no medida, exige una máxima dosis de concentración: Dohnányi pareció tocar como si aquello no fuera para nada con él. Su lectura del "Adagio" fue descaradamente rápida, pero el exceso de velocidad no fue nada ante el "despliegue" de la "Fuga", leída de manera atropellada, nerviosa y un punto histérica. No mejoró el panorama con la segunda obra, el **Concierto para dos pianos y orquesta**, en el que intervinieron los americanos Anthony y Joseph Paratore: la inadecuación de Dohnányi al estilo mozartiano continuó siendo aparatosamente evidente, en contraste con el buen hacer, en general, de los pianistas. Sólo como ejemplo: en el "Andante" de la obra, cerca ya del final del movimiento, se da uno de los mejores temas mozartianos, a cargo de las maderas, tema del que puede sacarse más, mucho más, de lo que la mera rutina de Dohnányi trajo a la luz. Quedaba la **Sinfonía número 40, en Sol menor**, para la segunda parte. En ella el maestro berlinés estuvo mucho mejor que en la primera mitad: Dohnányi pareció tomarse en serio lo que estaba haciendo y "tener una conexión" con la música, adoptando tiempos más reposados y serenos, aunque el "Finale" volviera, una vez más, a estar cerca del frenesí. Desconcertante actuación, pues, de un músico ejemplar en otras oportunidades.

CLIMAX DE UNA SEMANA MOZART

● **Día 28:** La actuación de André Previn al frente de la Filarmonía de Viena marca el punto más alto de esta "Mozartwoche". La afirmación puede parecer sorprendente, pero nada hay de gratuidad en la misma, y el mismo público salzburgués, que en materia de Mozart no se deja dar gato por liebre, recompensó a Previn con los aplausos más entusiastas del minifestival. Con Previn se percibe la sensa-

ción, desde el comienzo mismo de su concierto, de que se está ante un músico sensacional y un director de orquesta de altura. Su programa en el Grosses Festpielhaus se inició con la encantadora **Serenata Notturna, K. 239**, para la que Previn adoptó una singular colocación de los veinticinco músicos que intervenían en la interpretación: los violines a la izquierda, las violas enfrente, en el centro los cuatro violonchelos, y el contrabajo junto al timbal. Ya en la "Marcha", Previn se revela como un mozartiano de primera, consiguiendo un efecto inefable en el "dúo" de violines en "pizzicato" y timbal. En el "Minueto" se nos permite escuchar un auténtico "legato" mozartiano, algo que había sido imposible el día anterior en la desafortunada actuación de Dohnányi con la misma Orquesta. A continuación, el propio Previn realiza el doble cometido de solista y director en el **Concierto 24, para piano, en Do menor**. Sólo aumenta Previn la cuerda en un contrabajo más y emplea vientos duplicados (dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas), con lo que el número total de ejecutantes en la orquesta es de treinta y seis. El músico Previn, como el músico Bernstein o el músico Barenboim, también directores pianistas, es una realidad inatacable. El estilo, a lo Fischer o Barenboim, con la orquesta rodeando al solista-director, nos muestra a un pianista maravilloso, con una línea de cantabilidad que recuerda mucho a Brendel; todo ello unido a una dirección de orquesta luminosa. La versión es-



André Previn.

cuchada va más allá de lo impecable, de lo excelente, para entrar en el ámbito de lo genial. Hay una característica de Previn, que también lo es de Lorin Maazel, consistente en no limitarse a abrir las frases, dando entradas, sino también cerrarlas, con lo que la "respiración" orquestal es siempre coherente y fluida, sin alteraciones. Está también el sentido privilegiado que Previn tiene de la dinámica, que en el "Larghetto" da lugar a momentos irrepitibles de las maderas entre el 'pp' y el

'mf'. Queda, como tercera característica, la perfecta acentuación rítmica, que lleva aparejada una justeza de orfebre en la agógica. Todas estas virtudes, unidas a una calidad pianística fuera de duda, configuran una interpretación de antología, la mejor de las muy buenas escuchadas en la "Mozartwoche" y, a nivel personal, la más notable que yo he escuchado de esta página maestra del pianismo mozartiano. Cierra André Previn su concierto con la **Sinfonía "Linz"**, en la que se eleva ligeramente el número de ejecutantes de cuerda (son ahora seis los violonchelos, ocho las violas y cuatro los contrabajos), manteniendo la duplicación del viento, con lo que el número de instrumentistas llega a cuarenta y tres. Yo me atrevería a pensar, tras escuchar la versión de Previn, que éste conoce muy bien aquel gran álbum llamado "The Birth of a Performance", en el que se recogían todos los ensayos de Bruno Walter previos a la grabación de esta misma **Sinfonía**. La lectura, muy en la escuela de Walter, es eminentemente vertical: cada voz de la partitura es oída con cariño y atención. Gran concierto, en suma, del mismo músico que un día creara la banda sonora de **Irma la dulce** o **Good-bye Charlie**.

FINAL EN PUNTA

● **Día 29:** Sesión matinal en el Grosses Festpielhaus, a cargo de la Academy of St. Martin-in-the-Fields, bajo la dirección de Neville Marriner. La agrupación se presenta con el grupo de viento, admirando el perfecto empaste de éste con la cuerda, en sintonía de afinación absoluta. Marriner es otro mozartiano de pura cepa, como muy bien nos han ido enseñando sus discos. Hay un cierto punto de comunidad entre los gestos de Marriner y Previn, y es que los dos han sido alumnos de Pierre Monteux, y esto se nota. La Academy inicia su concierto con la **Sinfonía número 28**, en cuyo "Andante" volvemos a recibir otro ejemplo impagable de "legato", y en cuyo "Presto" final asistimos, en el "moto perpetuo" en semicorcheas, a una demostración increíble de diafanidad en las voces entre violines primeros y segundos, dentro de un tiempo endiablado. Mención especial para las trompas en el "Menuetto". Sigue el **Concierto para flauta número 2**, con prestación solista de William Bennet, habitual colaborador de la Academy. El flautista de la London Symphony se muestra en plena forma, con su exquisita musicalidad, que prima sobre una técnica grande, pero no infalible. Su labor es soberbia en la cadencia del "Allegro Aperto" inicial. Seis músicos de la sección de viento (dos oboes, dos trompas y dos fagotes) interpretan sin director, al comienzo de la segunda parte, el **Divertimento en Si bemol mayor, K. 270**. Finalmen-



Neville Marriner.

te, Marriner vuelve a tomar la batuta para dirigir a la agrupación en una de las pequeñas-obras mozartianas, la **Sinfonía número 25**, la primera de las sinfonías escrita en la tonalidad trágica de Sol menor. Marriner plantea una interpretación muy clásica, con dramatismo, pero sin preluir el devenir romántico, como Krips solía hacer en su modélica lectura, felizmente recogida por el disco. Como dato curioso puede anotarse que la quejumbrosa idea del oboe en el desarrollo del primer movimiento Marriner la hace tocar "senza tempo". Vuelven, una vez más, a ser los vientos destacados protagonistas del "Trío" del tercer movimiento. La cima, empero, está para Marriner en el doliente "Andante", con su melodía en estado permanente de suspensión.

Llega a su fin la "Mozartwoche" con la interpretación de concierto de **Betulia liberata**, a cargo de Leopold Hager con la Orquesta del Mozarteum, e interviniendo como solistas Ileana Cotrubas, Walter Berry, Hanna Schwarz, Peter Schreir, Gabriele Fuchs y Margarita Zimmermann. Este año rompe Hager su cadencia interpretativa de las óperas juveniles de Mozart para centrarse en un oratorio o, como lo define el propio Mozart, una "azione sacra", según un libreto de Metastasio. La edición en este inmediato otoño de la grabación efectuada al día siguiente del concierto por los mismos intérpretes, que efectuará Deutsche Grammophon, me exige de un comentario más extenso, que debe reservarse para el disco. Me limito a anotar dos ideas: de una parte, el hecho constatable de que el libreto sube muchos enteros en la segunda parte (la historia es paralela a la contada por Vivaldi en **Juditha Triumphans**), y con él la música; de otra, la imprescindibilidad de Schreir, "Ozia" de excepción, creando siempre, desde el recitativo, el ambiente mozartiano que se contagia a los demás intérpretes.

Terminada la "Mozartwoche", la partida a Viena, siguiendo los pasos a la Filarmonía, para escuchar en la Opera el **Fidelio** beethoveniano dirigido por Bernstein. Pero esto ya es materia de otro comentario.—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

EL FESTIVAL DE BAYREUTH «LEIDO» DESDE MADRID



El holandés errante, tercer acto dirección escénica de Harry Kupfer.

El 28 de agosto concluyó el Festival de Bayreuth 1978, tras las ya habituales treinta representaciones, dedicadas este año a **El holandés errante**, **Tannhäuser**, **Parsifal** y el ciclo de **El anillo del nibelungo**. **Parsifal** y la **Tetratología** se reponían en los conocidos montajes, ya comentados en RITMO en 1976 (números 465 y 466) y en 1977 (número 476), de Wolfgang Wagner y Patrice Chéreau, respectivamente, con dirección orquestal de Horst Stein y Pierre Boulez; se decía adiós al **Tannhäuser** producido por Götz Friedrich, devenido ya casi en un clásico del «neorrealismo» operístico desde su controvertido estreno en 1972, y se ha recibido con éxito general y algunas protestas el nuevo **Holandés**, debido al regista de Dresde, Harry Kupfer, otro hombre del «neorrealismo» más o menos dialéctico, a quien Viena ha encargado la nueva producción de la **Tetratología** que culminará en 1983 la conmemoración vienesa del centenario de la muerte de Wagner.

Por lo leído, el hecho musical más destacado vino dado por la dirección orquestal de **Tannhäuser** por Colin Davis. El director británico tuvo en 1977 problemas con la temible acústica del foso del Festspielhaus. En 1978 parece que Davis —músico en rápida y positiva evolución— ha obtenido un gran triunfo personal en una obra que desde 1965, año de la última aparición de André Cluytens, ha padecido mediocres o desorientados «maestros» en el foso. El papel de «Tannhäuser» se ha beneficiado también con la actuación de Spas Wenkoff, quizá el único tenor que hoy puede afrontar con decoro el repertorio heroico wagneriano, en la línea vocal de un Ludwig Suthaus. **Holandés** ha sido dirigido desde el foso por el joven estadounidense Dennis Russell Davies, actual director de la Opera de Württemberg, de la que va a pasar a Stuttgart en 1980. En su actuación

debe haber habido de todo, con modificaciones de «tempo» algo errabundas. Vocalmente, tampoco se ha conseguido un elenco demasiado distinguido. Como es ya norma, todo el peso del espectáculo se desplaza a las intenciones, a la «concepción» del regista. Kupfer ha montado **Holandés** como un conflicto personal de «Senta» con la realidad. La protagonista femenina permanece en escena desde la primera nota de la obertura, dada a telón descornado, hasta la última del tercer acto. El «Holandés» es una creación de su mente, de sus anhelos, y la historia representada no es otra cosa que el reflejo de la imaginación de «Senta». Kupfer ha utilizado la partitura de la primera versión de Dresde, que entre otras diferencias no contiene «el motivo de la salvación». En esto, como en todo el concepto, Kupfer ha seguido muy de cerca la producción de Joachim Herz en 1962 para la Opera Cómica de Berlín Este y el filme que realizó en 1964, visto en «occidente» sólo en febrero de 1978 gracias a una emisión de la televisión de la República Democrática. Me guió exclusivamente por lo que he podido leer; pero son tan semejantes las ideas de Kupfer y Herz —aunque supongo que la realización no coincide tanto— que podríamos hablar de plagio; naturalmente, en Bayreuth se habla de «escuela de Herz», de «línea de pensamiento». La actuación escénica de la joven soprano danesa Lisbeth Balslev, muy intensa y cinematográfica, ha impresionado a una crítica que ha pasado un poco por alto su inadecuación y falta de calidad vocal. El empleo de la partitura más primitiva aísla al **Holandés** de la temática wagneriana de la redención por el amor. Consecuentemente, el «Holandés» no muere ni se salva: sencillamente, se esfuma cuando «Senta» deja de existir en medio de una calle,

al arrojarse al vacío por una ventana. No hay al final, por tanto, mar, y me resulta divertido pensar en el pasmo de Antoine Gòlea, quien en sus «Conversaciones con Wieland Wagner» afirmaba —ante el escepticismo de Wieland— que el mar era, en la ópera romántica de su abuelo, un símbolo del útero materno, y que el «Holandés», al retornar al mar, buscaba regresar a la protección cálida y cerrada de ese útero. En fin, no es prudente aventurar juicios sobre lo que no se ha visto ni escuchado, así que el lector —ya algo informado— me permitirá que deje para otro año el análisis del montaje de Kupfer, si es que tengo ocasión de volver pronto a Bayreuth.

* * *

Hay unos datos interesantes que conviene recoger hoy como significativos en la evolución de Bayreuth y del espectáculo operístico en general. Son éstos:

— Antes del Festival y a lo largo de cuatro días se filmó, para la televisión de la República Federal, **Tannhäuser**. La toma se pasará el día 1 de enero de 1979, en la segunda cadena, como «Programa de Nuevo Año». La pequeña pantalla aumenta su voracidad operística, pero en Bayreuth se ha actuado como debe hacerse. Rechazada expresamente —por perturbadora— la toma de funciones normales, se ha acudido a las sesiones específicas. ¿Veremos en España esta producción? ¿Aprenderá nuestra televisión a tratar con afecto y delicadeza el medio operístico? La respuesta, algún año de estos.

— Un «Círculo de Acción» en defensa del sentido «auténtico» de la obra de Wagner se ha aglutinado en Bayreuth y se ha hecho oír en ruedas de prensa, con boletines y, sobre todo, con resonantes



Simón Estes, «Holandés».

«buhs» (así se protesta en Alemania) dirigidos a los responsables administrativos y escénicos. El propio Wolfgang Wagner tuvo que aguantar al poco armonioso coro al finalizar su **Parsifal**. El «único director responsable» del Festival tiene frente a él una oposición que pide su dimisión. También le llueven las críticas desde la «ortodoxa» Sociedad de Amigos de Bayreuth. Muchos señalan la contradicción entre el director del Festival, que patrocina los experimentos de otros registas, y el director escénico, apegado en sus montajes a ambiguas estilizaciones. La prensa, en general, apoya al «liberal» Wagner y llama «inhumanos» a los miembros —unos 300— del «Círculo». Wolfgang Wagner trata de presentar esta protesta como reaccionaria y dentro de la oposición que siempre hubo en Bayreuth, ante cualquier cambio, por parte de los wagnerianos más cavernícolas. La oposición ha tenido la habilidad —no sé si por convicción o por estrategia— de insistir en que el Bayreuth de Wieland Wagner acertaba o se equivocaba, pero sin falsear nunca el sentido de

las obras, mientras el actual Bayreuth es un pandemónium donde Ricardo Wagner es irreconocible. De momento, una buena noticia para «el director responsable» es el nombramiento de Hans Mayer como Ministro de Cultura del Estado de Baviera. Se aproxima 1983; pero antes, 1982, centenario del estreno de **Parsifal**, que será conmemorado con un nuevo montaje, puede ser el año de la guerra civil wagneriana: la filtración de que estaría a cargo de Kupfer —«chisme» agriamente desmentido por Wolfgang Wagner— ya ha alborotado el cotarro. En fin, con el tiempo y una caña trataremos de estar en esa guerra —o en la paz, si se impusiera la sensatez— como ya estuvimos, en 1976, en la «Batalla del Festspielhaus».

— En 1977, René Kollo («Siegfried») se rompió una pierna pocos días antes de la segunda representación de **Sigfrido**. ¿Qué hacer? Según Patrice Chéreau, no se podía «improvisar» escénicamente su «Siegfried», así que Kollo cantó, escayolado, cómodamente sentado entre bastidores, mientras el propio Chéreau salía a escena como actor mudo. Al anunciarse el «ersatz», se desató la ira de parte del público; pero al final los «fans» del director galo sostuvieron el éxito de tan «inteligente» solución. Este año, de nuevo **Sigfrido** (¿qué tendrá esta obra, qué tendrá?) ha conocido, y por partida doble, la solución «repuesto». La tarde de la primera función, Donald McIntyre, «Wanderer», se sintió vocalmente indispuesto. Como el padecimiento no le impedía actuar, allá fue el bueno de McIntyre, mientras Hans Sotin leía la partitura desde las bambalinas. Nuevo escándalo de la «oposición organizada» y nueva justificación en cierta prensa, ya que «así se salvaba la unidad de una escenografía tan detallada en el terreno interpretativo». Aquí se les recordó a los reaccionarios del «Círculo» su condición de «inhumanos», sin duda porque pretendían que el enfermo McIntyre cumpliera todo su contrato, y cantase, además de pasearse por la escena con bata, chambergó y lanza. Mas para la segunda representación el indispuesto fue Kollo (¡qué mala suerte tiene este chico!), y allá vino a cantar el caduco Jean Cox —véase la sección «De Madrid, al cielo», en este número de RITMO—, mientras el pachucho Kollo vencía al dragón «Fafner», partía a «Wotan» la lanza y despertaba a «Brünnhilde» en su horno crematorio. Hablaba yo en 1976, con palabras parecidas a éstas, de tiranía de los directo-



Lisbet Balslev, «Senta».

res de escena, de sumisión de los valores musicales de la ópera a los visuales y del riesgo de que acudan a «cantar» ópera actores de verso o de cine con algunas nociones de solfeo y una voz más o menos «elaborada». El Festspielhaus, donde, como en todos los teatros líricos, han actuado cantantes indispuestos, defendiendo con profesionalidad su parte ante un público que comprendía y aceptaba la situación, o donde un cantante ha sido sustituido por otro en el transcurso de la velada, acaba de sentar un precedente que pronto puede llegar a ser hábito. El tema merece comentario especial, fuera del contexto de esta nota informativa. Ahora deseo concluir expresando mi personal tristeza por que del Festival de Bayreuth, centro del arte lírico mundial no hace aún quince años y modelo siempre de disciplina y profesionalidad al servicio de la ópera como espectáculo total, vengán hoy estos ejemplos de «dilettantismo», reveladores de hasta qué extremo la obra de arte cada año renovada se está degradando allí a mero objeto de consumo.—ANGEL-F. MAYO.

Rueda de prensa en Bayreuth. De izquierda a derecha: Dennis Russell Davies, Harry Kupfer, Wolfgang Wild, Hans Walter Wagner y el alcalde local.



SCANDALLI



Gervasio Marcosignori, el mundialmente conocido maestro del acordeón.

Comentario de un profesional . . . En el nuevo SCANDALLI se obtiene su plena sonoridad con el mínimo esfuerzo. . . la excelente compresión interior garantiza, con el más leve accionamiento del fuelle, una reacción precisa incluso en las más bajas y más altas tonalidades . . . bueno, y por añadidura, el famoso y fino sonido del Scandalli.

FARFISA

representante **ENRIQUE KELLER, S.A.** ZARAUZ - Guipúzcoa

Diálogo con FREDERICA VON STADE

José Luis
Pérez de Arteaga



La entrevista que a continuación se transcribe tuvo lugar el pasado verano, en París. El marmagnum que supuso el número extraordinario de RITMO dedicado al centenario del fonógrafo es la causa última de que sea ahora, casi doce meses después, cuando esta conversación vea la luz impresa. Afortunada y desgraciadamente, este documento no ha perdido nada de vigencia: afortunadamente, porque ello nos autoriza a darlo a conocer definitivamente a los lectores; desgraciadamente, porque la joven Frederica von Stade sigue siendo una perfecta desconocida para casi todo el mundo en este país. Artista especialmente vinculada a la ópera y al «lied», es lógico que nuestra vida musical, famélica en ambas manifestaciones, no haya tenido aún la oportunidad del contacto directo con esta cada día más relevante intérprete.

Realicé este reportaje coincidiendo con las representaciones de *Cenerentola* en la Opera de París, en la que Frederica von Stade y Teresa Berganza se turnaban en la asunción del «rôle» protagonista de la obra de Rossini, funciones que siempre contaron con la rectoría de Jesús López-Cobos: de ahí la múltiple referencia, a lo largo de la entrevista, a estos dos artistas españoles, Berganza y López-Cobos.

La conversación tuvo lugar en la propia casa de miss Von Stade, ya que nuestra cantante, si bien americana de origen, lleva ya algunos años afincada en Europa, y más concretamente en París. Dos rasgos son característicos de la personalidad de la artista: la simpatía y la sencillez. Respecto del primero, tengo que afirmar que miss Von Stade es uno de los personajes más amenos que he tenido frente a mi magnetófono. En cuanto al segundo, diversas razones, entre ellas la meteórica carrera que está realizando en Europa y América, justificarían la pedantería o el narcisismo de la intérprete: nada de esto hay en Frederica von Stade, que en la conversación constantemente recurre a términos como «estudio», «maduración», «esfuerzo», «trabajo» o «perfeccionamiento». Puede que una frase dicha en este diálogo baste para retratarla: «Para mí, es muy importante sentirme estudiante de por vida».

Algunas semanas después de realizada esta entrevista, los jurados del IRCA (International Record Critic's Award) fallábamos, en Berlín, uno de los tres premios del certamen a favor del disco CBS, de «Arias de óperas francesas poco conocidas», interpretado por Frederica von Stade (Cfr. RITMO, núm. 478, enero 1978), y al final del año pasado la Redacción de nuestra revista daba a este mismo disco el premio al «Mejor recital» publicado en 1977. Mujer de extraordinario atractivo físico, de maneras muy dulces, Frederica von Stade se acerca hoy un poco más al público español.

ARTEAGA.—Antes de nada, he oído pronunciar su apellido de muchas maneras: «Von Steid», «Fon Stade», «Van Stidi». ¿Cómo lo pronuncia usted? ¿A la alemana, tal como suena?

VON STADE.—Sí, exactamente, a la alemana: «Fon Stade». Aunque mi familia es americana, hay orígenes germanos entre nosotros.

A.—Bien, entonces, miss Von Stade...

V. S.—¿Sabe?, familiarmente, mis amigos me llaman «Flicka». Me puede llamar así, si lo desea.

A.—¿«Flicka»? Curioso nombre.

V. S.—Sí, porque si hubiera hecho una reducción literal de mi nombre de pila, Frederica, habría salido «Fricka», y eso me relacionaría en exceso con la esposa del dios «Wotan». (Risas.)

A.—Muy bien, «Flicka». Teniendo en cuenta que esta entrevista va a publicarse en España, y que en mi país usted sólo es conocida a través de algunos discos, creo que sería interesante que

me hablara un poco acerca de los comienzos de su carrera. Creo que usted no llegó pronto a la música, sino más bien tarde.

V. S.—Sí, así es. La verdad es que yo llegué a la música bastante tarde. Yo no estudié absolutamente nada de niña, y debía tener diecinueve o veinte años cuando inicié mi aprendizaje musical y fui a un conservatorio de Nueva York para aprender a leer música, porque, de hecho, yo no sabía cómo se leía un pentagrama. Durante el último año, o quizá en el antepenúltimo, no lo recuerdo bien, de mi carrera en el Mannes College of Music de Nueva York me hice miembro del programa de ópera, sólo porque esto me ayudaba a graduarme un poco antes: es decir, no lo hice por amor a la ópera, porque hasta los veinte años no había visto ni una sola representación de ópera. Por aquel entonces yo era muy aficionada a la comedia musical, y como no estaba muy familiarizada con la ópera, ésta me parecía muy rígida y poco natural. Sin embargo, al estudiar ópera en el Mannes College con un hombre maravilloso, Engelberg, con quien todavía trabajo, me sentí fascinada súbitamente por todo lo que se podía hacer con la voz. Comprendí casi en seguida todo lo que... se le podía pedir a una voz. Para mí fue aquello como... (Abriendo y separando las manos, mientras busca la palabra.) ... ¡una revelación! (Lo acompaña con una pequeña palmada; las manos de Frederica von Stade son muy expresivas y nerviosas, y constantemente acompaña sus palabras con gestos manuales.) Desde entonces empecé a interesarme vivamente en la ópera, y me uní definitivamente al programa de ópera en mi último año de estudio. Poco después me presenté a las pruebas de canto del Metropolitan, que es una de las formas de comenzar una carrera que tienen los cantantes jóvenes en América. Para mi sorpresa, gané las pruebas y conseguí un contrato con el señor Bing.

A.—Perdón, ¿se refiere a sir Rudolf Bing, el famoso intendente del «Met»?

V. S.—Sí, sí, a Rudolf Bing. Ya en el Metropolitan canté pequeños papeles masculinos, criadas, lacayos, cocheros, mozos de equipajes, estudiantes, cortesanas...; es decir, «grandes papeles». (Se ríe, muy desenvuelta.) Creo que representé treinta o cuarenta personajes distintos en unos pocos años. No obstante, cada año el señor Bing me daba un personaje un poco mejor. Y así, paulatinamente, llegaron «Nicklauss», «Stephano» o «Cherubino». Luego dejé el «Met», después de casi tres años, ya que Rolf Liebermann me ofreció un papel en Las bodas de Fígaro, con Giorgio Strehler y Georg Solti: éste fue mi debut europeo. Tuve que dejar el Metropolitan porque me quitaba casi todo mi tiempo, tiempo que era, sin duda, valioso por el «Met» en sí mismo, pero que en determinado momento me forzó a tomar una decisión. Desde entonces no he estado unida a nadie, a ningún teatro estable, he ido saltando de un lugar a otro..., he sido muy «Wanderer».

A.—Muy wagneriano. ¿Había habido antecedentes musicales en su familia?

V. S.—Sí. Mi padre, que murió durante la guerra, era, por lo que me han contado de él (yo prácticamente no llegué a conocerle), un excelente pianista y organista. También he tenido a una tía abuela, que falleció recientemente, que cantó en la Opera Comique. Casualmente, vivió en esta misma calle, la rue Desbordes-Valmore, aquí, en París, cuando era cantante de ópera. También tengo un hermano que tiene una maravillosa voz de tenor y que podría haber hecho una carrera musical notable, pero no ha tenido interés en ello. Es decir, casi nadie profesional, pero sí con buenas voces.

Y todos amantes de la Música, «Music Lovers», como la película de Ken Russell (*). (Vuelve a reír.)

A.—¿Quién la enseñó a cantar, «Flicka»?

V. S.—Pues se puede decir que el único maestro que he tenido es este hombre que antes le mencioné, Sebastian Engelberg, al que conocí en el Conservatorio. Todavía trabajo con él, es ya muy mayor, pero es una persona maravillosa. Tenía una manera de enseñar muy interesante, ya que no se dedicaba sólo a... (Hace un silencio largo, mientras piensa detenidamente las palabras a emplear.) ... lo que llamaríamos el aspecto técnico, sino que a la vez trataba de infundir un especial calor, un especial afecto hacia aquello que enseñaba. A él le debo, le debemos todos sus alumnos, un infinito amor hacia la Música y una sensación permanente de alegría asociada al canto. Yo soy feliz cantando, ¿comprende? Por ello le estoy inmensamente agradecida al señor Engelberg, que supo crear en mí una pasión. (Abre y cierra las manos, y al decir la palabra «pasión» las aprieta con fuerza.) Para mí, el no poder cantar sería como un castigo, como una condena. Pienso que esto es muy importante, ya que en una carrera como la mía se trabaja muy duramente, con poco tiempo de descanso, con muchos desplazamientos y largas horas de ensayo, y esto puede conllevar una pérdida del entusiasmo y ser origen de frustraciones y resquemores. Sin embargo, si existe una alegría unida a la labor que se desarrolla, un gozo al trabajar, si existe... (Vuelve a quedar pensativa, baja un poco la cabeza mientras mira hacia el suelo, luego se yergue mirando fijamente al interlocutor.) ... si existe esa palabra que antes le dije, una «pasión», entonces se comprende que son muchas las satisfacciones íntimas de esta carrera que justifican el esfuerzo dejado atrás.

A.—Antes me indicó que había trabajado con Rudolf Bing, sin duda una de las personalidades más interesantes de nuestro tiempo en el ámbito operístico. ¿Qué recuerdos tiene de su contacto con Bing?

V. S.—¡Oh, extraordinarios! Guardo un emocionado recuerdo de mi etapa en el Metropolitan, y tengo en mente momentos muy agradables de mi relación con el señor Bing. Siempre se portó conmigo maravillosamente, y ello desde mis primeros momentos en el «Met»: a él le debo casi todas las oportunidades surgidas en los comienzos de mi carrera como profesional. Sé que había muchos problemas en el Metropolitan el año que yo ingresé en él, pero yo era nueva en el medio y, como casi todos los novatos, no me daba bien cuenta de las dificultades por las que pasaba el teatro: por eso fue una época feliz. Rudolf Bing siempre me dio la ocasión de demostrar un poco más de valía en cada nuevo papel, como ya antes le dije, y cuando otros teatros me fueron ofreciendo papeles de cierta envergadura, él siempre me dejó en libertad para hacerlos. Recuerdo muy en especial que se me presentó una magnífica oportunidad, con Kurt Adler, en la Opera de San Francisco, y sir Rudolf me dio entonces todo un mes y medio para que fuera allí a trabajar, con lo que de hecho me estaba impulsando a dar mis primeros pasos fuera, me incitaba a liberar mis alas. El señor Bing fue muy bueno conmigo (Subraya mucho las palabras «muy bueno», dichas casi en el tono en que una colegiala aplicada hablaría de su maestro.), siempre me alentó y... siempre creyó en mí, y, a la recíproca, me ayudó a confiar en mí misma, ya que yo tenía una fe absoluta en su criterio. A veces yo tenía enormes dudas a la hora de aceptar un personaje que se me asignaba, pero él siempre estaba detrás aconsejándome y motivándome, y yo no podía por menos de aceptar su opinión, porque con su experiencia y su inteligencia él siempre sabía muy bien lo que decía y lo que hacía. Desde luego, mi relación con sir Rudolf fue muy positiva, enriquecedora y definitiva.

A.—¿Cuál fue la primera ópera que cantó?

V. S.—Mi debut profesional fue con...

A.—Perdone, no le preguntaba como debut, sino como aprendizaje.

V. S.—¡Ah, bien! Lo primero que aprendí no fue un papel completo, sino sólo un aria. Fue «Que farò senza Euridice», del Orfeo, de Gluck. Y la primera ópera que aprendí íntegra fue, ya de cara a mi debut, una francesa, una ópera de... (Duda unos instantes, se lleva la mano derecha a los labios y luego chasquea los dedos.) ... ¡de Chabrier! Se llamaba L'Etoile. Hice, ¡cómo no!, el papel de un muchacho joven, «Lazouli». Esta fue la primera ópera completa en la que tomé parte.

A.—Bien, podemos pasar a su carrera europea. Usted hizo «Cherubino» aquí, en París, con Solti, y también en Salzburg, con Karajan. ¿Me puede decir qué diferencias encontró al trabajar con dos personalidades tan importantes y tan distintas?

V. S.—¡No tantas como yo esperaba! Yo creo que muchos directores de orquesta, y también muchos directores de escena, tienen las mismas ideas, porque dejan, en general, que la música hable por sí sola todo lo que sea posible. Puede que lleguen a encontrarse por caminos distintos... Por ejemplo, los «tempi» pue-

(*) Es necesaria la aclaración: aunque titulada en España La pasión de vivir, inefable invento del distribuidor ibero del filme, la biografía de Tchaikovsky recreada por Ken Russell se llamaba en origen Music Lovers, «Amantes de la Música».





Como «Cherubino», en Las bodas de Figaro (Mozart). Festival de Salzburgo, 1975.

den ser dispares..., pero la intención puede ser la misma, especialmente con «Cherubino», y yo encontré que Solti y Karajan, como maestros, como instructores, tienen cierto parecido: los dos son inmensamente pacientes (Mira al techo mientras sonrío beatíficamente, como evocando interminables sesiones de ensayo; risas.), amables y muy comprensivos. Realmente, es una satisfacción tener una experiencia profesional con gente como ellos y poder aprender qué es lo que una ha de hacer para que todo salga lo mejor posible. ¡Y, casualmente, «Cherubino» es mi personaje preferido! Pero... (Con un hondo suspiro.) ... ¡es tan difícil! Esas arias, que son tan simples y directas, están erizadas de dificultades: siempre estoy trabajando en ellas, siempre, nunca puedo ponerme a cantarlas otra vez sin entrenamiento previo.

A.—Usted ha grabado el «Non so più», de «Cherubino», dos veces, una en un disco de «duetos» con Judith Blegen, para CBS, y otra en un recital Mozart-Rossini, con Edo de Waart, para Philips...

V. S.—Exactamente. ¿Tiene los discos?

A.—Sí, sí los tengo y ambos me gustan mucho. Me imagino, con todo, que su ideal será grabar alguna vez «Cherubino» completo en el contexto de *Las bodas de Figaro*.

V. S.—Sí, efectivamente, ése es mi sueño dorado. Espero verlo hecho realidad algún día.

A.—¿No ha llegado la oportunidad todavía? Se habló de una grabación de *Las bodas* dirigida por Karajan...

V. S.—Sí, es cierto, se habló... La verdad es que había un proyecto de hacer la obra con Karajan, tanto en disco como en película, basándose en las producciones del Festival de Salzburgo, pero... (Acerca la palma de la mano derecha a su boca, en posición horizontal, y luego sopla levemente, como disipando una pompa.) ... se ha evaporado.

A.—Usted ha hecho también dos incursiones muy singulares en el repertorio francés y alemán: «Melisande» y «Octavian». Pienso que debe revestir bastante dificultad para una joven americana aprender estos dos papeles en su lengua original y adaptarse a la pronunciación extranjera. Sé que usted ha hecho una labor formidable en ambos personajes. ¿Qué dificultades se le presentan al traducir sus ideas musicales a otro idioma?

V. S.—Yo creo que aquí, una vez más, la música aclara y explica tanto por sí misma que un poco (o un mucho) del trabajo del cantante ya está hecho por el compositor. Desde luego, Richard Strauss y Debussy son entre sí el día y la noche, pero ambos crean una atmósfera apropiada para su idioma. El pensar en hacer *El Caballero de la Rosa* o *Pelleas y Melisande* en otros idiomas que no sean, respectivamente, el alemán o el francés me resulta inconcebible. *Pelleas y Melisande* es tan francés: se nota en cada palabra, surge de la música misma. Pasa igual con *El Caballero de la Rosa*. Pienso que mucho ya está hecho por el compositor con la forma, tan peculiar en cada caso, de tratar musicalmente las palabras. Por ello, cuanto mejor es el compositor, con más naturalidad se acentúan las palabras, y con seguir fielmente la partitura se obtiene el mejor resultado. También ocurre que en América estamos muy mimados (bueno, también en el resto del mundo) (Riéndose.); porque tenemos unos instructores de canto muy buenos, muy especializados en las distintas pronunciaciones extranjeras, y si el can-

tante se escucha mucho a sí mismo, aún más le escucha el instructor, que lo oye todo. Uno puede pensar que está proyectando un sonido y, en realidad, lo que sale es otra cosa. Hay instructores de pronunciación alemana que son maravillosos. Aquí, en París, por ejemplo, está Janine Reisz, que es extraordinaria para el francés. En fin, una se pasa la vida estudiando, practicando, repasando: es algo muy necesario. Yo, en ese sentido, hablo francés, pero una cosa es cantarlo y otra hablarlo: en el canto es más fluido, se inclina hacia el italiano, y las vocales tienen que ser más claras para que la voz se proyecte. De tal forma que, en realidad, se aprende un idioma para hablar y otro para cantar. Posiblemente, el español y el italiano son una excepción a esta norma, ya que son tan vocales y tan musicales que por su naturaleza se cantan igual que se pronuncian. Pero, decididamente, tanto el francés como el alemán hay que inclinarlos un poco hacia el italiano para poder proyectar la voz. Lo mismo ocurre con el inglés; esto ha sido motivo de bastantes controversias: yo, personalmente, pienso que no se puede cantar inglés igual que se pronuncia, porque se produce un estrangulamiento de la voz. Por lo tanto, tiene uno que estudiar la técnica de cantar en inglés o en cualquier otro idioma; eso es parte de nuestro trabajo, es el trabajo del cantante.

A.—¿Cuántos papeles tiene ya en su repertorio?

V. S.—(Bajando mucho la voz, confidente.) Es terrible, no se lo diga a nadie, pero nunca llevo la cuenta. Me va a obligar usted a hacer arqueología. Déjeme pensar: «Octavian», «Cherubino», «Melisande», «Rossina» en *El barbero de Sevilla*, «Cenerentola»...

A.—¿La ayudo?

V. S.—¡Sí, por favor! ¡Soy tan despistada!

A.—Creo que también está «Mimí», de *La Bohème*.

V. S.—¡Sí, cierto! Pero es la «Mimí», de *La Bohème* de Leoncavallo, no la de Puccini. De momento, no creo que la tesitura del personaje de Puccini le vaya demasiado a mi voz. Uno que he aprendido recientemente es «Penélope», de *El retorno de Ulises*, de Monteverdi: aún no lo he representado. Otro es *La clemencia di Tito*; luego, «Dorabella»...

A.—Perdone un inciso. En *La clemencia di Tito* usted tiene los tres papeles femeninos, excluida «Servilia»; esto es: «Vitelia», «Sexto» y «Annio».

V. S.—Bueno, no exactamente. De «Vitelia» lo único que he hecho es grabar sus arias. Mi personaje en esta obra es «Sexto».

A.—Pero también ha grabado completo «Annio» en la versión de Colin Davis.

V. S.—Sí, es cierto: ha sido... una concesión. (Lo dice entre divertida y avergonzada, como si hubiera hecho una travesura.) Veamos si hay más papeles... Ya he dicho «Dorabella»... También «Mignon», de la obra de Ambroise Thomas, que he de grabar para CBS. El último que he aprendido es «Charlotte», de *Werther*: éste tampoco lo he representado. Lo he cantado bastante en privado, incluso en actuaciones de concierto o recital, pero aún no lo he representado en un escenario. Espero poder hacerlo dentro de dos años. Una se siente nerviosa al tener que cantar algo que puede ser muy pesado; así que dentro de dos años será la época adecuada.

A.—Disculpe, pero tengo entendido que usted antes de dos años va a grabar *Werther* con José Carreras, dirigiendo Colin Davis.

V. S.—(Muy sorprendida.) Bueno..., no es seguro...; es decir, es bastante probable... Pero, ¿cómo sabe usted eso?

A.—Me lo ha dicho un espía.

V. S.—Pues... ¡es muy bueno el espía! (Risas.) En fin, volviendo a los papeles..., creo que ya le he dicho todos los importantes. Ha habido muchos personajes de cinco o diez líneas, pero esos ya no tienen tanto interés.

A.—¿Y cuáles van a ser sus próximos personajes?

V. S.—Actualmente estoy repitiendo muchos papeles. Me da mucha alegría volver a personajes que ya he hecho.

A.—¿Nunca se cansa?

V. S.—(Enérgica.) ¡Nunca! Se cambia cada vez porque el reparto es diferente, el director es distinto, etcétera. No, no me aburre en absoluto volver al cabo del tiempo a un «rôle»: es un viejo amigo con el que me reencuentro. En cuanto a los papeles que preparo, ya le he mencionado los de *Werther* y *Mignon*. También tengo en proyecto otra *Cenicienta*, *Cendrillon*, de *Massenet*.

A.—... y también estará estudiando la «*Desdémona*» del *Otelo* de Rossini, ya que la va a grabar en el verano del setenta y ocho.

V. S.—(Abriendo mucho los ojos, dejando caer los brazos a los lados.) Es asombroso... ¿Cómo se enteran ustedes de estas cosas? ¿Otro espía?

A.—Esta vez le diré el secreto, ya que conoce usted al espía: es Jesús López-Cobos, que está preparando la edición de la partitura de cara a la grabación, y que, como usted sabe, será quien la dirija.

V. S.—(Drástica, suspirando a la vez.) ¡Todos los españoles son iguales, con ustedes no se pueden mantener secretos!

A.—No es para tanto. Dígame, «*Flicka*», ¿le gusta este *Otelo* de Rossini?

V. S.—Sí, además me encantaría representarlo. Pero es una ópera muy difícil no sólo por la parte de «*Desdémona*», sino porque requiere tres tenores sensacionales, tres «primera serie», y esto no es fácil de conseguir.

A.—Me sorprendió mucho su grabación de la «*Canción del Sauce*», del *Otelo* de Rossini, en el recital con De Waart, ya que yo no había escuchado nunca una sola nota de esta obra y, al menos por esa secuencia, lo oído me pareció maravilloso.

V. S.—Es una ópera magnífica. Le impresionará cuando la escuche completa..., o sea (*Maliciosa*), cuando la grabemos. Pienso que es una obra que sorprenderá a muchos, incluyendo a los rossinianos que conocen bien otras de sus obras.

A.—¿Se sabe toda la partitura?

V. S.—Casi del todo. Aún no la he memorizado, pero estoy familiarizada con toda la música.

A.—En la medida de lo que he escuchado (que es muy poco), *Otelo* me da la impresión de un cierto cambio en los parámetros habituales de Rossini, me parece una obra esencialmente lírica, ¿me equivoco?

V. S.—No, en absoluto; es, ciertamente, una obra de contenido más lírico que el de Barbero o *Cenerentola*, y lo es por la propia naturaleza de los personajes. En relación con otras obras de Rossini, como las dos citadas, o *Italiana* o *Bruschino*, la música es más fluida por los mismos personajes: no es igual tratar la relación amorosa entre *Otelo* y «*Desdémona*», con «*Yago*» en medio, que esa misma relación entre el «*Conde Almaviva*» y «*Rosina*», con «*Fígaro*» en medio. «*Cenerentola*», «*Fígaro*», son gente distinta, por eso la música es más joven y animada. *Otelo* representa, por ello, otro aspecto de Rossini. Pero al mismo tiempo que le digo esto, debo admitir que en partes de *Cenerentola*, e incluso del mismo Barbero, encuentro momentos de una... (Subraya meticulosamente las palabras que siguen.) ... exquisita ternura, de una inefable delicadeza, que a veces se pasan por alto. Hay momentos bellísimos, de largas y fluidas líneas, que no necesitan ornamentación; sólo se necesita creer en ellas. De modo que también veo un poco del Rossini que está expuesto en *Otelo* en partes de *Cenerentola* y del Barbero, en esas partes más tranquilas y dulces.

A.—¿Cómo ve usted la diferencia entre la «*Desdémona*» de Rossini y la de Verdi?

V. S.—Pienso que estriba en la misma diferencia histórico-musical entre Rossini y Verdi. Pero debo confesarle algo (En tono confidencial.): no conozco bien a Verdi, no he visto todas sus óperas e incluso debo reconocer que ignoro por entero algunas de las más importantes. Me doy cuenta de que es una laguna seria en mi bagaje musical, pero así es. Sí he visto *Otelo*, y creo que es una obra maestra de la creatividad musical, pero no puedo hablar técnicamente de sus diferencias con el otro *Otelo*, el de Rossini: eso sería demasiado osado por mi parte. No tengo el conocimiento musical suficiente para mencionar otras diferencias que no sean las que obviamente surgen del distinto período musical.

A.—No obstante, a pesar de su humildad, permítame hacerle una pregunta a nivel de espectadora de ambas obras: ¿cree usted que la «*Desdémona*» de Rossini puede sacar a relucir un caudal dramático paralelo al que posee la heroína de Verdi?

V. S.—Creo que sí con bastante seguridad, aunque no puedo afirmarlo taxativamente: recuerde que yo no he visto la obra de Rossini, sólo la he estudiado. Pero, de todas formas, repito que sí. También creo que hay más profundidad en Rossini de lo que se piensa habitualmente; hay una gran humanidad y comprensión, y también un sentido innato para la tragedia (eso sí, poco explotado). Pienso que los directores que en la actualidad alcanzan a ver y a expresar esta «otra cara» del rostro rossiniano son hombres como Claudio Abbado o Jesús López-Cobos, que hacen que las emociones se proyecten. En otras palabras, no se plantea la coloratura sólo como una demostración, sino para darle un significado, y me refiero a un significado humano, para buscar la comprensión de los personajes a través de manifestaciones como la risa, el llanto o el dolor.

A.—Dejemos ahora a Rossini y volvamos de nuevo a usted. ¿Cuál es su técnica para aprender un papel nuevo? ¿Cómo ha estudiado, por ejemplo, el «rôle» de *Octavian*?

V. S.—Generalmente, traduzco todo primero, para saber exactamente lo que estoy diciendo; es decir, lo que el personaje está diciendo, y luego empiezo directamente con la música. Si tengo tiempo (y procuro tenerlo), hago un poco de investigación sobre el personaje en el contexto de la producción global de su creador; pero, generalmente, la comprensión del papel y de la obra la da la música misma, como ya le había comentado, así que el estudiar la partitura cuanto antes me parece el método más apropiado. Empiezo aprendiéndome las notas, y después voy a un instructor para perfeccionar el idioma, la dicción y la interpretación. Es un proceso largo, ¡afortunadamente, largo!, porque cuanto más tiempo se estudia, más seguridad se tiene a la hora de enfrentarse con el público.

A.—¿Tiene usted ídolos musicales del pasado, en el terreno del canto, a quienes haya admirado o de quienes haya aprendido?

V. S.—(Echándose hacia atrás en el asiento y cruzando los brazos.) Verá: casi todas las personas que admiro están todavía vivas; no obstante, he leído mucho sobre cantantes del pasado, y ocasionalmente he oído grabaciones. Pero casi todos los cantantes que... amo, todavía cantan, están en activo. Tal vez esto sea así porque yo llegué tarde a la música y no conocía a los grandes nombres del ayer. Quiero decirle que yo no he escuchado a Rosa Ponselle o a Bidu Sayao, a pesar de vivir en América, o sea, artistas



Como «*Octavian*», en *El Caballero de la Rosa* (R. Strauss). Festival de Holanda, 1976.



Como «Angelina», en *La Cenerentola* (Rossini). Opera de París, 1977.

de hace veinte o treinta años. Por tanto, mis preferidos trabajan aún hoy.

A.—¿Me podría dar algún nombre?

V. S.—¡Oh, sí! De entre las cantantes tengo una abierta admiración por Teresa Berganza y por Janet Baker; son mis preferidas. Encuentro que las dos tienen una gran pureza de expresión. Teresa, ciertamente, es incomparable, es magnífica (Habla entusiasmada, no como si se refiriera a una colega, sino más bien como si fuera una «fan», una persona del público.); y Janet también lo es a su manera, de otra forma. También me gusta mucho Mirella Freni... Y de entre los hombres, admiro mucho a Plácido Domingo: es tan, tan musical, domina de tal forma su voz; es un portento. (Se queda momentáneamente callada, como haciendo balance.) En general, siento un gran respeto por todos los cantantes. Algunos poseen voces más hermosas (lo cual no sé si es siempre una suerte), y otros hacen que su canto y su entonación sean hermosas tal vez con «instrumentos» menos interesantes. Hay una característica en cada cantante que es distinta, así como hay distintas personalidades. Yo respeto a todos por igual, y pienso que, particularmente, esta generación de cantantes está muy interesada en transmitir la magia del canto al público, ya sea a través del concierto, de la escena o del disco. En este momento se hace mucho énfasis en el aspecto teatral de la ópera, en su dimensión escénica, pero pienso que la atención, a la larga, volverá a fijarse nuevamente en el canto, porque cantar es algo más que abrir la boca y dejar salir una hermosa voz. Supone un trabajo y un esfuerzo enorme llegar a perfeccionarse y tratar de que todos vibren sin darse cuenta de qué es lo que hace una para transmitir esa magia que escribió, por ejemplo, el señor Rossini. Esta es una de las razones por las cuales admiro tanto a Teresa (Se refiere a Berganza): uno nunca advierte el esfuerzo que hace para que su canto... reluzca, resplandezca, y siempre se encuentra una escuchándola con una sonrisa en los labios. Encuentro que, en general, hay algo de esto en todos los grandes cantantes de hoy: hay una profundidad técnica tan notable, una hondura en el estudio, un mayor conocimiento, y todo ello respaldado por un increíble instinto natural, así como por un entusiasmo y sentido de la expresión enormes.

A.—¿Qué significa para usted, siendo tan joven, con la corta experiencia de apenas diez años en el mundo del canto, el haber llegado a ser una de las «mezzos» (o quasi-sopranos) más destacadas en la actualidad?

V. S.—Nunca he pensado en mí como destacada o importante, no me creo tan relevante.

A.—Pero su éxito, ¿no ha cambiado su vida?

V. S.—(Duda un poco antes de contestar.) Sí, ha cambiado mi vida un poco, pero sólo en el sentido de que ahora tengo que trabajar más que antes. Muy pocas veces me he detenido a analizar qué soy o qué he hecho, porque encuentro que la música me absorbe casi totalmente, y siempre estoy envuelta en estudios o preparativos referidos al próximo personaje. (Riendo.) Quizá por eso no he tenido tiempo de ponerme delante de un espejo a cantarme

mis dones y a decir: «Flicka, ¡qué grande eres, qué carrera estás haciendo!». Además, yo no serviría para esas cosas. Pero la realidad es que mi ritmo de trabajo y de estudio no me deja tiempo, afortunadamente, para ser vanidosa. Prefiero antes admirar a otros que admirarme a mí. ¿Sabe?, para mí es muy importante sentirme estudiante de por vida, no anquilosarme, no aburguesarme. No soy conformista. No quiero llegar a una meta determinada y decir: «Hasta aquí he llegado, ahora a tumbarme y a vivir de los laureles». No, eso me horroriza. Lo cual no quiere decir que yo no anhele llegar a un período de asentamiento, de madurez. Lleva mucho tiempo llegar a ser una gran cantante; una tiene que escoger ideas y papeles, y encontrar tiempo para que esos papeles maduren con la personalidad, con la voz, con el cuerpo, con todo. En ese sentido, yo puedo decirle que me hallo en un período medio, de transición. Por supuesto, siempre es interesante cuando surge alguien nuevo y se le alaba, y se le dan oportunidades, pero ese éxito es efímero, es pasajero si no está respaldado por el esfuerzo de mejorar cada vez más. Esto lleva mucho tiempo, y el público no siempre nos da ese tiempo, así que uno lo tiene que exigir. Es como protegerse un poco así mismo y darse tiempo suficiente para crecer y progresar. Por otra parte, soy consciente de que es muy difícil para un cantante decir que no, porque a mí misma me encanta cuando me piden que interprete un nuevo personaje, y me resulta casi imposible decir que no puedo; pero es muy importante decir «no», no por el hecho de negarse, sino para garantizarse que se dispone del tiempo suficiente para asimilar, escoger y trabajar con la voz.

A.—Hace algunos meses me comentaba Jesús López-Cobos algo parecido a lo que usted me relata ahora: los problemas de prisa, de exceso de repertorio a que se ve sometido el cantante actualmente, y la necesidad que hay muchas veces de saber decir que no.

V. S.—Es que es así. Usted sabe muy bien que la voz va cambiando a medida que se va creciendo y se llega a la madurez, y hay que adecuar la música a la voz constantemente. Para ese proceso hace falta tiempo, serenidad y grandes dosis de estudio. Mire, es una gran satisfacción cantar cuando uno se siente bien, cuando uno está bien preparado escénica y musicalmente; esto no se puede comparar con nada, es un sentimiento extraordinario, impagable. En cambio, cuando se está cansado, y preocupado y nervioso, no da ninguna alegría tener que cantar, y uno se debe a sí mismo, y al público el proteger ese entusiasmo que nos lleva al canto.

A.—«Flicka», usted ha vivido la preparación de un buen número de óperas desde dentro. ¿Cuál de todas sus experiencias teatrales es la que más se ha acercado a la perfección?

V. S.—Es una pregunta muy difícil, porque he tenido la suerte de participar en producciones con nivel medio de calidad muy alta. Realmente, he vivido montajes que merecen con justicia el calificativo de memorables: el *Pelleas de Lorin Maazel*, el *Fíguro de Karajan*, en Salzburgo y en la Opera de Viena; el *Rosenkavalier*, en Holanda; la misma *Cenerentola*, que ahora hago en París con López-Cobos... Pero me atrevería a decirle que la producción que llegó más cerca de esa perfección, a causa de su largo proceso de preparación, que nos dio abundante tiempo para ensayar, fue *Las bodas de Fíguro*, aquí, en París, con Giorgio Strehler y sir Georg Solti. Trabajar con Strehler significó mucho para mí, lo encontré sensacional y comprendí que es un hombre lúcido y maravilloso: fue una labor que no olvidaré nunca. Otra oportunidad también muy vecina a la perfección fue, ¡una vez más!, la de *Fíguro*, en Glyndebourne, con Peter Hall, el «régisseur» del Teatro Nacional de Inglaterra: la atmósfera era muy distinta a la de París, pero se dispuso también de mucho tiempo, y creo que la labor desarrollada ha sido una de las mejores realizaciones del Festival de Glyndebourne. Esa oportunidad también significó mucho para mí. Y creo que éstas dos han sido las experiencias más singulares, desde el punto de vista de la preparación y de la atmósfera, una atmósfera de creatividad en conjunto: digamos que todos estábamos situados en el mejor lugar para demostrar nuestras habilidades. Sí, ciertamente, han sido dos experiencias mágicas.

A.—No quisiera terminar sin preguntarle algo que me llama mucho la atención en todos los artistas que se especializan en una obra o en un papel determinado: ¿no le da algo de miedo pensar que el hacer casi constantemente papeles como «Cherubino» o «Rosina» ha de dificultar el que pueda usted proporcionarles un nuevo enfoque?

V. S.—No, porque se va cambiando al ir madurando la persona, y además siempre hay cambios que vienen dados al trabajar con distintos repartos: se reciben distintas vibraciones de diferentes «Susanas» y de diferentes «Condesas».

A.—¿Y no cabe el peligro de la rutina?

V. S.—Yo nunca lo he sentido, y eso que he cantado «Cherubino», por ejemplo, muchísimas veces..., aunque no tantas como Teresa (Riéndose.), pero ya la voy alcanzando... (Simula ir gateando con las manos tras de alguien, mientras se ríe.) ... y todavía me encanta; me encanta la música, por una parte, y por otra me encanta «Cherubino» mismo; encuentro que es una persona maravillosa, tal vez porque es un joven que no envejece nunca, y... (Pensativa.) ... yo tampoco quiero envejecer.

© J. L. P. A., 1978



Biblioteca Musical

BIBLIOTECA MUSICAL



Nuestras nuevas instalaciones de Madrid cuentan con la más amplia y mejor organización Biblioteca Musical de España. Un sistema de autoservicio y de exposición permanente garantiza a nuestros clientes el mejor servicio. En la gráfica se puede apreciar una vista de las dos plantas que tenemos dedicadas a nuestra Biblioteca Musical.

SOLICITE LA DISTRIBUCION PARA SU ZONA

Carlos III, 1 - MADRID- 13 - Teléfs. 248 09 24 - 247 63 65

música y autarquía



**GASÓGENOS
HAY
MUCHOS;
PERO**

*Generador
αυταρχία*

¡¡ ES ÚNICO !!

**DECLARADO DE
INTERÉS NACIONAL**



**RESUELVE TOTALMENTE
el problema de
RESTRICCIÓN DE GASOLINA**

VELOCIDAD: Toda la que permita su coche, omibus, camión... • **COMBUSTIBLE:** Español. (Principalmente antracitas seleccionadas) • **CONSUMO:** Sin competencia en baratura. • **RADIO DE ACCIÓN:** El mayor. • **VOLUMEN:** El que ocupa menos espacio • **ASPECTO ESTÉTICO:** Puede aplicarse al turismo más lujoso y moderno, sin perjudicar la elegancia de línea. Deja el máximo de carga útil en camiones y omibus • **RENDIMIENTO:** Máximo.

NO PERJUDICA EN ABSOLUTO EL MOTOR

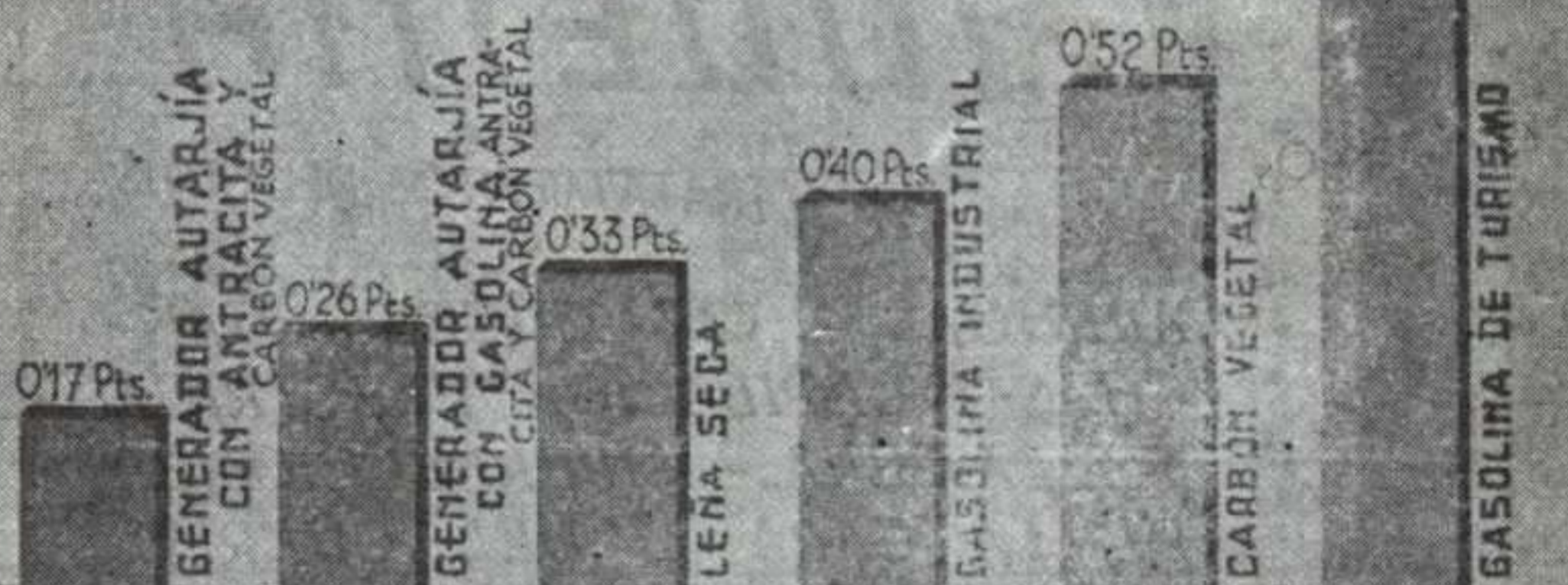
Por patriotismo y por conveniencia personal **NO COMPRE OTRA COSA, SIN INFORMARSE ANTES BIEN DE GENERADOR AUTARJÍA**

Aplicable a Barcos, Tractores agrícolas e industriales, flujos y móviles, remolques, etc

GENERADOR AUTARJÍA

No es solamente lo mejor: ES ÚNICO

Instalados en coches oficiales, del Ejército, Obras públicas, Auxilio Social de F. E. T. v de las I. O. N. S., Empresas y particulares.



**COMPARACIÓN DE CONSUMOS Y GASTOS
POR KILÓMETRO**

(EN UN TURISMO DE 17 H.P.)



GENERADOR AUTARJÍA NO SOLO ES EL MEJOR SINO TAMBIÉN EL MÁS ECONÓMICO.

Por LLORENÇ BARBER

NOTA.—Todo el material gráfico procede del Archivo de RITMO.

Anuncio publicado en el número 160 de RITMO (noviembre 1942).

El presente trabajo fue realizado durante la primavera de 1977 por encargo del Instituto Alemán de Madrid y como aportación a un ciclo de conferencias y debates sobre la «Cultura de la autarquía», y ahora ha sido adaptado para su publicación en RITMO.

INTRODUCCION

Los años de nuestra postguerra todavía no han sido bien estudiados; con todo, y dado el interés que el período despierta, han aparecido últimamente diversos trabajos sobre literatura, teatro, plástica o cine, campos en los que se cuenta ya con un bagaje de datos de los que partir.

No sucede así en la música. Por ello, al iniciar este estudio pronto se vio que era mucho el camino a recorrer y grandes e importantes las lagunas a rellenar. Se optó por dar preeminencia a las citas sobre los juicios; con ello se intenta: primero, que sean los testimonios, aunque incompletos, los que hablen por sí mismos; segundo, que sirvan de acicate al lector, a fin de aportar otros datos, difíciles de conseguir en las hemerotecas; y tercero, posibilitar un debate amplio y mínimamente manipulado sobre unos años difíciles, pero determinantes para entender el presente (aque- llos polvos trajeron estos lodos) y para encarar el futuro sin repeticiones cíclicas y frustrantes.

En esta aventura apasionante que es el bucear en nuestra historia inmediata, lo que más llama la atención es la permanencia de los mismos problemas (patentes ya desde la época en que A. Salazar los formula e intenta solucionar), que recordados y planteados una y otra vez continuarán (y en buena medida continúan hoy) sin resolverse.

Igualmente llama la atención la capacidad de ciertos personajes claves del mundo musical español para metamorfosearse al correr de los años: sólo así se explica esa permanencia de los mismos nombres a lo largo de décadas.

Bajo el epígrafe **Autarquía** denominamos una serie de años distintos y diversos entre sí: a un primer momento (1939-1943) de optimismo desbordante y sueños de Imperio, en que todo parecía posible, con aliados poderosos (y con el amargo contrapunto de las ejecuciones), le seguirá un segundo momento (1944-1958), que Sopena adjetiva de «limpia y legítimamente altanera soledad», en que la pobreza de medios y remedios aplicados, junto con el cierre de fronteras, crean un caldo de cultivo que va a ser muy difícil eliminar.

Por ello es muy arriesgado dar una fecha concluyente del período autárquico. Es más bien un lento proceso que, como buena parte del franquismo, no ha concluido aún (la más elegante tecnocracia que toma el relevo a los autárquicos no llegó nunca a homologar un régimen personal y autoritario con sus vecinos europeos), pero se pueden aventurar las siguientes fechas como señales de que algo cambiaba en el horizonte: 1947 (en Barcelona se crea el Círculo Manuel de Falla), 1958 (en Madrid se forma el Grupo Nueva Música) o 1968 (se reestructura la Comisaría General de la Música).

INTENTO DE UNA MUSICA FALANGISTA

La dictadura militar de Franco, apoyada por el Ejército y la Iglesia, cuenta con un tercer pilar, la Falange, que como aparato político estará al servicio de una concepción personalista del Estado (franquismo), y que tomará una liturgia y un lenguaje directamente relacionado con los típicos del fascismo.

Será la Falange, en un primer momento, la encargada de montar todo un enorme decorado propagandístico, sobre todo de cara al interior, que dé visos de normalidad. Y así, durante los primeros años de la postguerra, sobre una sociedad sumamente empobrecida y que está sometida a un sangriento ajuste de cuentas contrarrevolucionario, asistimos a un delirio fascizante que trata de olvidar, mejor de conjurar mágicamente, la realidad, inventándose un mundo, el mundo del mito, al que neuróticamente se le concede realidad mediante técnicas de repetición e imposición constante.

Y «... en esta marcha iniciada por España hacia el Imperio, la música nacional está acuciada por un anhelo de contribución en su grandeza...; esa Falange sabe que Religión y Milicia necesitan de la Música para mejor sentirse».

Cruzada, juventud e Imperio

El 18 de julio de 1939 Cubiles dirige un concierto extraordinario en conmemoración del Glorioso Alzamiento Nacional. «... Toda nuestra joven generación —dirá Otaño—, y sobre todo las organizaciones falangistas, reciben ya una educación militar, pero hay que completarla y animarla con la música, y con música netamente militar, sin olvidar que España posee un riquísimo tesoro épico...» (1).

En un profundo **Análisis de la situación musical española**, Rodríguez del Río pone el dedo en la llaga: «... no hay obras de actualidad, aún el Glorioso Movimiento no ha sido glosado en el pentagrama, y cuántas **OBERTURAS 1812** podrían componerse ins-

pirándose en nuestra Santa Cruzada. Hagamos un silencio ante este aspecto, el más doloroso de la situación musical española, y que el Estado no puede resolver con sólo su poder orgánico y dinámico...» (2).

Falla, el cristianísimo Falla, se negaba a colaborar; el himno que se le solicitaba no llegaba. El «Edicto del Pretor» no pudo con Falla; posiblemente, estaba «apegado al fácil criterio de la puridad artística» (3) y no entendía, como el P. Otaño, que «empezamos una nueva era histórica y trascendental» (4).

El P. Massana escribe una **Marcha fúnebre a los caídos**, Juan Calatayud compone la **Oración a los caídos**, y el maestro Facundo de la Viña, que durante «nuestra guerra de liberación en Valladolid... escribe muchas canciones guerreras, himnos, etc..., se siente inclinado a la música religiosa, creando páginas definitivas...», pasada la guerra da a conocer un poema sinfónico inspirado en los «caídos» y estrena en Madrid **Lamento**, para cuerda y percusión, «en el que incorpora episódicamente los himnos del Glorioso Movimiento, añorando la ansiada liberación».

De entre las obras que se escriben para celebrar y ensalzar los fastos del franquismo triunfante sobresale una titulada **Amanecer en los jardines de España (Boceto histórico para orquesta)**, obra que, parafraseando las célebres **Noches** del maestro que ahora triste, viejo y enfermo emigraba, escribe el discípulo «amado», Ernesto Halffter. Aparecen aquí los temas del **Cara al sol**, **El Oriamendi**, **El Himno nacional**, etc., servido todo en un delirante estilo raveliano y «ad mayorem gloriam» de Franco, quien en la otra cara del disco, que se graba «ad hoc», nos da una de las arengas más espeluznantes que se le conocen (5).

Pero no son sólo unos cuantos compositores: «es el deseo del nuevo Estado —dirá el ministro Ibáñez Martín— conceder a la Música toda la atención que merece, tanto por lo que sustantivamente significa dentro de las Bellas Artes como por su alto e insustituible valor educativo en la formación espiritual y en la disciplina de la nueva juventud española» (6).



«Montañas nevadas, banderas al viento...».

Disciplinados y contentos, «la infancia camina al ritmo de cornetas y tambores; himnos y cantos fortalecen el espíritu de nuestra juventud; en los seminarios, instruyéndose en sus "scholas cantorum", los sacerdotes que más tarde contribuirán al mayor esplendor de la música sacra...» (7), porque «antiguas e inhibidoras frialdades públicas y mezquindades oficiales se han trocado en estímulos y apoyos que han de hacer realidades tangibles los ensueños tantas veces acariciados y hasta hoy siempre marchitos» (8).

En esta marcha iniciada por España hacia su Imperio «hay que señalar una nueva modalidad adoptada por la Orquesta Municipal de Bilbao, que consiste en la implantación en España de la Alegría por el Trabajo. Según esa norma, la Orquesta ha acudido a los centros de producción para interpretar, ante los obreros, las obras clásicas del repertorio mundial. Así, ha celebrado diversos conciertos en las factorías de Altos Hornos de Vizcaya y en la Constructora Naval» (9).

Es el director del Conservatorio de Madrid quien, en 1941, propone «crear y promover en España la **cruzada del buen canto** en todas las esferas: en el pueblo, en las escuelas, en las iglesias, en las organizaciones juveniles, en todos los centros docentes, en las reuniones y las manifestaciones públicas, en el Ejército y en la Armada, en las fábricas, entre los trabajadores...», y héte aquí que el Frente de Juventudes instituye el «Día del Canto»:

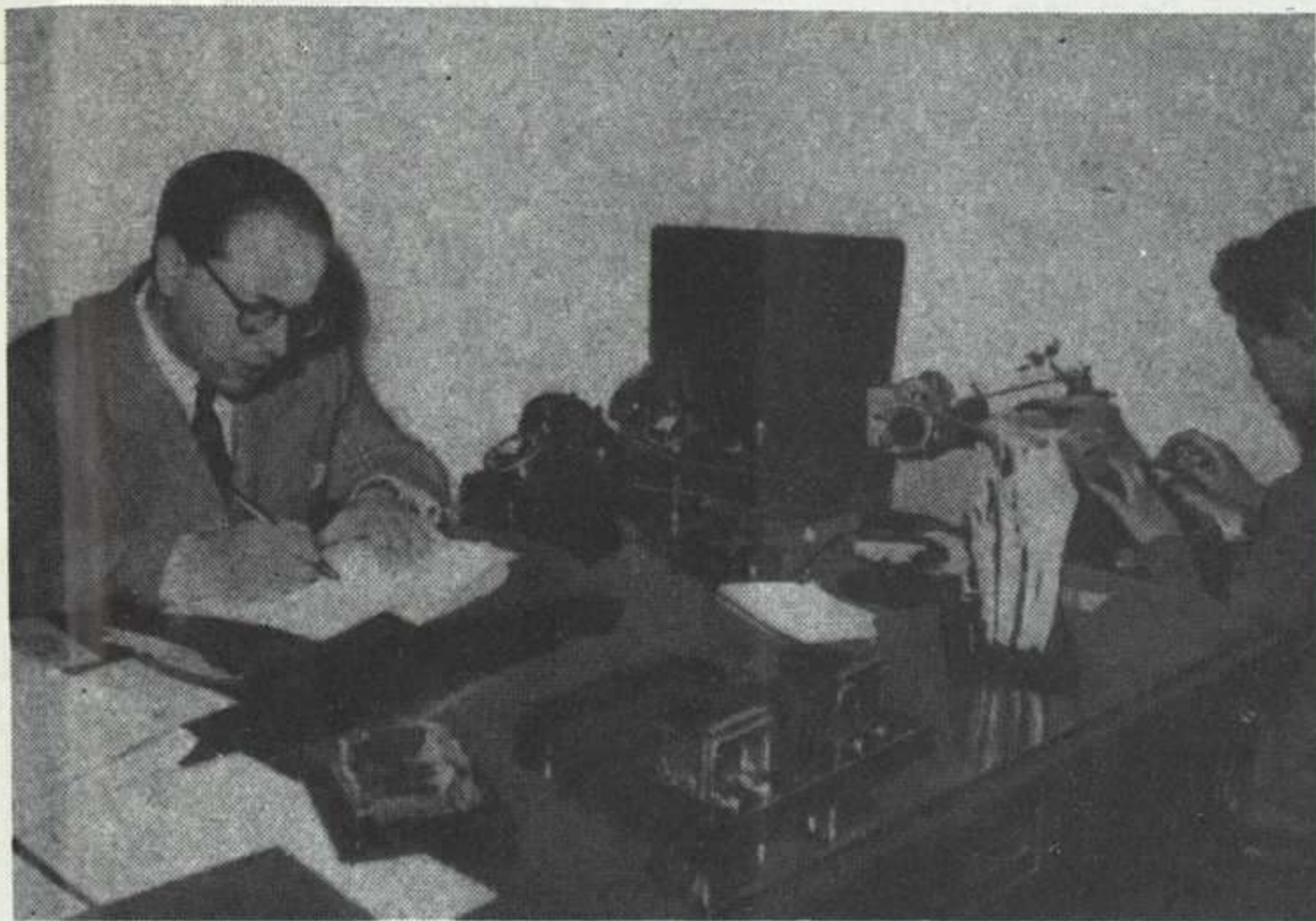
«En la ingente tarea de reconstrucción nacional que con asombrosa decisión y celeridad se está llevando a cabo, impulsada, alentada y dirigida por nuestro Caudillo, como colofón de la gloriosa Cruzada que salvó los principios tradicionales de la Patria, es el Frente de Juventudes, organización de pletórica ansia de ideales, quien está realizando una meritísima labor en la reconstrucción de los valores espirituales, y con visión clara de la excepcional importancia que la

Música representa para la consecución de la Unidad y Grandeza de España movilizó a la juventud entre viriles cantos de triunfo y de Unidad de Destino.

Si los himnos de guerra inflaman los corazones de ardor patriótico y los pechos de heroísmo, los himnos de paz infunden esperanza, alegría, sano optimismo y amor de cuanto es noble y es afán de trabajo y de cultura. Y así, se quiso que la Música tuviera su día nacional, y se instituyó esa fiesta tan simpática, tan juvenil, tan poética y política a la par, que se llama 'Día de la Canción', eligiéndose como fecha fija la del primero de abril de cada año» (10).

Para preparar y aumentar el bagaje del «buen canto» se cuenta con la colaboración entusiasta de Enrique Franco, a quien «los mayores quisieron mucho cuando hacía discursos y pentagramas de escuadrista». Enrique Franco, tras ser delegado del S.E.U. en el Conservatorio, ocupa la jefatura de Música en la Academia de Mandos, donde «hacía canciones para ellos, concursos para los compositores y escribía ya con un lenguaje neto de escritor» (11). Es «vox populi» que de su pluma salió la mil veces tarareada **Montañas nevadas**.

Al mismo tiempo, desde los micrófonos de Radio S.E.U. (1941-1946), Radio Madrid (1946-52) o Radio Nacional (1952—), E. Franco juega un papel discreto, pero insustituible a la hora de estudiar y juzgar la música del franquismo (12).



Enrique Franco en su despacho de Radio Nacional (1954).

Clasicismo

A mediados de 1940, en el semanario **Tajo**, Federico Sopena escribe: «No puede haber duda que el mandato esencial consiste en sentirse ansiosos de voluntad de forma. Todas las apelaciones a la recta arquitectura del sentir clásico convergen en esto: vuelta a la forma. Como la doctrina falangista no nació a humo de pajas, ni de espaldas a insinuaciones de otros campos, se da la buena casualidad de que las cabezas claras que hoy, o en el más inmediato pasado, han hecho música, han proclamado también, frente a las últimas consecuencias, disolventes, del postromántico poema sinfónico y del impresionismo, la vuelta a la nitidez, al ritmo y a la claridad» (13).

Por ello, no es extraño que meses más tarde, al estrenarse el **Concierto de Aranjuez**, Sopena diga de él que es el «tipo de música española exigido por la historia y el momento» (14).

Eugenio d'Ors, el hombre que más influye en el mundo del arte estos años, afirmaba: «Nosotros, ya está dicho: el Edicto del Pretor, el Edicto del Pretor.»

¿Qué mejor edicto que la forma sonata, la forma por excelencia del siglo d'orsiano, el XVIII? «Una época a lo largo de la cual los fandangos se quiebran en fandanguillos y el cante y la bulería estremecen el ámbito hispano: Carlos IV, Fernando VII, Isabel II, toreros, Aranjuez, América», según frases de Rodrigo.

El **Concierto de Aranjuez** alcanzará hasta 1946 el pasmoso número de diez audiciones por año (el Edicto del Pretor, el Edicto del Pretor), algunas de ellas en fechas tan señaladas como el Día del Alzamiento Nacional, el Día de la Victoria o el Día de la Raza.

Música y racismo

El de Rodrigo era el concierto adecuado para esta efemérides: «¡Sólo un músico español es capaz de hacer este adagio!», se había dicho en el extranjero (15).

El 12 de octubre, Día de la Raza, de 1941 la Orquesta Nacional dio un concierto de gala en el que se interpretó el **Concierto de Aranjuez**. «Asistió todo el Cuerpo Diplomático, las autoridades y las jerarquías del Movimiento, y todo lo más selecto de nuestra fuerza guerrera e intelectual dio lugar a expresivas y emocionantes pruebas de puro patriotismo e intensa Hispanidad.»

«... Que surjan tratados de Armonía, de Contrapunto, de forma nacidos de lo más íntimo del alma nacional. Ello supone que se dejan las trilladas sendas francesas o alemanas (sobre todo, las primeras) que inspiran a nuestros autores para encontrar... una enseñanza enteramente nacida del sentido musical de la raza his-

pana...; así se producirán obras originales dentro del alma hispánica...». Por ello, «la creación musical más reciente y admirable de España en estos últimos tiempos es la de los Coros y Danzas de la Sección Femenina de la Falange. Esta infatigable juventud femenina española recoge las canciones y bailes populares españoles, los de abolengo, los de raza; sabe huir del flamenquismo y busca la auténtica música del pueblo sano...» (16).

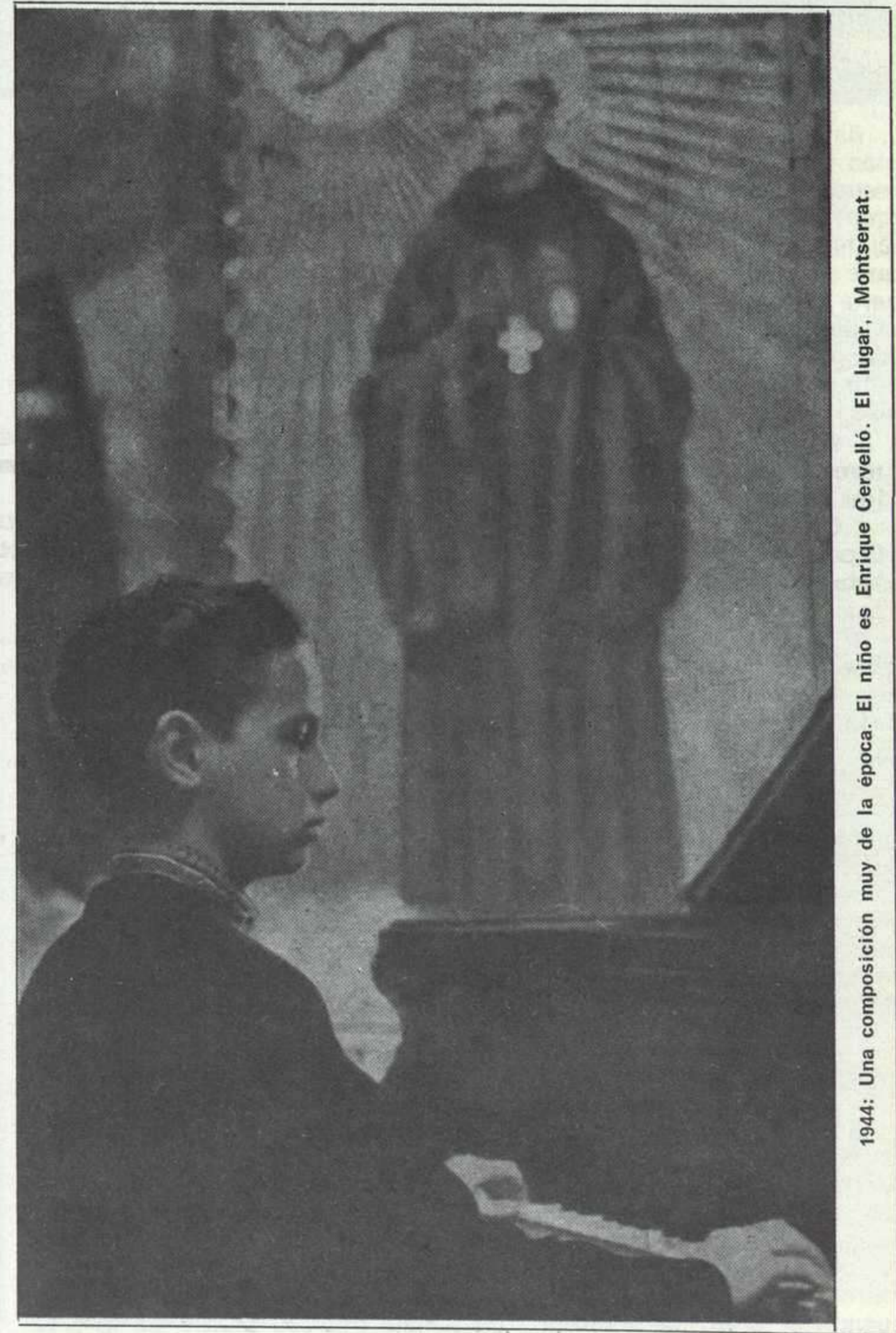
Porque el enemigo acecha y se cuela por esas máquinas modernas Telefunken: «¿... O es que son mejores y de más valía las estridencias de la música americana y negroide que la de nuestros cantos regionales, exponentes maravillosos de finura, gracia y colorido? Porque no es cosa de que a nosotros los españoles —como dice José María Pemán—, a nosotros los hispanos, nos guste imitar a los negros, que precisamente recibieron el bautismo y la civilización cristiana de nuestros conquistadores y de nuestros evangelizadores» (17). «... Nada más alejado de nuestras viriles características raciales que esas melodías dulzonas, decadentes y monótonas...» (18).

«... Dadas las alarmantes proporciones que iba adquiriendo la invasión de la música negroide, que con sus interpretaciones profanadoras de las grandes concepciones, joyas de la orfebrería musical, eran una seria amenaza a la cultura y a la civilización occidental..., el Sindicato Nacional del Espectáculo ha puesto ese dique que exigía la avalancha de la depravada actuación de las orquestinas dedicadas a practicar un arte frívolo, dictando un disposición por la que se prohíben en absoluto las versiones profanadoras de obras que no deben tener más versión, más interpretaciones que las auténticas...» (19).

Filonacionalismo

Menos mal que los hispanos, los latinos, no estamos solos. Hitler lo ha comprendido así, y «con motivo del cumpleaños del Führer se celebró en Berlín un festival de música española, con obras de Albéniz, Granados y Falla, a cargo de la Orquesta Filarmónica de Berlín dirigida por José María Franco». Estamos en mayo de 1940 (20).

En Bad-Elster habrá más festivales de música hispano-alemana. «... El hecho de que el país de la música, Alemania, organice en medio de la guerra una serie de conciertos dedicados a la música española no es solamente una prueba de vitalidad, sino que tiene el símbolo de la especial unidad de las dos naciones, cuyos hijos luchan nuevamente contra el enemigo universal: el comunismo.



1944: Una composición muy de la época. El niño es Enrique Cervelló. El lugar, Montserrat.



El Festival de Bad-Elster (1941). En primera fila, de izquierda a derecha: Ataulfo Argenta, Víctor Espinós, Federico Sopena, el jefe del Departamento de Música en el Ministerio de Propaganda del III Reich, doctor Dreves; José Cubiles y un funcionario alemán.

... Bajo el canto de la espada de Sigfrido se nos reserva la emoción más directa del viaje: presencia de camisetas azules sobre el campo en flor de Baviera. El último brindis de Bad-Elster. El laurel que rodea y vivifica los retratos de Hitler y el Caudillo nos envía el mejor mensaje de primavera.» Así acababa la crónica de **Arriba** que su crítico musical, Sopena, enviaba desde Alemania la primavera de 1941 (21).

En festivales como éste, en los que son invitados de honor Cubiles, Ataulfo Argenta o Sopena, «los temperamentos musicales latino y germano se unen... en un acorde de una magnífica armonía», como dirá la prensa del Reich.

Por contra, varias agrupaciones, prestigiosos solistas y directores alemanes, y en menor grado italianos o incluso japoneses (de Imperio a Imperio) nos visitan (22).

Gracias a estas felices circunstancias, se oye asiduamente en España al «Abuelo, al Padre y al Hijo de la Música» (que, como habrán adivinado, son Bach, Beethoven y Wagner), junto a Strauss, Trapp Ingengrandt o Gerster.

Veamos un ejemplo: la Orquesta Municipal de Barcelona, en las dos temporadas de 1944-46, ha programado 61 veces a Beethoven, 53 a Wagner, 28 a Brahms, 21 a Strauss, mientras que los españoles han sido programados: 14 veces Falla, 14 Pujol, 10 Turina, cuatro Toldrá y tres Rodrigo (23).

¿Habrà que medir la fuerza de la raza con números?

Pero la luna de miel se acaba, las estrellas ya no brillan como ayer; sin saber cómo, se hace un silencio prolongado y molesto...; de vez en cuando la nostalgia y una queja de buen filarmónico: «... será difícil, debido a las anormales circunstancias que hoy atravesamos, que conozcamos o volvamos a escuchar a solistas o agrupaciones extranjeras». Es el otoño de 1944, y Franco hace tiempo que ha destituido a Serrano Súñer y se prepara para no caer con el nazifascismo.

LA COMISARIA GENERAL DE LA MUSICA

Bajo una concepción totalitaria del Estado, lo primero que ha de hacer el arte es dejar de lado la independencia del artista y servir a «la visión falangista del arte» (24). Así lo entiende, al menos, el joven «Jefe de Arte» del S. E. U. de Madrid, Federico Sopena, al hablar de la «Misión y tarea de la Orquesta Nacional»: «... Hemos de salir al paso de una objeción malintencionada. No fueron pocos los que iniciaron la más estúpida de las sonrisas cuando el S. E. U. preconizaba un anhelo político dentro de la crea-

ción artística. Son las viejas gentes, apegadas todavía al fácil criterio de la puridad artística, y que cuando oyen hablar de una visión falangista del arte balbucean todos los tópicos respecto a la independencia del artista... No, no duden los ciegos y sordos al afán político; el aldabonazo a las entrañas del hombre español, que la Falange intenta cambiar, llama también a la puerta de los artistas...» (25).

La Superioridad entiende rápidamente el «alto e insustituible valor educativo en la formación espiritual y en la disciplina de la nueva juventud española». Por ello, creará un organismo meramente «propositivo» (**sic**), pero que centralizando «todos los aspectos posibles de la vida musical española» sea el instrumento eficaz para el control del mundo musical que las nuevas circunstancias pedían: así nace la Comisaría General de la Música.

Veamos el texto legal:

«DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES.

Ilmo. Sr.: La urgencia de reanudar e intensificar la vida musical española, dificultada durante los años gloriosos de lucha y liberación, y el deseo del nuevo Estado de conceder a la Música toda la atención que merece, tanto por lo que sustantivamente significa dentro de las Bellas Artes como por su alto e insustituible valor educativo en la formación espiritual y en la disciplina de la nueva juventud española, aconsejan la creación de un organismo encargado del estudio de tan interesantes problemas.

Y, en su virtud,

Este Ministerio ha dispuesto:

Artículo 1.º Se crea una Comisaría General de la Música, dentro de la Dirección General de Bellas Artes, para estudiar y proponer a la Superioridad resoluciones sobre todo lo referente a la educación y cultura musical de nuestra Patria y, en general, sobre todos los posibles aspectos de la vida musical española.

2.º La Comisaría General de la Música estará integrada por tres comisarios, con igualdad de atribuciones.

3.º Se nombran comisarios al Rvdo. P. Nemesio Otaño, S. J.; D. Joaquín Turina Pérez y D. Antonio Cubiles Ramos.

4.º La competencia de la Comisaría General de la Música se extenderá hasta los límites de la que se asigna al Departamento de Teatros, Música y Danza, dependiente de la Dirección General de Propaganda del Ministerio de la Gobernación, con el que mantendrá las necesarias relaciones de coordinación.

Madrid, 27 de abril de 1940.—J. IBÁÑEZ MARTÍN» (26).

La elección de los tres comisarios no es fortuita. El P. Otaño es «agregado desde la guerra a los Ministerios oficiales, desempeña actualmente la sección de Música de Prensa y Propaganda y la de Educación, la cátedra de Folklore en el Conservatorio Nacional, la asesoría de Relaciones Culturales en el Ministerio de Relaciones Exteriores...» (27).

Cubiles, «... desde 1937, de regreso de Alemania en plena guerra, su labor artística y patriótica ha sido incesante y fecunda en la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda, en Radio Nacional, al frente de la Orquesta Bética de Cámara... y, liberado Madrid, con la Orquesta Sinfónica...» (27).

Turina, fracasado el intento de utilizar a Falla, y tras su exilio a Argentina (28), representaba la homologable continuidad, a la que sumaba su indudable prestigio y su posible utilización emblemática para nuevas y posibles generaciones de músicos.

Al año, una nueva orden reestructura este organismo para darle mayor eficacia: «El ministro de Educación Nacional ha dictado una orden por la que se crea el Consejo Nacional de Música, dentro de la Dirección General de Bellas Artes. El Consejo estará integrado por el Rvdo. P. Otaño, S. J., quien asumirá la presidencia; vocales: Cubiles, V. Espinós, Facundo de la Viña, J. Guridi, A. Tovar, J. Roda y el marqués de Bolarque. Será secretario del Consejo el comisario de la Música. La Comisaría General de la Música queda constituida por un comisario y un secretario técnico, desempeñando el primer cargo D. J. Turina, y el de secretario, D. Federico Sopena» (29).

El nuevo Consejo, que se sepa, no tuvo ningún protagonismo, siendo meramente honorífico; en cuanto a la Comisaría, al unir «un Turina complaciente, envejecido y enfermo» con el joven y fogoso falangista, tendrá la posibilidad de empezar una tarea de verdadera «política musical» (30).

A la hora de proyectar, puede mucho más la fuerza de un Adolfo Salazar, exiliado en Méjico, con su programa para una Junta Nacional de Música (Junta que funcionó del 31 al 33 y una sombra suya del 33 al 35), que cualquier veleidad de origen falangista (31).

Según el proyecto de Salazar del año 31, «La Junta tendría a su cargo los siguientes aspectos de la vida musical española:

- a) Teatro Lírico Nacional.
- b) Orquesta Nacional de Conciertos.
- c) Concursos Nacionales.
- d) Edición Nacional de Música».

Pues bien, de todos los aspectos del proyecto Salazar, solamente en uno de ellos fue eficaz la Comisaría: la creación y estabilización de una Orquesta Nacional (proyecto aprobado por el Gobierno republicano en guerra). La utilización que de ella se hizo es ya harina de otro costal, y merece un estudio aparte. La Comisaría, además, impulsó el complemento ideal de la Orquesta: la Asociación Nacional de Música de Cámara, o «Quinteto Nacional», como se le llamaba.

En los otros aspectos contemplados en el proyecto, la frustración e impotencia al principio, el cómodo abandonismo después, jalonan la andadura de la Comisaría durante casi dos decenios.

Hemos de añadir que Turina, «ante una empecinada, tozuda visión político-cultural que emitió repetidamente el dictamen de que la ópera, de manera especial la italiana, era ya algo que necesitaba con urgencia el certificado de defunción..., llegó a presentar su dimisión, pero no se la admitieron» (32).

A partir de aquí, no hay más obra tangible de la Comisaría que la programación, la administración de la Orquesta Nacional, así como la «política-musical del reparto de las pequeñas subvenciones o el alquiler de directores e intérpretes estrella para su Orquesta».

En cuanto a la apertura del Real (cerrado por ruina el año 25) y verdadero talón de Aquiles del mundillo musical, habrá de esperar al año 66 para abrirse, y sólo como sala de conciertos. A Turina no le cupo ni el consuelo de su dimisión tras demostrar al Ministerio que «rehacer el Real era, económicamente, pequeño capítulo al lado de tanto mármol innecesario, y la ópera, todo el mundo de construcciones para la Música, aparecía como un apéndice, si aparecía, de lo que pudo costar, por ejemplo, la llamada Escuela de Estomatología» (32).

El punto clave, dentro del proyecto Salazar, la creación de una Editora Nacional de Música, que se sepa, y a pesar de las reiteradas demandas del mundo musical, nunca fue seriamente intentado, como tantas otras cosas.

En cuanto a los concursos nacionales, o premios nacionales, ya instituidos por los años 30, por su cuantía (5.000 pesetas hasta el año 50, que sube a 10.000), y sobre todo por no llevar aparejado el estreno, no deja de ser un título honorífico sin ninguna incidencia.

En 1943 Sopena dejará su puesto de secretario de la Comisaría a Antonio de las Heras, al marchar, vocación tardía, al Seminario de Vitoria. Turina se mantendrá nominalmente en su puesto hasta su muerte, en 1949. Le sucederá un Pérez Casas, retirado de su oficio de dirigir, y, como su antecesor, a la espera paciente de la muerte. Sopena prefiere contar así: «Ser sucesor de Turina en la Comisaría General de Música fue más honor que deber, aunque, eso sí, el rato de cada mañana en el despacho llenaba parte de su vida» (33).

Pérez Casas fue comisario hasta su muerte, ocurrida el 15 de enero de 1956.

EDUCACION MUSICAL

El franquismo, siempre más pragmático que ideológico, será una continua sarta de promesas y buenos propósitos, que alguna vez devienen en Ley y que muchas veces no se cumplen ni por los que las dictaron.

El 15 de julio de 1942 se publica el Decreto sobre Organización de los Conservatorios de Música y Declamación. Su encabezamiento dice así: «Es preocupación primordial del Gobierno el resurgimiento de la cultura y del arte patrios y la educación de la sensibilidad pública con una sólida formación espiritual y artística, mediante una enseñanza bien organizada. Para contribuir a tales fines es preciso abordar de una vez y a fondo el problema de la educación musical...» Tras los propósitos, nada. Se distingue claramente entre Conservatorios superiores (Madrid) y profesionales o elementales (provincias), y se continúa y consagra la absurda división de Conservatorios estatales y no estatales (Barcelona) (34).

En 1943, la inauguración del nuevo edificio para el Conservatorio de Madrid, ambulante desde 1925, da lugar a un discurso, calificado de trascendental, del ministro del ramo, Ibáñez Martín, del que destacamos el siguiente párrafo:

«En la ingente tarea restauradora de los valores espirituales de España, que orienta y dirige nuestro egregio Caudillo, había de ocupar la Música puesto de honor... El Estado de Franco estima que la educación musical es factor importante de la formación de nuestro pueblo, y que es a la par ejemplo esencial de unidad, puesto que, impregnado el espíritu colectivo del sentimiento de la música, las masas populares disponen mejor su alma para sentir la unidad de la patria y el amor a su grandeza espiritual. Y así, es propósito del Ministerio, siguiendo las consignas del Caudillo, LLEVAR LA EDUCACION MUSICAL A TODOS LOS CENTROS DE ENSEÑANZA, proteger con la máxima generosidad a los artistas que entreguen sus vidas...» (35).

Tras estos propósitos, y siguiendo las consignas del Caudillo, nada; ¿o quizá hubo algo?... En 1946 (coincidiendo con la muerte de Falla) se reúne en Madrid la Primera (y la última) Asamblea Nacional de Compositores e Intérpretes, en la que se llega a las siguientes conclusiones:

- Constituir el Colegio y Mutualidad Nacional de Músicos Españoles.
- Pedir que la radio programe un 50 por 100 de música española y del 20 al 50 por 100 de música viva, es decir, no en disco.
- Protección al compositor e intérprete español. Más presupuestos. Nueva reglamentación de los concursos nacionales.
- Resolver el problema editorial.
- Sala de conciertos, Teatro Real y otro de la zarzuela.
- Incrementar la música española en los programas, etc.
- Que se cumpla lo legislado sobre educación musical en los establecimientos docentes (petición, esta última, típica de la era de Franco).

Tras elevar a la Superioridad competente las conclusiones, nada; mejor dicho, el Sindicato Nacional del Espectáculo llama a sus huestes para que no se ilusionen:

«Por medio de la presente se pone en conocimiento de los maestros directores, pianistas y profesores de orquesta en esta provincia (Madrid) que por su condición de productores se encuentran debidamente encuadrados y clasificados y, por tanto, sujetos a la disciplina



José Ibáñez Martín impone a Joaquín Turina la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio.

KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Badajoz Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón
Cartagena Ciudad Real Córdoba Eibar El Ferrol del Caudillo Elda Elche Gerona Gijón Granada Huelva Huesca La Coruña León
Lérida Linares Logroño Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca) Manresa (Barcelona) Mataró (Barcelona) Miranda de Ebro Murcia
Oviedo Pamplona Reinoso Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza

de este organismo sindical, que nada tiene que ver con la Junta organizadora de la titulada «Asociación Nacional o Colegio Oficial de Músicos Españoles y su Mutualidad», cuya actividad, de estar debidamente autorizada por el Ministro de Educación y Ciencia, debe referirse a los concertistas y compositores, que componen la profesión liberal de la Música.
Por Dios, España y su Revolución Nacional-sindicalista» (36).

De hecho, la Música ahonda el abismo que la separa del mundo, o mundillo, de la cultura, que se mueve por otros pagos, y no sale del «gheto» cerrado, desconocido y menospreciado al que se la arroja.

En 1952, con Ruiz Giménez de ministro, cambian los aires, pero las personas y las promesas casi son las mismas: el P. Sopena, convertido ahora en delegado del Ministerio en los Conservatorios y director del de Madrid (sucesor de Otaño), afirma: «Nunca, en España, había sido tan favorable la coyuntura, porque hasta hoy, hasta este año, no se había de verdad planteado lo que tiene que ser una política musical...»; a lo que contesta el ministro: «Dios quiera que España, toda ella transfundida por la Música, sea capaz también así de librarse de la servidumbre mezquina de las peregrinaciones terrenas y poder lanzarse al gran mundo de los sueños» (37).

Unos meses antes había afirmado categóricamente: «Tendrá la Música —puedo anunciaros con garantías de que plasme pronto en normas legales— el puesto que le corresponde en la enseñanza primaria y en la enseñanza media...» Es posible que no nos entiendan totalmente en el mundo... ¡Qué importa! Es el eterno destino de España.

Esta vez sí tendremos respuesta a las buenas palabras: el mes de octubre del mismo año, el Consejo de Ministros aprueba, no sé si por Decreto-ley, «que 14 Conservatorios, con 3.000 alumnos en su grado superior, pasen a formar parte del S. E. U.» (37).

Como todo el mundo sabe, por estas fechas los estudiantes universitarios luchan abiertamente contra el S. E. U., lucha que hará caer al propio ministro y, con él, a Sopena.

Como siempre, llegamos tarde incluso para el S. E. U.

LA ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

A propuesta de la Comisaría General de Música, por Orden ministerial del 12 de junio de 1940, fue creada la Orquesta Nacional: el instrumento de propaganda más importante, dentro del mundo de la música, creado por el franquismo triunfante.

Ya hemos hablado en otro capítulo de su utilización para solem-



Portada del número 283 de RITMO, en la reapertura del Teatro de la Zarzuela.

nizar efemérides del Régimen, utilización que no es exclusiva de la autarquía. A ello hay que sumar las salidas a Portugal, en 1943, 1944 y 1952, o al mismo París, en 1950 y 1951, con las que se prestaban indudables servicios al Régimen de cara al exterior.

No tuvieron tanta suerte esos españoles de segunda que somos los de provincias: en quince años sólo visitó 15, una por año. Alguien ha propuesto, con razón, que se llame Orquesta de Madrid a secas, para ser más veraces.

La importancia de la Orquesta Nacional va a verse acrecida, sobre todo en Madrid, al tomar sus músicos de las orquestas con solera, como la Sinfónica y la Filarmónica, y dejarlas diezmadas, aunque sobrevivan e incluso hagan una labor de estrenos muchas veces más inteligente que la de la propia Orquesta Nacional.

El que la Orquesta fue más un instrumento de poder, prestigio y autopropaganda que de un servicio a la cultura musical de la colectividad, aunque ésta fuera la de Madrid, explica en parte su política de directores y de programación.

Política de directores

En un artículo aparecido en la revista **Música**, publicada en plena guerra por el Consejo, se decía: «El virtuoso musical no puede escapar al destino histórico que le ha reservado la sociedad burguesa... La ejecución musical se ha convertido en la exhibición de un espectáculo ACROBATISTICO; su valoración por parte del público proporciona al músico-intérprete el valor económico que adquiere en el mercado del arte musical... Por medio del virtuoso, la sociedad burguesa, en su fase actual, satisface su necesidad de cultura musical en la única forma posible correspondiente a su mentalidad. Incapaz de contribuir productivamente a la creación y evolución musicales, paga espléndidamente bien al profesional que mejor sabe distraerla de las vicisitudes de una realidad cada día más contradictoria y apremiante.»

Pues bien, el último virtuoso que ha aparecido en la historia de la música ha sido el DIRECTOR DE ORQUESTA, y su ascensión como estrella coincide con la de los fascismos y las guerras frías o calientes, así como con monopolios del mercado musical a manos de Empresas discográficas supranacionales.

La titularidad de la Orquesta Nacional, tras ofrecerla a Toldrá, quien se niega (cosa incomprensible para aquella época y dadas sus circunstancias de músico de café), por no dejar su Barcelona vencida, recaerá en Pérez Casas, director de prestigio, pero viejo (tiene setenta años), quien pronto será ayudado por un joven pianista sin éxito: Ataúlfo Argenta.

Ataúlfo Argenta será el director de esta época (1945-1958, año en que muere), y su aparición y actuación será muy útil para el Régimen.

De formación alemana, donde colabora en los festivales de música hispanoalemana como pianista y da su último recital en Frankfurt, de donde vuelve a España sin tiempo ni para quitarse el frac, a causa de un bombardeo.

Su aparición como director, en 1945, es saludada así en un editorial de la revista **Música**: «El director de orquesta es lo más parecido que existe a un héroe o caudillo que arrastra multitudes con la aristocracia de sus ademanes y con la soberbia dominadora de su gesto» (38).

Gerardo Diego, tras compararle, junto con Toldrá (ya que habían dirigido el concierto al alimón), con Daoiz y Velarde, dirá asombrado: «... seguimos cultivando la generación espontánea. Maravillosa tierra la nuestra. Los directores nacen nadie sabe cómo» (38).

Estas comparaciones eran normales en la época. Así, Fernández-Cid, hablando de Pérez Casas, dice: «Había que verle, incisivo, radical, preciso y autoritario, convertido en un caudillo de la centuria por él imantada» (39).

En 1950, Ataúlfo Argenta declara a una revista:

«La creación de la Orquesta Nacional es el acontecimiento más importante ocurrido en la música española desde muchos años a esta parte.

Al margen de la producción sinfónica por los compositores españoles, que siempre es para un país el punto de mira más elevado, la Orquesta Nacional (recogiendo y mejorando en sí todas las virtudes y tradiciones de las grandes orquestas madrileñas) ha venido a ser el instrumento ideal y necesario en toda nación que aspire a ocupar un primer puesto en el mundo musical.

Nuestra Orquesta tiene en el extranjero una envidiable fama. Los maestros que la han dirigido y los extranjeros que la han escuchado han creado en torno a ella una aureola tal, que, sin duda, la colocan en clase y categoría al lado de la primera orquesta europea.

Personalmente, debo decir que estoy orgulloso de ser su director, y que siendo ya hoy magnífico el rendimiento artístico dado por ella, todavía guarda posibilidades enormes. Estas, dada la gran juventud de la agrupación, todavía no han podido ser desarrolladas. Entre los innumerables beneficios que los españoles deben al nuevo Estado español, uno, y no pequeño, es la creación y sostenimiento de esta formidable Orquesta, a la que deben tanto los buenos aficionados, y que, pese a estar combatida (aunque esto pueda parecer increíble) por el despecho de algunas personas, valiéndose de los medios de difusión a su alcance, triunfa en cada actuación en toda línea. Y es que el público no se deja engañar, ya que fue antes juez de ellos, y en su veredicto dictó la sentencia: Condena» (40).

La política del director-caudillo es asumida por los que rigen la Orquesta Nacional, y en un país donde el dinero que se destina para la música es escasísimo, donde apenas las pocas orquestas sobreviven con más sacrificio que sueldo, o, simplemente, dejan de existir, se desata una fiebre de directores-estrella-visitados que,

escondiendo el verdadero mal, busca sólo el prestigio del programa; ejemplo: en la temporada 48-49 se invita a tres directores nacionales: Suriñach, Arámbari, Toldrá, y siete extranjeros (entre ellos, Ernest Bour, Paul van Kempen, Hans Rosbaud, Clemens Krauss, Fernando Previtali, sir Malcom Sargent).

Esta política del director-divo iba, lógicamente, complementada por la del divo-intérprete; esta temporada comentada, 48-49, hubo ocho invitados extranjeros (41).

Programación

La programación durante estos años no tuvo ningún tipo de plan ni coherencia. Se programaba el repertorio más a mano y conocido.

Lo primero que llama la atención es que Rodrigo es el autor vivo más programado, junto con Falla y Turina.

Lo segundo, que los autores de la llamada «generación de la República» están, lógicamente, ausentes; sólo los recuperados, como Ernesto Halffter y Oscar Esplá, podrán acceder a la Orquesta Nacional. Con ello se confirma y se prolonga la ruptura con la etapa anterior (42).

En cuanto a la política de estrenos, va a ser, más que pobre, misérrima, y además muy mediatizada; veamos unos datos. De 1940 a 1954 se van a estrenar 32 obras, correspondientes a 22 autores, algo más, pues, de dos estrenos al año; de ellas, seis son de Rodrigo; tres, de Conrado del Campo; tres, de Arámbari, y dos, de Palau.

Quizá los números adquieran otra dimensión si los comparamos con los 62 estrenos de obras españolas que la Sinfónica y la Filarmónica dieron en sólo seis años, de 1930 a 36 (más de diez obras sinfónicas estrenadas al año).

En cuanto a los estrenados, hay que decir que la mayoría son hombres con una estética ya hecha, por edad y por inquietudes, y que de la entonces generación joven hay notables huecos, como es el caso de J. Montsalvatge, Joaquín Homs o Nin-Culmell, entre otros.



Cristóbal Halffter con Ana María y Antonio Gorostiaga, que estrenaron sus *Tres impresiones* (1951).

El año 1954 aparece el primer estreno de la «generación del 51», y corresponde al **Concierto de piano** de Cristóbal Halffter. Obra que en el concierto extraordinario del «Día de la Victoria» del mismo año ocupará un último lugar, junto a Falla, Rodrigo y Ernesto Halffter. La continuidad estaba asegurada y el futuro quedaba atado.

NOTAS

- (1) Véase la revista RITMO, número 138 (septiembre de 1940).
- (2) RITMO, número 139 (octubre de 1940).
- (3) Frase de Sopeña en RITMO, número 137.
- (4) Véase RITMO, número 133.
- (5) Atentos al trabajo que sobre el tema prepara el musicólogo Jacinto Torres, al que debo la noticia apuntada aquí a modo de primicia.
- (6) Orden ministerial de 27 de abril de 1940. Véase RITMO, número 134.
- (7) Otaño, en RITMO, número 150 (1941).
- (8) Frases de José Artero, rector de la Universidad Pontificia de Salamanca, en un homenaje a Otaño. Véase RITMO, número 151 (1941).
- (9) Al frente de la citada Orquesta figuraba como director Arámbari. Véase RITMO, número 134 (mayo 1940).
- (10) Véase RITMO, número 142 (enero 1941).
- (11) Véase el artículo, de Sopeña, «La nueva generación», aparecido en la revista *Música*, número 7 (enero-marzo 1954).
- (12) Véase el artículo de María Antonia Iglesias: «Enrique Franco; la Música como tarea intelectual», aparecido en *Hilo Musical* de enero de 1972.
- (13) Artículo reproducido en RITMO, número 137 (agosto 1940).
- (14) Véase el libro *Joaquín Rodrigo*, página 90. Editado por EPESA, el año 1946.
- (15) Citado por Sopeña en el libro *Joaquín Rodrigo*, página 89.
- (16) E. L. Chavarri: «Veinte años de vida musical española», artículo publicado en RITMO, número 224 (noviembre-diciembre 1949).
- (17) «Nuevamente a favor de la buena música», artículo de Francisco Padín, publicado en RITMO, número 157 (julio-agosto 1942).
- (18) Tomás Andrade de Silva, semanario *Juventud*. Citado en RITMO, número 170 (1943).
- (19) «El Sindicato Nacional del Espectáculo y sus recientes disposiciones», véase RITMO, número 159 (octubre 1942).
- (20) Véase «Mundo Musical», del número 134 de RITMO.
- (21) Los festivales musicales hispano-alemanes de Bad-Elster se celebraron dos años consecutivos: 1941 y 1942.
- (22) Algunas veces los conciertos son «a beneficio de la Ayuda Invernal del Pueblo Alemán en guerra», como el concierto sinfónico que dirige, en Barcelona, Franz Konwitschny, el 5 de febrero de 1941. Los autores interpretados fueron: Pfitzner, Beethoven, Brahms, Wagner y Strauss.
- (23) Datos sacados de la revista quincenal *Ilustrada Música*, número 25 (1 mayo 1946). Esta revista, dirigida por Rodrigo Royo Masía, publicará 27 números, desde diciembre de 1944 hasta octubre de 1946.

- (24) Véase *Memorias de músicos*, de F. Sopeña, página 29.
- (25) RITMO, número 137 (agosto 1940).
- (26) Nótese la «coordinación» música-propaganda que el Régimen estipula y consagra. En un régimen tan anticultural como el franquista la propaganda será el motor y el freno de su apoyo a la Música.
- (27) Véase RITMO, número 134 (mayo 1940): «Los nuevos académicos de Bellas Artes».
- (28) Aparte el tema del *Himno* que se le pidió y que, al parecer, nunca hizo (no tengo noticias fiables sobre el asunto), Cristóbal Halffter cuenta el ofrecimiento, que el nuevo Régimen hizo a Falla, de presidir Campsa.
- (29) Véase RITMO, número 144 (abril 1941): «El Consejo Nacional de Música».
- (30) Véase *Memorias de músicos*, de F. Sopeña, página 44. (Editorial EPESA, 1941).
- (31) En toda esta etapa inicial, según cuenta el propio Sopeña en *Memorias de músicos* (págs. 37-38), el «jefe de hecho, con plenitud de poderes para todo lo referente a la música», fue Jesús Rubio, entonces subsecretario de Educación Nacional y hombre en el que Sopeña encuentra un interlocutor abierto.
- (32) Véase *Memorias de músicos*, página 45.
- (33) Véase *Memorias de músicos*, página 61.
- (34) Véase RITMO, número 157 (julio-agosto de 1942).
- (35) Véase RITMO, número 165 (mayo 1943).
- (36) Véase RITMO, número 203 (mayo-junio 1947).
- (37) Véase *Música*, revista trimestral de los Conservatorios y de la Sección de Musicología Contemporánea del Instituto Español de Musicología del C. S. I. C. El director de la revista fue F. Sopeña. (Para estas citas véase el número 2, de octubre-noviembre-diciembre de 1952.)
- (38) Véase el número 19 (1 de noviembre de 1945) de la revista *Música*.
- (39) Véase *Músicos que fueron nuestros amigos*, página 51. Editora Nacional, Madrid, 1967.
- (40) Véase RITMO, número 225 (enero 1950).
- (41) Un estudio detallado se encontrará en la revista trimestral del I. E. M., ya citada, *Música*, en los números 8 y 9. Se trata de un trabajo de A. Sagardía titulado: «Bosquejo histórico de las orquestas españolas».
- (42) Sirva como ejemplo de esta ruptura el juicio que en la revista quincenal *Música* vierte A. Torres Climent: «... en Madrid, Bacarisse, Bautista, Pittaluga y otros hicieron toda suerte de intentos; de todo ello pocas cosas recuerda el público con agrado y sí muchas con repugnancia... Recuerdo esta época pasada como una mal sueño...» (Véase el número 19, de 1 de noviembre de 1945).

ULTIMA HORA

En Salzburgo acaban de fallarse por un Jurado internacional los Premios correspondientes al presente año 1978 de la *International Critic's Award (IRCA)*. Las producciones galardonadas han sido las siguientes:

Katia Kabanova, ópera de Janacek. Director, Charles Mackerras (DECCA).

Sonatas para violín y piano, de Beethoven, en versión de Itzhak Perlman y Ashkenazi (DECCA), Album integral Cuartetos de Dvorak. Cuarteto Praga (D. G.). Simon Boccanegra, de Verdi. Director, Abbado.

El mismo Jurado ha adjudicado también el Premio de la Fundación Koussewitzky a la mejor producción discográfica de música

contemporánea, que ha recaído en la obra de nuestro compatriota Jesús Villa Rojo, Fases y formas, versión dirigida por Ros Marbá, una producción de EMEC, distribuida por Movieplay, obra propuesta por el representante español y presidente este año de los Jurados de ambos premios, nuestro compañero José Luis Pérez de Arteaga.

LOS PREMIOS INTERNACIONALES DE LA CRITICA DISCOGRAFICA (IRCA) Y DE LA FUNDACION KOUSSEWITZKY (KIRA)



GIACCHINO LANZA TOMASI

SOBRE LA DETENCION DE ALGUNOS DIRECTORES ARTISTICOS DE INSTITUCIONES MUSICALES ITALIANAS



FRANCESCO SICILIANI

Más de un treintena de importantes personalidades del mundo musical italiano han sido arrestadas por orden del magistrado Nino Fico, acusadas de distintos cargos, que van desde la violación de un artículo de la ley que regula la actividad de las Instituciones (Entes) líricas y sinfónicas hasta la exportación ilegal de valores monetarios. Entre los acusados figuran algunos de los nombres más famosos de la vida musical italiana, como Giacchino Lanza Tomasi, director artístico del Teatro de la Opera de Roma; Francesco Siciliani, director artístico de la Academia de Santa Cecilia, y el compositor Sylvano Bussotti, director artístico de La Fenice, de Venecia. Y aunque estos tres últimos citados fueron excarcelados a las pocas horas de su arresto, muchos de los detenidos permanecen aún en las cárceles de Regina Coeli y Rebibbia.

El origen de este asunto, que ha tenido amplia repercusión internacional, está en la existencia de una ley del Parlamento italiano, la número 800 del año 1967, conocida como "Ley Corona", cuyo artículo 47 prohíbe la actividad de las agencias de contratación de artistas. Esta ley, cuyas insuficiencias han sido reconocidas por el propio Ejecutivo italiano (ver RITMO, enero-febrero 1977, páginas 26 y 27), preveía como contrapartida la creación de una agencia nacional de contratación de intérpretes líricos e instrumentales, agencia que nunca ha visto la luz, pese a

la existencia de un decreto del Gobierno italiano, del año 1971, en que se especificaban sus características orgánicas y operativas. Como resultado de esta situación surgieron las agencias ilegales, auténtica "mafia" con ramificaciones importantes, incluso fuera de Italia, que pasaron a percibir de entre el 7 y el 10 por 100 del "cachet" de los artistas, que obtenían antes de la "Ley Corona", al casi 50 por 100 en años posteriores. Para dar apariencia legal a estas contrataciones, los teatros líricos y agrupaciones sinfónicas se veían ante la necesidad de "hinchar" el montante a percibir por el artista, el cual, naturalmente, sólo retenía, finalmente, una parte de éste. Especialmente importante era el caso de la contratación de artistas extranjeros, contemplado con carácter restrictivo por la citada ley, pero que permitía la salida ilegal de capitales de Italia. De hecho, al parecer, algunos de los acusados poseían cuentas corrientes en Suiza. La "mafia de las óperas" no se limitaba, según parece igualmente, a controlar la contratación de los intérpretes, sino que, por medio de sobornos a críticos musicales y la organización sistemática de grupos de enervados admiradores o reventadores, según los casos, que acudían puntualmente a los distintos teatros de Italia (a veces, estas actividades no se limitaban a este país solamente), condicionaban el éxito o el fracaso de los artistas, de acuerdo con su aceptación o no de las reglas del juego.

El estallido de este escándalo ha sido provocado por el abogado Umberto Sebastiani, cuya esposa, la soprano Sylvia Sebastiani, se sentía víctima de este estado de cosas. A renglón seguido, han llovido las protestas: la mayoría de los críticos musicales de los diarios italianos han deplorado lo ocurrido, recordando cómo la violación sistemática de la "Ley Corona" constituía la única alternativa a la parálisis de los teatros líricos. Y muchos se preguntan por las razones reales que se ocultan tras estos sucesos. En efecto, durante más de diez años, las agencias ilegales han sido toleradas. ¿Por qué ahora, de un solo golpe, un magistrado empujado por un grupo de artistas cuyos méritos y cualidades son más que discutibles, se ha lanzado a su caza? Y junto a las razones de celos artísticos, de venganzas entre grupos rivales de "mafiosos", apuntan otras de índole política: dos de los acusados más célebres, Lanza Tomasi —fino intelectual, hijo del barón Joseph Tomasi di Lampedusa (autor de *El Gato-pardo*), que en el escaso tiempo que lleva al frente de la Opera de Roma ha realizado drásticas reformas para terminar con la corrupción y los privilegios heredados de la anterior administración, y responsable, junto con Gabriel Ferro, uno de los jóvenes directores de orquesta más prometedores de Italia, del resurgimiento de la Opera de Roma— y el compositor Bussotti son militantes del Partido

Comunista Italiano, y la mayoría de las otras personalidades acusadas son calificadas como "de izquierdas".

Por su parte, la ANELS (Asociación Nacional de Instituciones —Entes— Líricas y Sinfónicas), por medio de su presidente, Carlo Maria Badini, "Sovrintendente" de La Scala de Milán, ha hecho saber su postura de defensa de algunos de los acusados, que "han actuado correctamente dentro de las incertidumbres y del vacío legal que propicia la "Ley Corona", colaborando válidamente al fenómeno de crecimiento de la vida musical italiana". Asimismo la ANELS exige que quede bien claro, y lo más rápidamente posible, la responsabilidad de cada uno, distinguiendo entre lo que son auténticos delitos antisociales, como la corrupción y la evasión de capitales, y lo que es la transgresión de una ley insuficiente y nunca aplicada en su totalidad, como es la desafortunada "Ley Corona", con el fin de salvar la producción musical italiana. Finalmente, la citada Asociación suplica al Senado que reemprenda y concluya sin tardanza el dictamen de la Ley para la reforma de la actividad musical.

Por ahora, lo que nosotros podemos añadir es que, según todos nuestros informes, las agencias volverán a ser legales en Italia en un plazo muy breve. Y que deseamos saber a quién ha beneficiado, realmente, este escándalo.—**fernando peregrin gutierrez.**

FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE MÚSICA
DE BARCELONA
octubre 1978



Ministerio de Cultura potencia la actividad musical de la Orquesta de la Ciudad de Barcelona a cambio de una serie de contrapartidas, entre las que figura el que el director general de Música pase a formar parte del Patronato de la Orquesta, y otras relativas al estreno de obras de jóvenes compositores, así como la presencia, al frente de la Orquesta, de nuevas promociones de directores orquestales españoles. Así las cosas, llama la atención el que en la lista de patrocinadores y colaboradores del próximo Festival Internacional de Música de Barcelona figure por vez primera la Generalitat de Catalunya. Razones históricas explican rápidamente el por qué es, necesariamente, ésta la primera. Pero a nosotros, desde RITMO, además de congratularnos por la posibilidad política de tal aparición, nos interesa saber en qué medida la inclusión de este órgano de gobierno en la citada relación es más que una simple y debida cortesía. Estamos convencidos de que, tarde o temprano, la Generalitat debe, además de otras funciones de mayor relevancia, asumir la de subvencionar con fondos públicos la actividad musical de Cataluña, que debe ser democráticamente gestionada. No es éste el lugar indicado para explicar lo que entendemos por gestión democrática de la Música, ni para analizar la forma en que deben obtenerse y canalizarse las subvenciones. Dejamos, pues, simplemente apuntado este importantísimo tema, del que RITMO se ocupará en sus editoriales y otras secciones, y pasemos a analizar el próximo Festival Internacional de Música de Barcelona, que tendrá lugar el próximo octubre.

EL CUERPO PRINCIPAL

La programación se desarrolla en torno a un cuerpo principal, formado por dieciséis conciertos, de los cuales catorce tendrán lugar en el Palau de la Música Catalana y el resto en el Saló del Tinell. Hay en los conciertos de este grupo principal algunos dedicados a efemérides musicales

que conmemoramos este año. Obras de Vivaldi serán interpretadas por el conjunto italiano I Musici, por el grupo Musicae Antiquae Collegium Varsoviense —dentro del segundo concierto de la Opera de Cámara de Varsovia— y por el Ensemble Vocal et Instrumental de Lausanne, que bajo la dirección de Michel Corboz ofrecerá, dentro de su segundo programa para el Festival, el **Beatus vir** y el **Magnificat** del compositor veneciano. De Schubert hay programado un recital completo, a cargo de Edith Mathis acompañada al piano por Irving Gage. También el Cuarteto Amadeus ofrecerá, junto con un **Cuarteto** de Mozart y otro de Beethoven, la obra del compositor vienés, cuyo CL aniversario de su fallecimiento conmemoramos este año, **La muerte y la doncella**. De Janacek —este año se cumple el L aniversario de su muerte— se podrá oír la **Misa Glagolítica**, en versión de la Orquesta Filarmónica de Ostrava.

Hay, por otro lado, abundancia de obras corales. Además de las ya citadas en el párrafo anterior, podemos señalar **La Pasión según San Juan** (J. S. Bach), obra a la que estará totalmente dedicado el primer concierto del Ensemble Vocal et Instrumental de Lausanne, en cuyo segundo concierto están anunciadas, además de las dos obras de Vivaldi ya reseñadas, el **Salmo XLII: Iudica me Deus** (Marcello), y cinco **Madrigales** de Monteverdi. El London Oratory Choir incluye en su programa obras de Purcell y F. Valls. En el primer concierto de la Opera de Cámara de Varsovia figura una cantata bufa de Haydn: **Die Erwählung eines Kapellmeisters**. Finalmente, y dentro de este tipo de obras, merece gran atención el concierto de la Escolanía de Montserrat, que con la colaboración de Ars Musicae interpretará obras de compositores montserratinos de los siglos XIV y XVII.

Interesantes y muy poco conocidas son las dos obras líricas que trae la Opera de Cámara de Varsovia: **Lo speciale**, de Haydn, y **La serva padrona**, de Paisiello (sic), ofrecidas cada una en concierto distinto.

ANTE UNA NUEVA EDICIÓN DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE BARCELONA

Al comentar el pasado año, en las páginas de RITMO (ver número 474, agosto-septiembre de 1977, páginas 34 y 35), la programación y estructura del Festival Internacional de Música de Barcelona, se hicieron unas consideraciones que hoy, a las puertas de una nueva edición de esta importante manifestación cultural, conservan su vigencia. En efecto, la actividad musical de la capital catalana sigue huérfana de subvenciones. Ciertamente que ha habido, sin embargo, una serie de síntomas que pueden ser indicios de que algo puede cambiar en los próximos tiempos. Por un lado se han levantado voces, incluso de personas muy vinculadas al coliseo de las Ramblas, manifestando que es un anacronismo que el Liceo siga en manos privadas. A este respecto, es demasiado pronto para juzgar en qué sentido la reciente constitución de la sociedad mercantil «Espacios Escénicos, S. A.», como Empresa del teatro barcelonés, incidirá en la evolución de éste hacia un moderno teatro de ópera (aunque hay que decir que consideramos imprescindible para alcanzar este requisito la municipalización del teatro). Se ha sabido también que, a finales de julio, el director general de Música y el alcalde de Barcelona han firmado un Convenio en virtud del cual el

Fecha	Día	PALAU DE LA MÚSICA CATALANA	Teatre Lliure SALÓ DEL TINELL	EL FESTIVAL ALS BARRIS	CURSOS EXPOSICIONES
1	Domingo				
2	Lunes	1 NARCISO YEPES			
3	Martes		(1) X. Joaquin		
4	Miércoles	2	KUYKEN/LEONHARDT		
5	Jueves	3 I MUSICI			
6	Viernes	4 ENSEMBLE LAUSANNE I			
7	Sábado	5 ENSEMBLE LAUSANNE II		(1) O.C.B. - O. GRACIENC	
8	Domingo				
9	Lunes				
10	Martes	6 OPERA DE VARSOVIA I	LONDON ORATORY	(2) J. M. MAS-BONET	
11	Miércoles	7		(3) LONDON ORATORY	
12	Jueves	8 OPERA DE VARSOVIA II		(4) CORAL SANT JORDI	
13	Viernes				
14	Sábado				
15	Domingo				
16	Lunes	9 R. TURECK			
17	Martes		(2) Teatro Musical		
18	Miércoles	10	HESPERION XX		
19	Jueves	11 CUARTETO AMADEUS			
20	Viernes	12 FILARMONICA OSTRAVA			
21	Sábado			(5) ALUMNOS CONSERVATORIO	
22	Domingo				
23	Lunes	13 SINFONICA BERLIN I			
24	Martes	14 SINFONICA BERLIN II			
25	Miércoles	15	GIORGIO QUESTA		
26	Jueves	16 ESCOLANIA MONTSERRAT			
27	Viernes	17 ORQUESTA NACIONAL			
28	Sábado				
29	Domingo				
30	Lunes	18 EDITH MATHIS		(6) THE SCHOLARS	
31	Martes				



Entrada principal del Palau de la Música Catalana, escenario de la mayoría de las sesiones del Festival de este año.

Por su parte, el grupo Hesperion XX ofrecerá un programa que incluye **Reminiscencia de la Reconquista** (Romances de moros y moras), **Canciones de amor y variaciones instrumentales** y **Cantos sefarditas**.

Otros conciertos de cámara estarán a cargo de prestigiosos solistas, como son Narciso Yepes; Rosalyn Tureck —que interpretará las **Variaciones Goldberg** (Bach) al piano—; Gustav Leonhardt, que contará con la colaboración de Sigiswald y Wieland Kuyken, y el organista Giorgio Questa. Completan este grupo principal de la programación tres conciertos sinfónicos, dos a cargo de la Orquesta Sinfónica de Berlín (RDA), bajo la dirección de Günther Herbig —el segundo de los cuales contendrá la **Octava sinfonía** (Bruckner), y el primero, el **Concierto para violín** (Berg)—, y el otro, de la Orquesta Nacional de España, con Rosa Sabater como solista y Antoni Ros Marbá como director. Este año no figura la Orquesta Sinfónica de la RTVE.

MUSICA CONTEMPORANEA Y EL FESTIVAL EN LOS BARRIOS

El hecho de que hayamos recogido el conjunto de los conciertos anteriores como cuerpo principal de la programación del Festival no quita para que consideremos de parigual interés los conciertos del ciclo de música contemporánea y ese intento del Festival de popularizar la música que se conoce como «El Festival als Barris». Por lo que atañe al ciclo de música contemporánea, este año ha visto reducida su extensión a la mitad, con relación al pasado, y parece de bastante menor interés. Se desarrollarán los dos conciertos de música contemporánea en el Teatro Lliure, y en el primero de ellos, Xavier Joaquín (percusión) y Jordi Codina (guitarra) interpretarán, junto con obras de R. S. Brindle, J. Soler, Xenakis y Serocki, una obra encargo del Festival, cuyo autor nos es desconocido a la hora de redactar estas líneas. En el segundo, el Grup Instrumental Català y los Actores del Teatre Lliure montarán **El molí de Júpiter**, de Mestres Quadreny y J. Brossa, con escenografía y vestuario de Fabia Puigserver y la importante contribución de Antoni Tapies, quien diseñará los decorados.

El Festival en los Barrios consta de seis conciertos —dos menos que el pasado curso— en locales situados en distintos barrios de la Ciudad Condal. Es importante notar que todos ellos son de entrada gratuita. En el primer concierto de esta

serie intervendrá la Orquesta de la Ciudad de Barcelona con el Orfeó Gracienc, bajo la dirección de Edmon Colomer. Destaca de su programa la **Sinfonía de los salmos** (Strawinsky). El barrio donde tendrá lugar este concierto aún no ha sido determinado. En Cases del Congrés, y concretamente en la iglesia de San Pío X, se desarrollará el segundo, un recital de órgano de Josep M. Mas-Bonet, con programa Bach. El tercero será en el Barri Gòtic, iglesia de St. Felip Neri, y estará a cargo del London Oratory Choir, con obras de Brudieu, Cabanilles y Cerols en el programa. El cuarto será en la iglesia de St. Pau del Campo, del Districte Vè. En él, la Coral Sant Jordi, con Oriol Martorell al frente, ofrecerá una serie de **Motetes** que van desde el Renacimiento hasta nuestros días, **Sei Notturmi** (Mozart) y un conjunto de canciones tradicionales en la instrumentación de Antoni Ros Marbá. El quinto será un homenaje a Schubert, denominado «Marathon Schubert», y estará encomendado a los alumnos del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona. Tendrá lugar en el Conservatorio, situado en el Eixample. El último concierto en los barrios será en Gracia, iglesia de St. Joan, y en él The Scholars interpretará madrigales ingleses, música de la corte de Enri-

que VIII, canciones folk inglesas, madrigales italianos, espirituales negros y canciones ligeras.

CURSOS Y EXPOSICIONES

Paralelamente tendrán lugar los Cursos Internacionales de Interpretación (Master Classes), que serán: el de interpretación de J. S. Bach, a cargo de Rosalyn Tureck, y el de dirección coral, encomendado a Michel Corboz. Este último se centrará en los compositores J. S. Bach y Monteverdi.

En el Palau Meca estará abierta una exposición que, bajo el título **Ferran Sors y su época**, se dedica a la conmemoración del II centenario del nacimiento del gran guitarrista y compositor español. Asimismo, y a fin de conmemorar el año Schubert, en el Palau de la Música se montará otra exposición que, con la denominación simple de **Franz Schubert**, permitirá a los visitantes conocer aspectos de interés del compositor vienés en el CL aniversario de su muerte. Completa, por el momento, este apartado el ciclo de cine musical organizado por el Instituto Francés de Barcelona, con proyecciones, conferencias y coloquios, de entrada gratuita.

CODA DE TIPO ECONOMICO

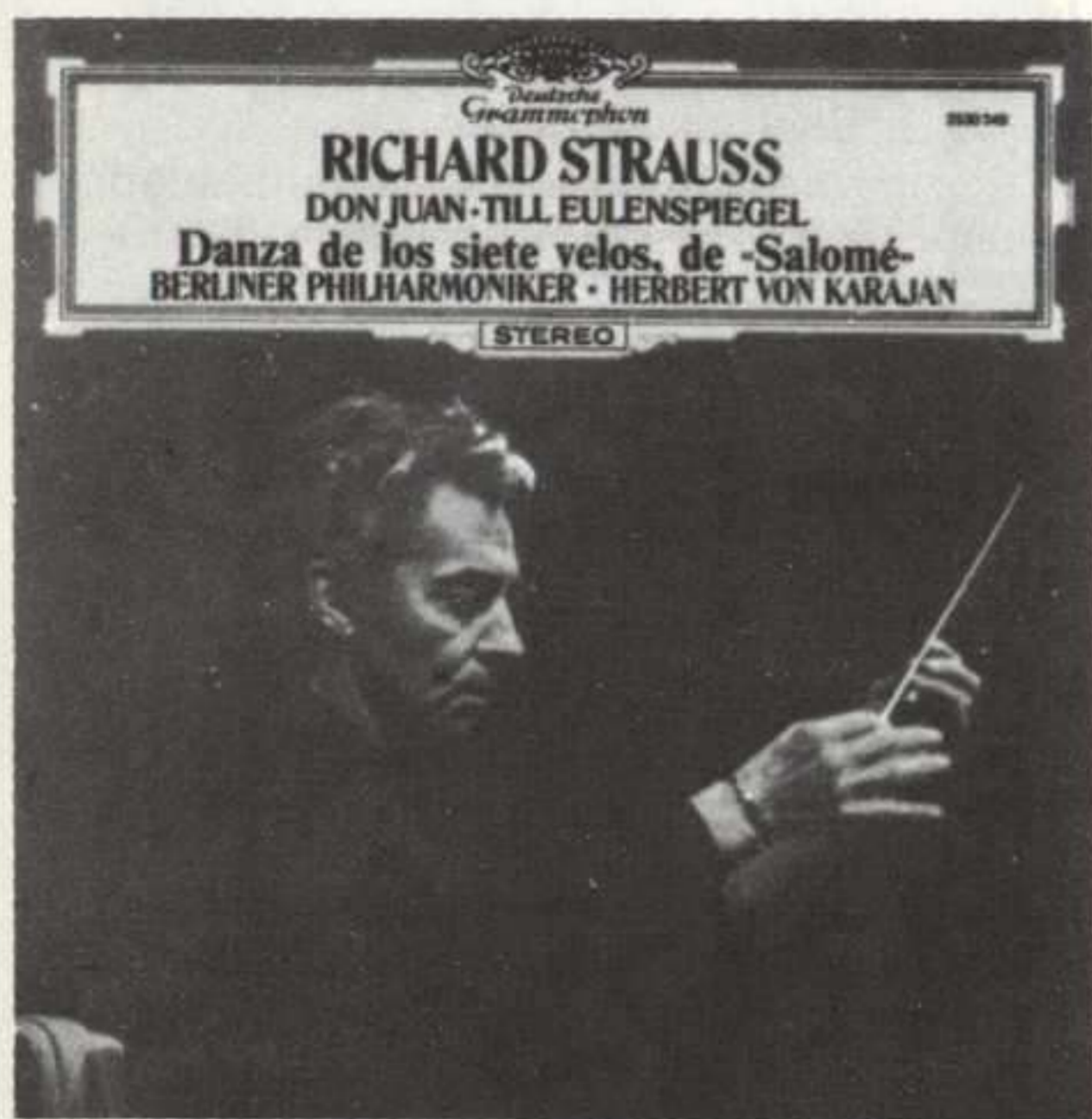
Sin pretender hacer un trabajo de naturaleza cíclica, el final nos ha salido como el principio. Pues a la hora de comentar los precios de los conciertos de pago no podemos por más que volver a remitir al lector al comentario publicado por RITMO el pasado año, y al que nos referíamos al inicio de este artículo. Realmente, es laudable el mantener los precios en la España de 1978. Si no fuera por el desprestigio y la burla popular que han caído sobre la famosa campaña «Precio estable» y sobre su símbolo, me atrevería a proponer a los organizadores del Festival que llenasen de la tan traída y llevada pegatina las taquillas de todos los lugares donde tendrán lugar las manifestaciones de octubre. Concluiremos diciendo que la estabilidad de los precios no ha afectado, aparentemente, a la calidad del Festival ni a su estructura, por lo que sigue siendo válido el titular que encabezaba el pasado año el trabajo, que cumplía entonces la misma misión que éste ahora: el Festival Internacional de Música de Barcelona, un intento serio de extensión cultural.—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**



Salón del Tinell, en el que tienen lugar algunos de los conciertos del Festival Internacional de Música de la condal ciudad.

LA DISCOTECA BASICA (13)

«DON JUAN», POEMA SINFONICO, DE RICHARD STRAUSS



La música sinfónica de Strauss ignora los "saludables" venenos conflictivos, el ansia de Mahler, Debussy o Schönberg hacia nuevos campos; tampoco conoce el amargo cinismo irónico de Stravinsky. Para él, lo nuevo es paralelo al deslumbramiento de la técnica sonora, el dominio de la materia, para asombrar al oyente atrapado por la violencia de los procedimientos. Contrariamente a la (Mahler, sus estructuras armónicas no conocen grietas profundas; no sugieren, a nivel de la patología del lenguaje, la lucha de las formas bajo la presión de determinadas situaciones sociales y humanas en movimiento: el virtuosismo se convierte en una manera de ocultar (bajo apariencias modernistas) un objetivo conservador. El mismo cromatismo heredado de Wagner no está llevado a su límite, sino que es mantenido prudentemente, sin llegar al asalto atonal; las estratificaciones armónicas siempre encuentran, antes o después, el camino seguro y el punto de gravedad que las convierte en rasgos tranquilizadores. Dentro de su vasta y desigual producción, las obras pertenecientes a su primera madurez son lo más destacable del conjunto total: es decir, *Salomé*, *Elektra* y los *Poemas sinfónicos*, ya que permiten advertir (aunque sea de modo contradictorio) una conciencia de ensanchar el campo de las posibilidades armónicas e instrumentales.

Don Juan, poema sinfónico para gran orquesta, fue compuesto en 1888 y estrenado el 11 de noviembre del siguiente año, en Weimar, dirigido por el propio Richard Strauss. Es una obra de tremenda eficiencia vitalista; basta escuchar los primeros compases para comprender la fuerza arrebatadora del gesto straussiano aplicado a una materia armónica con una dosis bastante suficiente de novedad como para sorprender. El reclamo a la figura mítica cuya sed de placeres le hace derribar todo obstáculo que se interponga a su satisfacción está perfectamente ubicado en el transcurrir musical, empapado de arrobamiento, de este poema sinfónico, forma que (el poema sinfónico como tal) mejor se adapta a la lujuriosa y ramificada elaboración straussiana. La serie de aventuras amorosas descritas en el poema de Nicolaus Lenau dan lugar a que Richard Strauss cree una obra sinfónica en forma libre de sonata, próxima a la forma de "rondó". La obra tiene dos temas básicos (el primero está expuesto después de la brillante introducción —compás 9 y siguientes—, y el segundo en medio del poema sinfónico —compás 313 y siguientes); el resto son temas secundarios, que son representativos de diferentes tipos femeninos. La obra concluye melancólicamente, después de una imponente y formidable progresión, en una corta y trágica coda.

Al igual que todos los poemas sinfónicos straussianos, la *Op. 20* precisa de un gran aparato orquestal. El conjunto sinfónico requerido para el *Don Juan* se compone de tres flautas (la tercera, doblando "piccolo"), dos oboes, corno inglés, dos clarinetes en La, dos fagotes, contrafagot, cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, tuba, tres timbales (Mi, Si, Do), triángulo, platillos, "glockenspiel", arpa, violines (I y II), violas, violoncellos y contrabajos.

* * *

La discografía del *Don Juan* straussiano es enormemente variada. Hay versiones para todos los gustos y tendencias. De entre todas las interpretaciones, se han seleccionado las de mayor relieve, dándose una breve referencia de cada una de ellas.

Clemens Krauss al frente de la Orquesta Filarmónica de Viena es, a mi modo de ver, una de las primerísimas alternativas. El director austriaco, aparte de la amistad mantenida con el propio compositor, siempre poseyó un especial sentido e intuición para los pentagramas straussianos; en su versión discográfica ofrece un

Don Juan de frase breve y concentrada, cargado de humor y punzante electricidad, sin que por ello le falte ensueño, embriaguez, luz, noche; todo ello formando una común alianza o contraponiéndose dialécticamente; en definitiva, su versión es de referencia obligada (imagino que será predicar en el desierto: Decca ha reeditado, en Inglaterra, el *Don Juan* acoplado con el *Burgués gentil-hombre*, en esta histórica lectura de Clemens Krauss-Filarmónica de Viena, dentro de su serie Eclipse, y además con excelente sonido. En Alemania se publicaron, no hace mucho, el total de poemas sinfónicos de Richard Strauss en un álbum de seis discos, por la misma Orquesta y director... ¿Sería demasiado pedir su reedición en España?).

En esta ocasión es una orquesta francesa —Société des Concerts du Conservatoire, París— la dirigida por Hans Knappertsbusch en su disco dedicado a la música de Richard Strauss (*Don Juan* y *Tod und Verklärung*), también para la firma inglesa (y también reeditado en toda Europa —menos España— en la ya citada serie Eclipse). El *Don Juan* de Knappertsbusch es el más sensual, aristocrático, panteísta y refinado de todos cuantos se han llevado al microsuro. La orquesta francesa sufre una verdadera transfiguración en la interpretación de esta música, rebosante de serena expresividad y alcanzando cotas de belleza no igualadas desde Carl Schuricht (en lo que al disco respecta). Se le ha reprochado frecuentemente a esta lectura su "excesiva lentitud" (no olvidar que existen versiones todavía más lentas, como Furtwängler-Filarmónica de Viena); sin embargo, esta pretendida lentitud no impide que esta versión sea de las más espontáneas y profundas a la vez, en tanto que el discurso musical está coherentemente sostenido por una respiración ampliamente dilatada y continua, no faltando nunca ese característico "elán" que en los habituales directores-metrónomo brilla por su ausencia. Contando, además, con lo antiguo del registro, esta interpretación de Knappertsbusch es la de texturas orquestales más claras. (¿Dónde hay una interpretación que se precie de tener tal cristalinidad en las voces intermedias de la orquesta?; y, a propósito de lo expuesto, ¿dónde está el tantas veces cacareado y ya tópico "barullo" orquestal atribuido, incluso por otros directores, a la dirección de Knappertsbusch?..)

Otto Klemperer se sitúa, con su versión del *Don Juan*, en los antípodas de Krauss y Knappertsbusch, hasta el extremo de que el poema sinfónico parece haber sido concebido por el Gustav Mahler de las sinfonías *Sexta*, *Séptima* y *Novena*. Este "Don Juan" tendría que denominarse "Mefisto", ya que desde la vertiginosa introducción se asiste a una concepción de un "Don Juan" terrible y grotesco, nutrido de lo sublime deformado y de lo cómico sustancialmente espantoso; es algo similar las tintas demoníacas empleadas por el director alemán en su lectura de la *Novena* de Mahler. Lógicamente, la Philharmonia londinense responde a las indicaciones del entonces titular de la misma con una perfección artística inolvidable. El disco, completado con *Till Eulenspiegel* y la *Danza de "Salomé"*, técnicamente perfecto, fue publicado por EMI en todo el mundo (menos en España, que, por lo visto, pertenece al planeta Marte).

Dentro de los registros existentes hoy en España con el poema de Richard Strauss, aun a fuer de haber excelentes versiones del mismo, creo que es la soberbia lectura de Sir Georg Solti, al frente de la Orquesta Sinfónica de Chicago, la interpretación de referencia. El disco Decca, de sonido deslumbrante, se completa con *Till* y *Also sprach Zarathustra*, ambas obras impecablemente interpretadas, pero sin alcanzar las cotas conseguidas en *Don Juan*. En manos de Solti, como era de esperar, el *Don Juan* es apasionado,

volcánico y temperamental. Sin embargo, la violencia que, evidentemente, posee, está sabiamente dosificada y controlada. Su aproximación a la partitura de Strauss difiere bastante de —por ejemplo— el "fatum" inexorable e implacable existente en las lecturas del director húngaro del *Ring* wagneriano o de las *Sinfonías* de Gustav Mahler. Si a esto se suman una intervención realmente colosal de la Sinfónica de Chicago, de una perfección insólita —sobre todo, por estas latitudes— (es difícil afirmar categóricamente que tal o cual conjunto sinfónico son los mejores de todos los existentes en la actualidad; sin embargo, para mí, y después de haber escuchado la *Novena* de Mahler por Carlo Maria Giulini, además de los diversos discos grabados por Solti, no creo ser exagerado al situar a la Orquesta de Chicago como el primer conjunto sinfónico de todo el orbe); como decía, si a la perfección instrumental se añade un sonido excepcional y una interpretación magistral, creo que sobran las conclusiones.

Como es habitual en Herbert von Karajan, tiene grabado también el *Don Juan*, de Richard Strauss, en más de una ocasión: una con la Orquesta Filarmónica de Viena, para Decca (disco que se completaba con la obertura-fantasia *Romeo y Julieta*, de Tchaikovsky), y la segunda con la Filarmónica de Berlín, para Deutsche Grammophon (con *Till* y la *Danza* de "Salomé") —estos son los registros de los que, personalmente, tengo noticia, no descartando la posibilidad de existencia de alguno más—. El *Don Juan* registrado por Decca es magnífico, muy superior al segundo grabado por el célebre director salzburgués. Sus principales rasgos son una ardiente vitalidad, juventud y expresiva elocuencia, en contraposición con el grabado por Deutsche Grammophon, en el que Karajan interpretaba un "Don Juan" amanerado y marcadamente pequeño-burgués. Las dos versiones, Viena y Berlín, parecen dirigidas por dos directores diametralmente opuestos en todo. El disco Decca, de muy buen sonido, esperamos sea reeditado en la serie As de Diamantes.

Lo que le falta a Karajan con la Filarmónica berlinesa en esta obra lo consigue Karl Böhm, con la citada Orquesta, en un magnífico disco dedicado a la música de Richard Strauss (además del *Don Juan*, el disco contenía el desacomodado e infrecuente *Preludio festivo*, *Till Eulenspiegel* y la *Danza* de "Salomé"; el disco Deutsche Grammophon ha sido reeditado en Europa en la serie Privilege; esperamos que en España se siga el ejemplo). La lectura de Böhm entra de lleno en lo que podríamos llamar tradición interpretativa straussiana, iniciada con Clemens Krauss; su versión está repleta de humor, elegancia no exenta de incisividad y convicción máxima en los pentagramas que está interpretando. A mi juicio, esta versión, junto con la de Solti, son los puntos máximos en lo que a lecturas modernas del *Don Juan* se refiere (publicadas en España).

Dejando aparte las versiones de Wilhelm Furtwängler —indispensables, a pesar de su mal sonido— y añadiendo las de George Szell y Bruno Walter a las hasta aquí reseñadas, son todas ellas versiones espléndidas, y, la verdad, suprimiendo la ya comentada versión de Karajan para Deutsche Grammophon, todas poseen su indudable atractivo. El resto de grabaciones con esta obra, de las citadas en la relación al final de este artículo, son versiones con aciertos parciales más o menos considerables: por ejemplo, Bernard Haitink, con el Concertgebouw, de Amsterdam, espléndidamente tocado y mejor aún grabado, pero, como a menudo le suele ocurrir al director holandés, bastante frío y distante, sin convicción. Leopold Stokowski logra en algunos momentos una magia igualada, pero en otros —que son, por otra parte, casi todos— se muestra en extremo caprichoso. Rudolf Kempe, con la Staatskapelle de Dresde, con gran expresividad y delicadeza, pero nervioso y precipitado (su lectura está muy por detrás de lo genial de la *Sin-*

fonía Alpina). Serge Koussevitzky, volcánico y temperamental hasta tal punto que, en ocasiones, hay palpables errores de lectura (por ejemplo: el "sforzando" indicado por Strauss para los violines y violas en la exposición del segundo tema, Koussevitzky lo hace paralelamente a la exposición del tema, con lo cual se adelanta cinco compases a lo requerido en la partitura); sin embargo, este error y algún otro desajuste en las maderas no impiden que su versión sea, realmente, excepcional.

Conclusión: Solti, Böhm y Karajan-Filarmónica de Viena son las lecturas más destacadas en modernas grabaciones. Desde luego, considero imprescindibles las de Clemens Krauss, Knappertsbusch y Furtwängler. Y de poder viajar Pirineos arriba, Klemperer.

REFERENCIAS DISCOGRAFICAS

(por orden alfabético de intérpretes)

Director	Orquesta	Duración	Grabación
Karl Böhm...	F. Berlín ...	17'20"	DG
W. Furtwängler ...	F. Berlín ...	17'30"	DG Histórico (*)
W. Furtwängler ...	F. Viena ...	18'45"	EMI
Bernard Haitink ...	Concertgebouw, Amsterdam ...	16'30"	Philips
H. von Karajan ...	F. Viena ...	16'59"	DECCA
H. von Karajan ...	F. Berlín ...	17'59"	DG
Rudolf Kempe..	Staatskapelle Dresden.	16'30"	EMI
Otto Klemperer ...	Philharmonia ...	17'30"	EMI (*)
H. Knappertsbusch.	Conservatoire, París ...	18'10"	DECCA
S. Koussevitzky ...	S. Boston ...	10'03"	RCA (*)
Clemens Krauss ...	F. Viena ...	15'30"	DECCA
Sir Georg Solti ...	S. Chicago ...	17'10"	DECCA
Leopold Stokowski.	S. Stadium New York.	16'30"	Everest (*)
George Szell ...	Cleveland ...	16'27"	Columbia-Odyssey (*)
Bruno Walter...	Concertgebouw, Amsterdam ...	16'30"	B. W. Society (*)
Bruno Walter...	F. Berlín ...	15'45"	B. W. Society (*)
Bruno Walter...	F. Nueva York ...	16'06"	CBS (*)

(*) = No publicado en España.

Doy también una serie de grabaciones que, a pesar de no conocerlas en la fecha de elaboración de este trabajo, pueden ser de interés para alguno de los lectores (desde luego, no me responsabilizo con algunas grabaciones, como las de Toscanini, Ormandy, etcétera):

Leonard Bernstein ...	F. Nueva York ...	CBS
Henry Lewis ...	Royal Philharmonic ...	DECCA 4 FASES
Lorin Maazel ...	F. Viena ...	DECCA
Zubin Mehta ...	F. Los Angeles...	RCA
Eugene Ormandy...	Filadelfia ...	CBS (*)
Fritz Reiner ...	S. Chicago ...	RCA (*)
Arturo Toscanini...	S. NBC ...	RCA

ENRIQUE PEREZ ADRIAN

SOBRE LOS SIGNOS Y VALORACIONES UTILIZADOS EN NUESTRA CRITICA DISCOGRAFICA

Los encabezados de las grabaciones pueden ir precedidos de los siguientes signos:

- O** Se refiere a una grabación en «oferta», o sea, a precio especial durante un período de tiempo.
- E** Se refiere a una grabación editada en serie «económica».
- H** Se refiere a un registro de carácter histórico por su fecha e intérpretes.
- R** Indica que el crítico preselecciona la grabación comentada para los premios RITMO a los mejores

discos del año, y supone, a juicio del comentarista, una recomendación especial.

Naturalmente, algunos de los signos son incompatibles entre sí, pero otros pueden ser concurrentes. El único que puede figurar con cualquiera de los otros es R.

A continuación de la cabecera figurarán dos apartados, Interpretación y Sonido, para los que se establece una calificación de 1 a 10. El término Interpretación recoge una apreciación personal de

los valores «artísticos» del contenido musical por parte de quien realiza la crítica, y el de Sonido, los conceptos de grabación y prensado, posiblemente más objetivables, aunque siempre habrá que contar con la subjetividad del comentarista. En algunas ocasiones se añadirá una tercera calificación, también de 1 a 10, relativa al Interés de la obra.

La Conclusión, en caso de haberla, recoge una impresión de conjunto del crítico, de amplio espectro, libre en su manifestación y acorde entonces con criterios plenamente subjetivos.

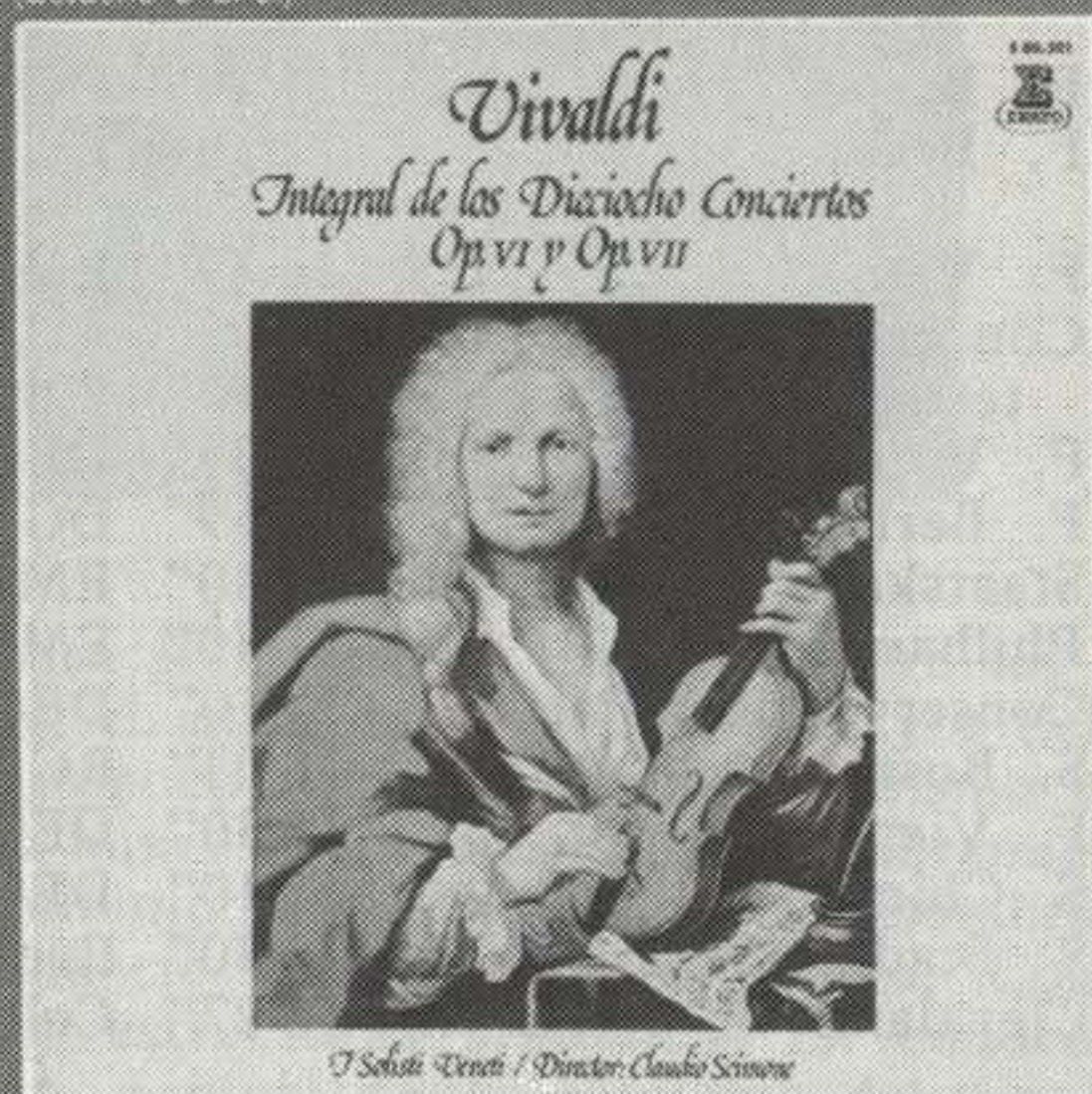


OFERTA ESPECIAL CLASICO

OTOÑO 1978

Hasta el 31 de Enero de 1979

ERATO S 66.301
(Estuche 3 LPs.)



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.080

ERATO S 66.302
(Estuche 3 LPs.)



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.080

VANGUARD S 66.304
(Estuche 3 LPs.)



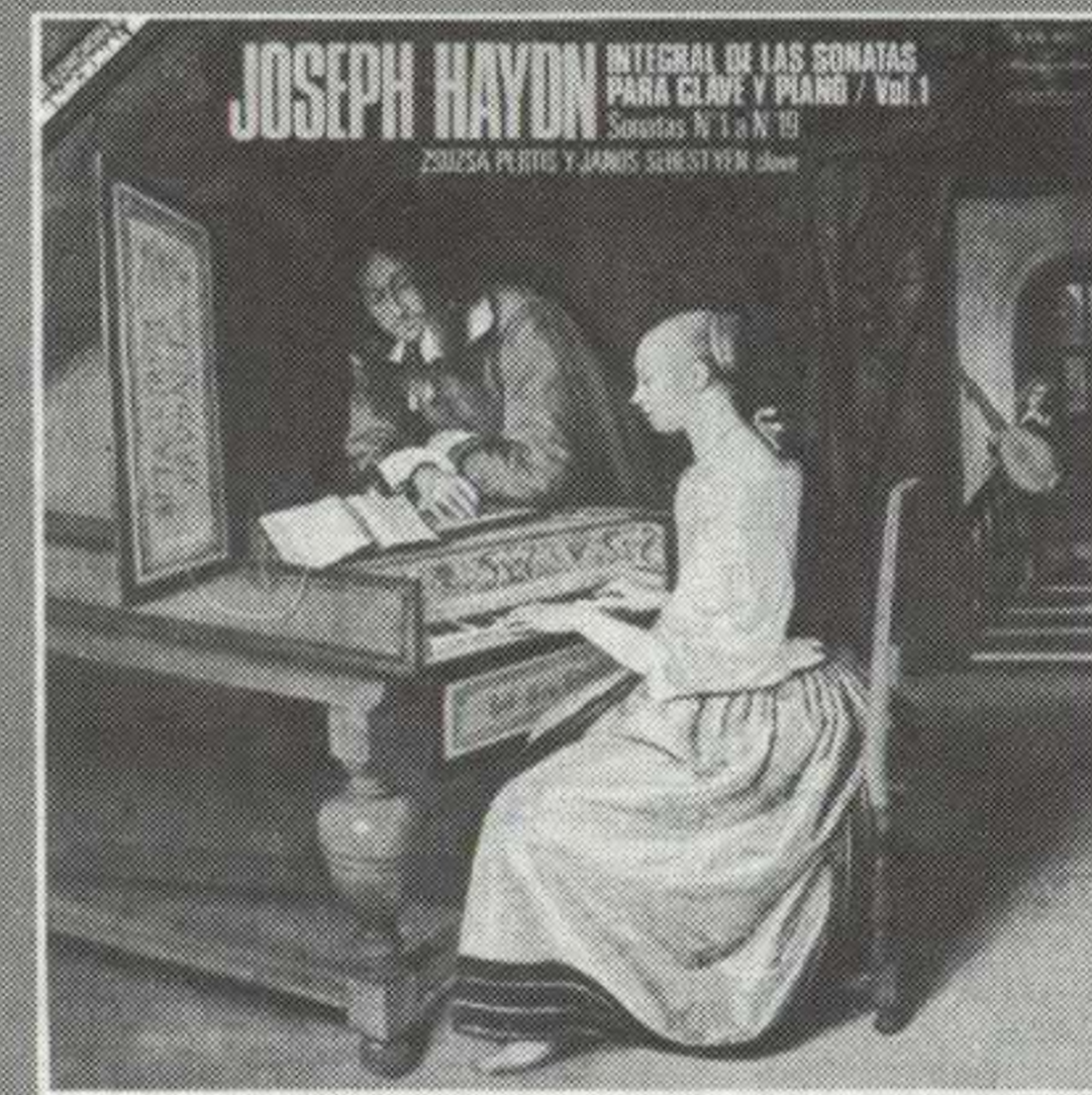
PRECIO OFERTA
Ptas. 1.080

ARION S 66.303
(Estuche 3 LPs.)



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.080

HUNGAROTON S 66.401
(Estuche 4 LPs.)



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.440

VOX S 66.501
(Estuche 5 LPs.)



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.800

MELODIA HMES 610-66/67/68/69
(Estuche 4 LPs.)



PRECIO OFERTA
Ptas. 1.440

MELODIA HMES 610-723
(Album 2 LPs.)



PRECIO OFERTA
Ptas. 720

POLYDOR - LA NOVEDAD DEL MES (Septiembre)

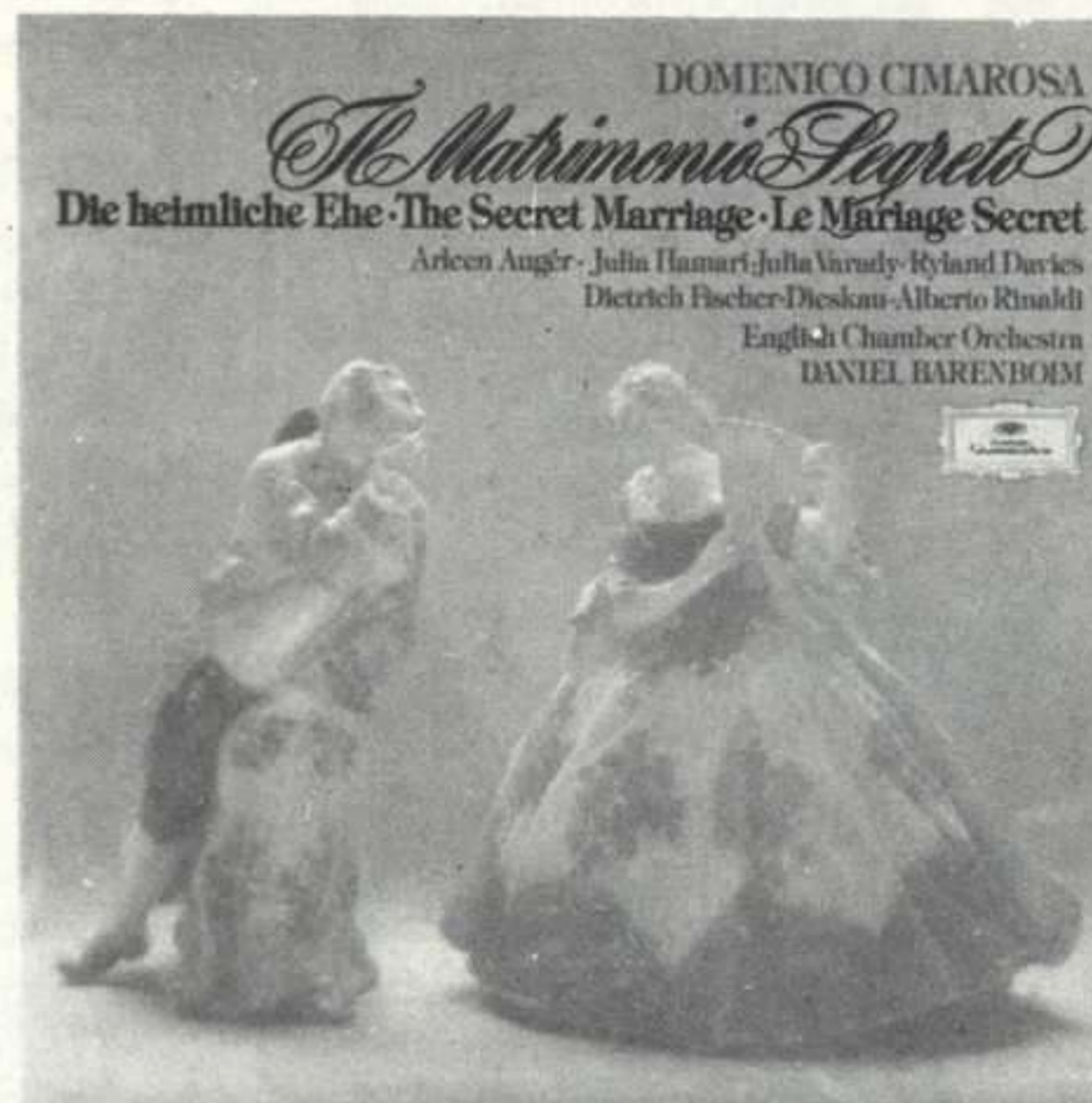
«EL MATRIMONIO SECRETO», DE CIMAROSA, «OPERA BUFFA» EN LA ENCRUCIJADA DEL GENERO

La «opera buffa» italiana es una creación de los napolitanos, que la desarrollaron a partir de los «intermezzi», introducidos como divertimientos en las óperas serias. La obra maestra de estos «intermezzi» es, sin duda, **La serva padrona**, de Pergolesi, que acompañaba a la ópera seria, del mismo autor, **Il prigioniero superbo** (1733). Estos datos, que se encuentran en cualquier enciclopedia de ópera, pueden servirnos como punto de partida para intentar esbozar el desarrollo posterior de la «opera buffa». Hasta la llegada de Mozart, ésta presenta un tronco común. Ciertamente, salvo **Il barbiere di Siviglia** (1782), de Paisiello, pocas son las obras de este género anteriores a Mozart que salen hoy de los desvanes de las bibliotecas para ser objeto de una representación más o menos profesional. Citemos **Il filosofo di campagna** (1754), de Galuppi, y **La buona figliuola** (1754), de Piccini, de entre la escasa media docena de títulos en estas circunstancias. Mozart representa, pues, el apogeo del género, y a su vez, y en cierta medida, su superación. Los rossinianos me perdonen, pero tras Mozart la evolución de la «opera buffa» parece seguir una rama menor del tronco, de tal forma la savia vital del género ha derivado hacia el tronco aislado y sin continuación, que es el salzburgués, tronco que es ya otro árbol en sí mismo.

Cimarosa se halla, precisamente, en el punto de bifurcación, aunque claramente proyectado hacia la rama que concluirá, hacia la primera mitad del siglo XVIII, a través de Rossini, en el **Don Pasquale**, de Donizetti. **El matrimonio secreto**, la más célebre obra de Cimarosa, fue estrenada, en el Burgtheater, de Viena, el 7 de febrero de 1792, casi seis años después del también estreno vienés de **Le nozze di Figaro**, y dos meses después de la muerte de Mozart.

La versión que nos ofrece la Deutsche Grammophon se me presenta como realizada desde una óptica mozartiana (a la manera vienesa, e incluso germana, del término mozartiana). No se piense, sin embargo, que este juicio viene dictado simplemente porque **El matrimonio secreto** pueda, en algunos momentos, «recordar» a **Las bodas de Figaro**. Qué duda cabe que al oyente de nuestros días, infinitamente más conocedor de la ópera de Mozart que de la otra, no pueda evitar, al oír el dúo inicial de la obra de Cimarosa, pensar en el de «Figaro» y «Susana» al principio de **Las bodas**, o al ver a las dos hermanas pelearse con acritud, por motivos de sus encantos personales, en la cuarta escena del acto primero de **El matrimonio secreto**, recordar de inmediato la disputa por parecidos sentimientos de celos y rivalidad entre «Susana» y «Marcellina» o, y con mayor motivo en este caso, comparar el final del segundo acto de **Las bodas** con el del primer acto de **El matrimonio secreto**. Estas y otras semejanzas tienen su origen en el tronco común de ambas óperas, el género a que pertenecen: la «opera buffa» italiana del XVII. Más allá de esto, la obra de Cimarosa no debe nada a la de Mozart, y la música de ambos compositores presenta, en su fondo y en su forma, valores distintos. Ahora bien, el intérprete, y esto es lo que han hecho, a mi entender, Barenboim y los suyos, puede decir una obra con el lenguaje y el estilo de la otra. ¿En qué medida ha influido en esto el que la mayoría —por no decir todos— de los intérpretes presentes en esta grabación estén considerados como mozartianos (nuevamente este término entendido a la vienesa e incluso a la germana)? ¿O se debe a una actitud deliberada? Sea cual sea la respuesta, el resultado es válido, con el tejido orquestal muy resaltado —espléndida la English Chamber Orchestra, con mención de honor para las maderas— y con los personajes dotados de honda vibración humana. A costa de ello se pierde parte de la savia que iba a circular posteriormente por Rossini. El humor y la gracia de la versión que comento es de buena ley, pero me da la impresión de que le falta la chispa centelleante e irisada de la extroversión desenfadada de una música que vuela, a veces demasiado libremente, sobre una acción escénica simple, directa e intrascendente.

Las tres damas que intervienen en este registro: Arleen Augér, Julia Hamari y Julia Varady, lo hacen a gran altura. Se notan ciertos problemas en esta última para la articulación del texto en los pasajes de gran vivacidad —trabuca ostensiblemente; como ejemplo, óigase cómo el «troppo brutto» (escena cuarta del segundo acto) se transforma en algo así como «troppo butto»—; pero las tres cantan espléndidamente y se las entiende bien (sobre todo, a la Augér, cuya voz reúne condiciones idóneas para ser grabada). Dietrich Fischer-Dieskau está muy acertado en su papel de «Fischer-



Dieskau», lo que no equivale a decir que por ser un artista de gran personalidad su presencia destaque siempre, sino que el magnífico cantante está aquí un tanto amanerado. Más ajustado en todo el italiano Albert Rinaldi, que cuenta con la ventaja adicional de usar su lengua vernácula, lo que no es poco en este género de obras, donde la claridad en la dicción es primordial. Ryland Davies es lo más flojo del reparto.

En esta grabación de tan buenos valores musicales se echa en falta claramente el carácter teatral de la obra —Barenboim, gran músico, no es todavía hombre de teatro— y un más imaginativo y variado tratamiento de las abundantes repeticiones que origina la estructura periódica y simétrica de la música.

Excelente la traducción del texto, así como la del interesante artículo, firmado por Stanley Sadie, que acompaña a dicho texto. Lástima que no haya podido también incluirse el trabajo de Dietmar Holland que se incluye asimismo en el libreto, en cuatro lenguas, de la edición internacional de este registro.

Conclusión: Obra fundamental para conocer la historia de la «opera buffa» italiana, servida en una buena versión, aunque estilísticamente discutible.—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**

Interpretación: 7.

Sonido: 8.

CIMAROSA: **Il matrimonio segreto**, «melodramma giocoso in due atti». Arleen Augér, Julia Hamari, Julia Varady, Ryland Davies, Dietrich Fischer-Dieskau y Alberto Rinaldi. Orquesta Inglesa da Cámara. Director, Daniel Barenboim. DG, 2740171, tres LP. Precio: 1.800 pesetas.

Discos que se acompañan al álbum del mes de septiembre de 1978:

BEETHOVEN: **Sinfonías números 1 y 2.** DG, 2531101.

Sinfonía número 3 («Heroica»). DG, 2531103.

Sinfonía número 4. DG, 2531104.

Sinfonía número 5. DG, 2531105.

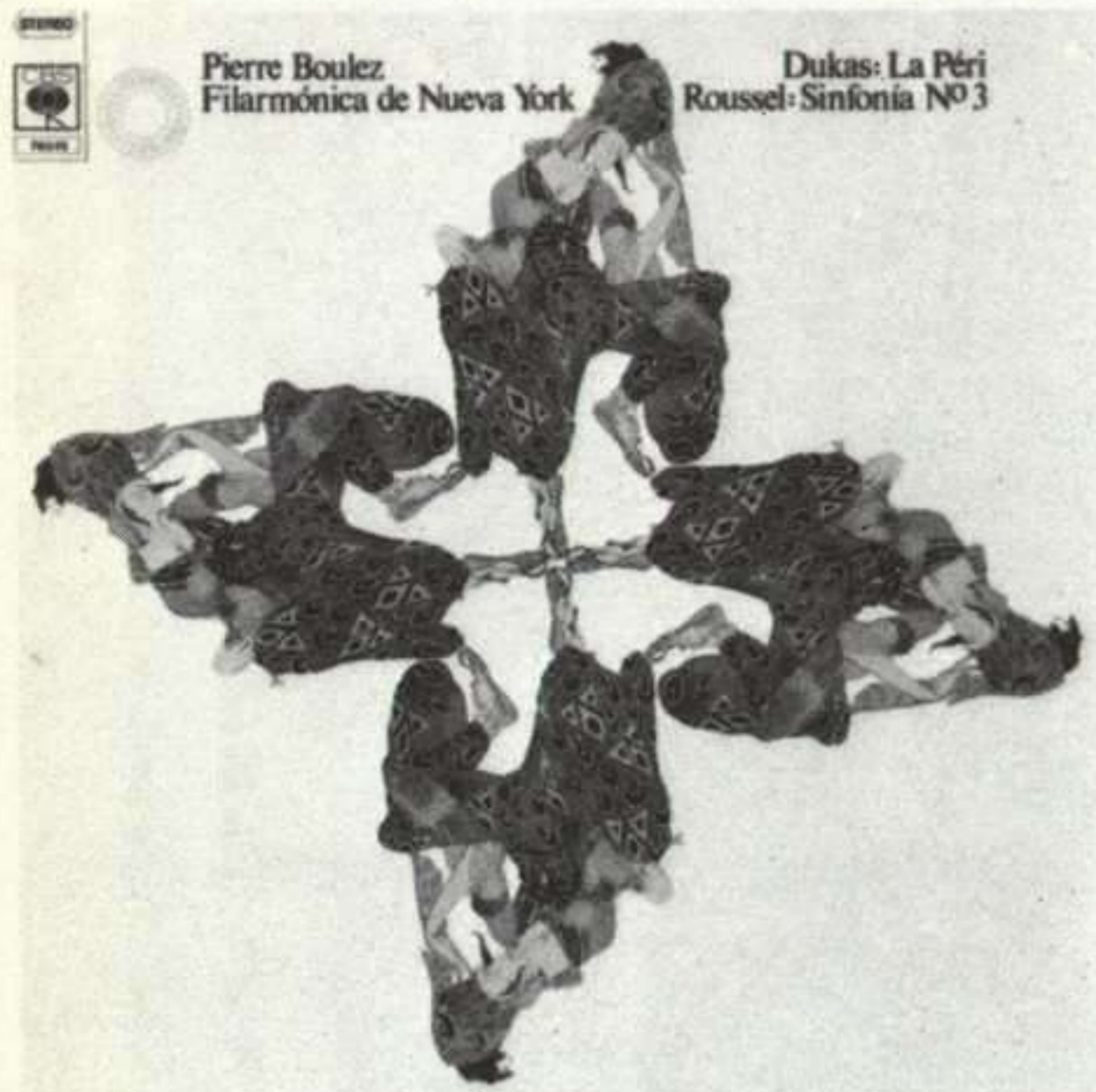
Sinfonía número 6 («Pastoral»). DG, 2531106.

Sinfonía número 7. DG, 2531107.

Orquesta Filarmónica de Berlín. Karajan (nuevas grabaciones) (*).

(*) Estas grabaciones forman parte también del álbum DG, 2740172, cuya crítica apareció en nuestro número 481, mayo 1978, páginas 55 y 56.

ORQUESTAL



PIERRE BOULEZ: *La Péri*. ROUSSEL: *Sinfonía número 3*. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Pierre Boulez. CBS, 76519. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 8.
Sonido: 8.

Dado que en los textos de contracarpeta de este disco no especifica su autor, John Nicole, lo que representan estas obras en el panorama musical de nuestro siglo (además de estar los susodichos textos bastante mal traducidos —se habla de «flautas atléticas»... (¿?)—), paso a comentar brevemente las obras que componen este magnífico disco. *La Péri* es un poema danzado, que Dukas compuso en 1912. En el mismo, la tradición alemana se funde con los aportes constructivos de Franck y con el impresionismo de Debussy; pero la personalidad de Dukas se afirma en modo poderoso al ponerse en contacto con una materia orquestal que en sus manos se torna densa, imprevista, descubriendo imágenes sonoras de gran originalidad, que incluyen toda posible sugestión en el campo tímbrico, y a la vez plásticamente erguidas, talladas con nitidez y pericia ejemplares. Albert Roussel se mueve entre el impresionismo y el neoclasicismo. Acoge de buen grado los préstamos que le ofrece la música oriental, ampliando así los horizontes europeos hacia la comprensión de otras áreas geográficas y culturales. De aquí, sin embargo, a querer hacer de Roussel una especie de Gauguin media un abismo. Su *Tercera sinfonía* está construida sobre la base de un pequeño núcleo melódico y temático que circula con funciones estructurales rigurosas a lo largo de toda la composición, según el criterio cíclico propuesto por César Franck, y que se convirtió en característico de la música francesa de finales del XIX y principios del XX (Debussy excluido). Su característica esencial es la nitidez de la articulación, no excluyendo, por ello, un tratamiento orquestal e instrumental siempre sugestivo y de rica fantasía.

En ambas obras Boulez acierta de lleno al frente de una soberbia Filarmónica de Nueva York; en ambas obras pone de re-

lieve, sobre todo, la impecable construcción formal, con un sobresaliente sentido de la pulsación rítmica; magnífica unidad y coherencia, fruto de una exhaustiva solidez de planteamientos. En ciertos pasajes, sobre todo en la obra de Roussel, se pueden apreciar concomitancias con Ravel por ciertas resonancias tímbricas, casi metálicas, en la solidificación del tejido impresionista. En definitiva, con trazos nítidos e incisivos, Boulez ofrece modélicas versiones de obras inhabituales, pero importantes.

Conclusión: Balance positivo, ya que, además, el disco posee excelente sonido y correcto prensado.—E. P. A.

R J. HAYDN: *Sinfonías Número 44, en Mi menor (Fúnebre), y Número 45, en Fa sostenido menor (Los adioses)*. Orquesta Sinfónica de Radio Zagreb. Director, Antonio Janigro. VANGUARD, S 60.036. Pesetas 500.

Sonido: 8.
Interpretación: 9.

En un sintonista tan sumamente prolífico como Joseph Haydn es inevitable que no todas sus sinfonías tengan idéntica popularidad. Y lo que sucede es que gran parte del público solamente conoce el ciclo de las doce *Sinfonías de Londres*, especialmente algunas como la *Militar*, la *Sorpresa*, el *Reloj*, etc. De este modo, otras sinfonías igualmente (o más) importantes que las citadas son mucho menos conocidas. Un ejemplo lo tenemos en la serie de seis *Sinfonías* conocidas como *Sturm und Drang*, por haber sido compuestas bajo el sentimiento de igual nombre que imperaba en Europa en esa época, sentimiento de cambio motivado por la Revolución francesa y que afectó no solamente a la Música, sino a las demás artes.

Ahora, el sello VANGUARD, distribuido en España por HISPAVOX, lanza al mercado el primer volumen de lo que parece ser una integral de esas sinfonías *Sturm und Drang*. Esperemos que así sea y a este disco sigan los restantes.

La interpretación corre a cargo de Antonio Janigro al frente de la Orquesta Sinfónica de Radio Zagreb.

Creo que Janigro es uno de los músicos más importantes de la actualidad. Espléndido violoncellista, simultaneó durante bastantes años su labor instrumental con la de la dirección orquestal. En la actualidad, con una salud bastante mermada, el «cello» ha sido, lamentablemente, abandonado, y Janigro se dedica solamente a la dirección, aparte de sus actividades pedagógicas.

Creo que la versión que da Janigro de las *Sinfonías* recogidas en este disco es, realmente, impresionante. Toda la angustia y el «pathos» que respiran ambas obras está perfectamente recogido por Janigro, quien nos lo transmite de un modo perfecto. La Orquesta Sinfónica de Radio Zagreb (hasta ahora, absolutamente desconocida para mí) resulta un instrumento de primer orden.

Las dos *Sinfonías* que contiene esta gra-

bación son, para mí, dos de las mejores de su autor. Quizá sea algo más conocida la subtitulada *Los Adioses*, con su anécdota según la cual el «Adagio» que cierra la *Sinfonía* fue compuesto por Haydn como un modo indirecto de protestar ante el príncipe Esterhazy por las largas temporadas que mantenía a los músicos de su orquesta apartados de sus familias. Así, los instrumentos van haciendo «Tacet» a lo largo del «Adagio», hasta que, finalmente, sólo quedan dos violines. En la «primera audición» de la *Sinfonía* parece ser que cada músico, una vez que acababa su intervención, apagaba su candelero y se iba. El efecto persuasivo de este «Adagio» fue total, ya que al día siguiente Esterhazy dio la orden de partida. La grabación es francamente buena. Y las notas de Christa Landon son asimismo de lo más interesantes.

Conclusión: Si no las conoce, extraordinaria oportunidad de oír por vez primera dos de las más hermosas *Sinfonías* de Haydn en una impresionante versión. Si ya las conoce, no le importe adquirir el disco, seguro que no se sentirá defraudado tras su audición.—P. C. C.

PROKOFIEV: *Romeo y Julieta* (Selección del «ballet» completo). Orquesta de Cleveland. Director, Lorin Maazel. Decca, SXL 6668. Precio: 480 ptas.

Interpretación: 9.
Sonido: 9.
Interés de la publicación: Escaso.

La edición completa de *Romeo y Julieta* (Decca, SET 6620/22), en la insuperada versión de la extraordinaria Orquesta de Cleveland al mando de Lorin Maazel, mereció los máximos elogios al ser comentada (núm. 447, pág. 71) y el premio RITMO 1974 a la mejor grabación de música sinfónica.

Coincidiendo con la visita a España de la Orquesta Sinfónica de Londres y Sergiu Celibidache, que han dejado para el recuerdo una interpretación soberbia de las «suites» del «ballet», Decca ha publicado esta «selección» de su álbum. Son 19, de las 52 que forman la obra completa, las secciones que ahora se ofrecen, por su orden de disposición en la partitura. Y aquí está el «quid» de la cuestión: el «ballet» *Romeo y Julieta* es, sin incurrir en maximalismos, una de las obras maestras de la composición orquestal en este siglo; por otra parte, las dos «suites» dispuestas por Prokofiev con catorce secciones producen «otra» obra, organizada para una estructura de concierto y no de teatro, que acentúa los valores trágicos y «expresionistas» implícitos: comienzo sobre la célula dialéctica de la «Orden del duque» (núm. 7) y tremenda progresión conclusiva en torno a la «Muerte de Tíbaldo» (núm. 36). Ahora se ha operado a la manera de las selecciones de ópera, y los resultados del producto son parecidos: bellos momentos, magníficamente servidos, de un todo que nos ha sido escamoteado; atractivos árboles que no nos dejan ver la masa profunda del altivo bosque. Sólo en el «epílogo», propuesto en su to-



talidad, percibimos algo de la unidad de la obra, de su forma, y adquiere sentido más allá de la impecable ejecución la afiligranada y sutil versión de Lorin Maazel.

Conclusión: Entre este disco, demasiado «oportuno», y el gran álbum del que ha sido extraído existe la cabal diferencia entre el ser o no ser hamletiano. O lo que es lo mismo en términos más prosaicos: gastar menos no quiere decir, a veces, ahorro, sino mal gasto.—A. F. M.

TCHAIKOVSKY: **Concierto para piano y orquesta número 1, en Si bemol menor, op. 23.** LISZT: **Concierto para piano y orquesta número 1, en Mi bemol mayor.** Horacio Gutiérrez, piano. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, André Previn. EMI, 10C 065-0002 766Q. Precio: 595 ptas.

Interpretación: 7.
Sonido: 7.

La presente grabación contiene los dos **Conciertos para piano** más tocados y, probablemente, más populares. Ambos constituyen la auténtica piedra de toque para todo aspirante a virtuoso.

El **Concierto** de Tchaikovsky ha sido grabado por todos los grandes del teclado de la actualidad: Richter, Gilels, Ashkenazy, Weissenberg, Berman...

En estas condiciones, las posibilidades de aportar una visión nueva son escasas.

La versión ofrecida por el binomio Gutiérrez-Previn permanece dentro de los límites de lo correcto, siguiendo los cauces tradicionales de interpretación de la obra. Tan sólo en el último tiempo hay hallazgos rítmicos más patentes en la orquesta que en el piano. Gutiérrez hace gala, a lo largo de toda la interpretación, de su aplastante técnica; sin embargo, la ejecución peca a veces de algo de nerviosismo.

Creo que la música de Liszt le va mucho más al pianista cubano, pero debo confesar que su versión, siendo buena, me ha defraudado un poco, al recordar la que ofreció en Madrid, con la Orquesta Nacional y Zubin Mehta, en febrero del 73. La versión de este disco carece del ímpetu de aquella versión en directo.

Conclusión: Acerca de estas obras lo han dicho ya todo, o casi todo, Richter y Brendel.—E. M. M.

TCHAIKOVSKY: **Serenata para orquesta de cuerda en Do mayor, op. 48.** DVO-RAK: **Serenata para orquesta de cuerda en Mi mayor, op. 22.** Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Raymond Leppard. PHILIPS, 95 00 105. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 8.
Sonido: 8.

Es indudable que la **Serenata para cuerda**, de Tchaikovsky, goza de una gran popularidad entre casi todos los públicos; desde luego, hay que reconocer que a lo largo de toda la obra se encuentra la inspiración melódica que siempre caracterizó a su autor, pero no es menos cierto que en algunos momentos se cae en la más atroz ramplonería. Esta contradicción se da con frecuencia en las obras del compositor ruso.

A mi manera de ver, no disponíamos de una versión lo suficientemente adecuada del **Opus 48** tchaikovskiano (debo decir que no he conseguido escuchar la interpretación de Enrique García Asensio, también con la English Chamber); por ello, la versión de Leppard viene a colocarse en un primer plano, superando las que ofrecen Solti (con la Filarmónica de Israel, Decca, SDD 205), por excesivamente tensa y violenta, y Karajan (con la Filarmónica de Berlín, DG, 1139030), por demasiado brillante y superficial. La principal virtud de la lectura de Leppard es la naturalidad. Su acercamiento a la obra está lleno de frescura, en las antípodas de los amaneramientos de un Karajan. Con ello consigue que la música fluya con toda sencillez, no exenta de elegancia, y que la ejecución de la English Chamber sea de una gran claridad. Ni que decir tiene que los miembros de la orquesta le responden de una forma unánime y entusiasta.

En la otra cara, como viene siendo habitual, se encuentra la **Serenata**, de Dvorak, de la que ya disponíamos de una buena versión, la de Kubelik al frente de la Filarmónica de Israel. Este disco tiene a su favor el más bajo precio, y en contra, el acoplamiento con la poco afortunada versión de Solti de la **Serenata**, de Tchaikovsky, y un nivel sonoro inferior al que goza el disco de Philips que comentamos.

Conclusión: Con la lectura de la **Serenata**, de Dvorak, Leppard continúa acreditándose como un magnífico intérprete de la música de este autor. Su planteamiento de la obra parte de considerarla plenamente madura, a pesar de ser casi de juventud. Ello se plasma en una traducción intensamente lírica de la inagotable capacidad melódica de tan hermosa página.—E. M. M.

TCHAIKOVSKY: **Sexteto en Re menor, op. 70.** VERDI: **Cuarteto en Mi menor** (versiones orquestales). Orquesta de Cámara de Holanda. Director, D. Zinman. Philips, 9500 104. Precio: 600 pesetas.

Interpretación: 7.
Sonido: 8.

El **Sexteto** pertenece a la última etapa creadora de Tchaikovsky. Pero es, sin em-

bargo, obra amable, con encanto, a la que nunca asoma no ya la tragedia, sino ni siquiera la melancolía o la tristeza. Escrita inmediatamente después de su ópera **La Dama de Pique** (1890), refleja el ambiente italiano de la Florencia en la que fue compuesto. El **Sexteto** señala de manera clara el temperamento del músico para la vida sencilla y elegante a la vez, alejado de sus terribles problemas interiores, y que pudo manifestar gracias a la protección de la famosa Madame von Meck, en cuya espléndida mansión florentina, «Villa Oppenheim», se alojó Tchaikovsky durante la composición de la **Dama** y de este **Sexteto**. Luz tamizada, escritura pulcra, melodismo como a caballo entre lo italiano y lo ruso, intimismo, pero compartido y equilibrado, son otras tantas características de esta obra, que, entroncada con su más conocida **Serenata para cuerdas**, bien merece una mayor difusión, a la que quizá contribuya esta versión orquestal.

El **Cuarteto** de Verdi es de menos interés. Compuesto casi como un ejercicio en medio de sus grandes trabajos teatrales —es contemporáneo de **Aida**—, ofrece el atractivo de mostrar una faceta muy poco conocida del gran operista, pero su valor musical no pasa de lo puramente discreto; tal vez el último tiempo, con su juego contrapuntístico, sea el que ofrezca una mayor sustancia musical. En todo caso, creo, sinceramente, que no añade un ápice a la gloria de Verdi.

Dadas las características de ambas obras, su versión orquestal —por supuesto, para cuerdas— no me parece traicione el sentido de las partituras originales, a pesar de que soy muy remiso a aceptar cualquier variación —cortes o aditamentos u otros cambios— de lo realizado por el compositor. Zinman y la Orquesta de Cámara Holandesa ofrecen una interpretación muy cuidada, sin excesos, sin asepsias, a las que tan sólo reprocharía, en el caso de Tchaikovsky, tal vez un algo más de refinamiento, de claridad, de transparencia y de gracia. El sonido alcanza el habitual alto nivel que suele ofrecernos Philips.

Conclusión: Dos obras no carentes de interés ni de atractivo —en especial, la de Tchaikovsky—, en interpretación adecuada y muy buena reproducción sonora. M. C.

VIVALDI: **Conciertos para violoncello y orquesta: Rv 414, en Sol mayor; RV 418, en La menor; Rv 417, en Sol menor, y Rv 420, en La menor.**

Christine Walevska, violoncello. Netherlands Chamber Orchestra. Kurt Redel, director. PHILIPS, 95 00 144. Pesetas 600.

Sonido: 9.
Interpretación: 6.

Creo que fue Strawinsky quien dijo, refiriéndose a Vivaldi, que «escribió sesenta veces el mismo concierto». No estoy de acuerdo con el genial compositor ruso, creo que hay mucho de exageración en la frase. Pero es indudable que algo de razón

Phase Linear

Gama: Preamplificadores, sintonizadores, etapas de potencia, reductores de ruido y expansores dinámicos ofrecen un equilibrado conjunto de posibilidades de funcionamiento, prestaciones y calidad.

Servicio: Con los equipos PHASE LINEAR no sólo obtendrá elevadas potencias, prácticamente exentas de distorsión, sino que además dispondrá de auténticos centros de control capaces de asegurar el tratamiento más adecuado de la señal con el fin de compensar las limitaciones introducidas en el proceso de grabación de cintas y discos.

Exigencia: Si realmente pertenece al grupo de aficionados que persiguen la máxima categoría de escucha en alta fidelidad, acuda a PHASE LINEAR. Al escuchar nuestros equipos quedará plenamente satisfecho. Al conocer su precio, agradablemente sorprendido.

Representada en España por...



ATAIO * INGENIEROS S.A.

DIVISION DE AUDIO

MADRID-16

Enrique Larreta, 10 y 12
Tels. 733 05 62 - 733 37 00
Telex: 27249 - Cable: Teleataio

BARCELONA-6

Ganduxer, 76
Tel. 211 44 66

BILBAO-13

Simón Bolívar, 27
Tel. 442 20 50

SEVILLA-11

Avda. República Argentina, 68 - 5.º
Tels. 45 18 30 - 45 25 98

VALENCIA-8

Av. del Cid, 2
Tel. 326 02 00

sí que tenía. Vivaldi, uno de los autores más prolíficos de toda la historia de la Música, tiende con frecuencia a repetir los temas, usando casi siempre el mismo esquema. Hay cantidad de conciertos vivaldianos que se parecen como gotas de agua. Y no estoy diciendo que se trate de mala música, ni mucho menos. Pensemos en la gran influencia que tuvo Vivaldi en otros autores, como, por ejemplo, en el mismo J. S. Bach. Unicamente quiero hacer referencia a la tremenda monotonía que muchas de sus obras encierran. Lo cual no quita para que en la producción vivaldiana encontremos verdaderas obras geniales, que destacan por encima del resto.

Los cuatro **Conciertos para violoncello** que contiene este disco no pertenecen, en mi opinión, a esa «élite» de que antes hablaba. Son obras bien construidas, agradables de oír, pero a las que les falta el chispazo del genio.

Para acabarlo de arreglar, la interpretación de la Walevska no contribuye mucho (sino más bien al contrario) a dar vida a esas páginas. Su lectura es terriblemente aburrida (como todo lo que he podido oír, hasta el momento, en interpretación de la citada «cellista»). La Walevska me parece una violoncellista «del montón», sin nada destacable. La orquesta es lo mejor del disco, pero Redel colabora también para ofrecernos una desvaída y gris versión de estos conciertos vivaldianos.

La grabación es fantástica, escuchándose perfectamente en todo momento el continuo. La presentación y notas de Michael Talbot son, igualmente, elogiadas.

Conclusión: Disco que hará felices a los «fans» de don Antonio... exclusivamente.—P. C. C.

WAGNER: Fragmentos orquestales de **Tannhäuser** y **Los maestros cantores**. Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. RCA, RL-11868. Precio: 525 pesetas.

Interpretación: 7.
Sonido: 8.

Los programas con fragmentos orquestales de los dramas musicales de Wagner han alcanzado ya los límites de la saturación discográfica. El que nos propone RCA hoy no es de los más manidos, y, sin embargo, de la «Obertura» y «Bacanal» de **Tannhäuser** tenemos actualmente en el catálogo español otras cuatro interpretaciones: Solti, Decca; Sawallisch, Philips; Von Karajan, EMI; Leinsdorf, Decca. De la «suite» de los **Maestros cantores**: «Preludio» del acto primero, «Preludio» del acto tercero, «Danza de los aprendices» y «Entrada de las Corporaciones», sólo disponemos de otra versión, la ya añosa de Fritz Reiner en la serie económica de RCA, que hace así doblete. Pero el problema de esta «suite» de **Meistersinger** —puesta en los atriles con harta frecuencia hasta hace relativamente pocos años— es que los extractos y popurrís le sientan a la música de Wagner como pedrada en ojo de boticario; en el caso de **Maestros cantores**, pese al «descanso» que introducen los dos fragmentos centrales, como la «Entrada



de las Corporaciones», repite los materiales empleados en el «Preludio» del primer acto, la «suite» carece de contraste, de estructura, y el oyente respira hondo cuando deja de escuchar por trigésimoquinta vez los mismos temas.

Algún interés tiene este disco, con todo. Por aquí llegan pocas grabaciones de la Orquesta de Filadelfia, que forman ya legión al otro lado del océano. La agrupación americana es un instrumento esplendoroso. La dirección de Ormandy, como en tantas otras ocasiones, es tan eficaz como impersonal y poco imaginativa; pero no entorpece, al menos, la manifestación de sus huestes. No exagero al decir que pocas veces he escuchado en disco un Wagner tan poderoso, firme y bien centrado en el sinfonismo de su música. Si circunscribo el ámbito a producciones de los últimos diez años, entonces diré que éste es uno de los Wagner de mejor valor orquestal que he tenido oportunidad de oír a nivel de fragmentos. Y ello, insisto, pese a una dirección algo pesada y monótona. Un par de detalles negativos: utilización de cuerdas en vez de maderas para «figurar» el canto de las náyades, en **Tannhäuser**, y el tratamiento masivo de la «Entrada de las Corporaciones», que tiene en la ópera una disposición más ligera y plástica, recuerdan lamentablemente que la producción procede de la tierra de las hamburguesas y de Disneylandia.

Conclusión: Probablemente, no es justo repetir aquí aquello de «Qué buen vasallo, si hubiera buen señor». Pero hay que desear que la Orquesta de Filadelfia resuelva la sucesión de Ormandy, cuando ésta se produzca, al nivel de exigencia artística que la agrupación merece.—A. F. M.

INSTRUMENTAL

CHOPIN: Cuatro «Scherzi» - Cuatro «Impromptus». Roberto Szidon, piano. Deutsche Grammophon, 2536 378. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 7.
Sonido: 8.

Al contrario de lo que sucede en el campo de las voces, desde hace varios años en profunda crisis, el mundo del piano parece atravesar por una etapa verdaderamente espléndida, con una pléyade

de jóvenes valores —en la década de sus veinte años o apenas traspasados los treinta— que constituyen una gozosa realidad en el panorama musical. A nombres ya mundialmente consagrados, como el de Pollini, hay que añadir los de una serie de jóvenes intérpretes en camino de serlo: Zimmerman, Ax, Kocsis, Perahia, Prats y un no breve etcétera, entre el que se encuentra el brasileño, de ascendencia húngara, Roberto Szidon.

Szidon se enfrenta en este disco con los cuatro grandes **Scherzos** chopinianos y los cuatro **Impromptus**. Su línea interpretativa está más cerca de la de Pollini que de la de Rubinstein, por poner dos ejemplos representativos de la interpretación más actual y la más clásica. Esta semejanza se refiere, sobre todo, al hecho de que la visión de estas obras es más analítica que efusiva —no fría—, más trabajada que espontánea. A los que estén acostumbrados al Chopin de Brailowsky o al del mencionado Rubinstein, tal vez los «tempi» elegidos por Szidon les resulten un tanto extraños, porque tienden a señalar más el contraste y como a buscar, a desentrañar las partes más líricas e intimistas por medio de una lentitud más acusada, aunque sin por ello perder la tensión (como ejemplo puede señalarse que la diferencia en el «**Scherzo**» número 1 entre Szidon y Rubinstein es nada menos que de dos minutos). Creo, sin embargo, que a veces Szidon no acierta a revelar toda la gama de matices expresivos inherentes a estas geniales partituras. Así, personalmente, encuentro el «**Scherzo**» número 3 carente de misterio y el «**Impromptus**» número 2 algo falto de refinamiento, pero el conjunto tiene fuerza y sensibilidad, arrebató e introspección. Cierto es que no tiene Szidon la nitidez deslumbrante de Pollini ni su prodiigiosa articulación, pero sus medios técnicos y su concepción y personalidad artísticas alcanzan un notable nivel. Tal vez lo más atractivo de esta interpretación estribe en la búsqueda de un Chopin más hondo, a través de una técnica muy seria, pero también muy personal.

La grabación es buena, y también lo es el prensado, aunque no alcance la excelencia de otros discos de la misma marca. La duración total es de sesenta y un minutos treinta y un segundos, por lo cual debemos felicitar a Polydor, que no siempre se muestra tan generoso.

Conclusión: Interesante interpretación de unas obras capitales de la historia del piano.—M. C.

M. RAVEL: **Miroirs, Jeux d'eau, Ma mère l'oye**. Pascal Rogè y Denise Françoise Rogè, piano. DECCA, SXL 6715. Precio: 540 ptas.

Interpretación: 9.
Sonido: 9.

Con este disco termina de publicarse la integral de la obra pianística de Maurice Ravel por Rogè. Hace pocos meses comentaba el volumen anterior, y como las circunstancias son las mismas, ello me exime de que el presente comentario sea exten-

so, pues lo dicho para el anterior disco vale para éste.

Pascal Rogè vuelve a mostrárenos como un colosal pianista, dueño de una impecable técnica, con un sonido y una musicalidad fuera de lo corriente. Para la deliciosa «Suite», a cuatro manos, **Ma mère l'oye**, cuenta con la valiosa colaboración de Denise Françoise Rogè, siendo el resultado el mejor **Ma mère** que he podido escuchar hasta la fecha, con detalles auténticamente prodigiosos en cuanto a musicalidad, que ni siquiera he notado en interpretaciones tan célebres como la del Dúo Kontarsky.

En cuanto a **Jeux d'eau**, siendo, como todo, magnífico, creo que es lo más flojo. Para mí, le falta algo de velocidad, lo cual, tratándose de una pieza de marcado carácter descriptivo (parece que Ravel quiere representar el rumor de las cascadas de agua en una fuente), me parece importante. Pero ello no oscurece en absoluto la brillantísima labor de Rogè.

El disco se completa con una de las, para mí, cimas del pianismo raveliano: **Miroirs**. Y aquí sí que Rogè está en plenitud de facultades, dándonos una prodigiosa lección interpretativa.

La grabación es, al igual que en el volumen anterior, extraordinaria. Y las notas de Geoffrey Crankshaw, francamente notables. Incluso la fotografía de la carpea es considerablemente mejor que la del volumen anterior.

En fin, no he podido escuchar el primer disco de la serie, pero si responde a los mismos patrones que los otros dos, puedo afirmar que el aficionado español dispone desde ahora de una integral de la obra para piano de Ravel que nada tiene que envidiar a las ya conocidas (Haas, Entremont, etc.).

Conclusión: Adquisición imprescindible para todo raveliano que se precie. Y para el que no posea la integral pianística del autor de Ciboure, he aquí una magnífica oportunidad para adquirirla en una versión verdaderamente antológica.—P. C. C.

CORAL Y VOCAL

DURUFLE: **Requiem. Danza lenta, op. 6, número 2.** Kiri-Te-Kanawa, soprano; Siegmund Nimsgern, barítono; Ambrosian Singers. Orquesta New Philharmonia. Director, Andrew Davis. CBS, 76633. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 7,5.

Sonido: 5,5.

Interés de la obra: alto.

Maurice Duruflé es un compositor prácticamente desconocido en España. Nacido en 1902, es autor poco fecundo, y su estética, enclavada en la gran tradición francesa, es conservadora —en su aspecto no peyorativo—, respondiendo a una vocación de músico serio y artesanal, pero de amplio vuelo lírico y técnico. Su labor de organista, su religiosidad son puntos básicos de referencia para situar a este maestro y al **Requiem** (su obra más difundida y que data de 1947).

Yo tenía en la memoria una lejana y solitaria audición del **Requiem** en una vieja grabación francesa que —creo recordar, aunque no estoy seguro— estaba dirigida por el propio compositor. Lo que sí recordaba era la grata impresión que me había producido, impresión que se ha visto confirmada en las repetidas audiciones de este disco.

Ya desde los primeros compases de la obra el ámbito de equilibrado misticismo del **Requiem** de Fauré es perfectamente notorio, y a medida que la composición se va desarrollando este ámbito faureniano se ve plenamente confirmado. El planteamiento que Duruflé hace del tema de la muerte según el Oficio de Difuntos es sereno, sin angustias, aunque en ciertos momentos se alcance un clímax de apogeo sonoro —como en el «Kyrie»—. Me ha parecido especialmente atractivo el tratamiento orquestal, muy trabajado, en busca de una tímbrica refinada, pero acorde con el tema; es decir, huyendo de lo «tremendo» y del color oscuro, acercándose a la luz, pero sin rozar las sensaciones que podríamos denominar sensuales. El coro, importantísimo, está tratado con sobriedad y muy atento al valor de la palabra. Las dos partes solistas —de nuevo el reflejo de Fauré— tienen un cometido breve, pero que creo equilibra decisivamente el conjunto de la obra.

Es este **Requiem** composición un tanto singular en el panorama de la música de hoy. Cuando tanta pretendida vanguardia crea esperpento tras esperpento en nombre de una falsa estética revolucionaria —síntoma, en general, de la falta de verdadero talento creador—, un compositor contemporáneo nuestro ofrece con humildad una obra de indudable valor musical, una obra sentida y pensada, que si no es aportación genial, sí es de suficiente entidad como para ser ampliamente difundida y admirada.

La interpretación es buena, está hecha con amor y sensibilidad; le falta acaso una mayor profundidad en la visión general de la partitura, y creo que podría conseguirse una mayor riqueza de matices tanto en la parte coral como en la orquestal. A los dos solistas, con ser buenos, les falta algo de expresividad. El conjunto, pese a esto, es de gran dignidad.

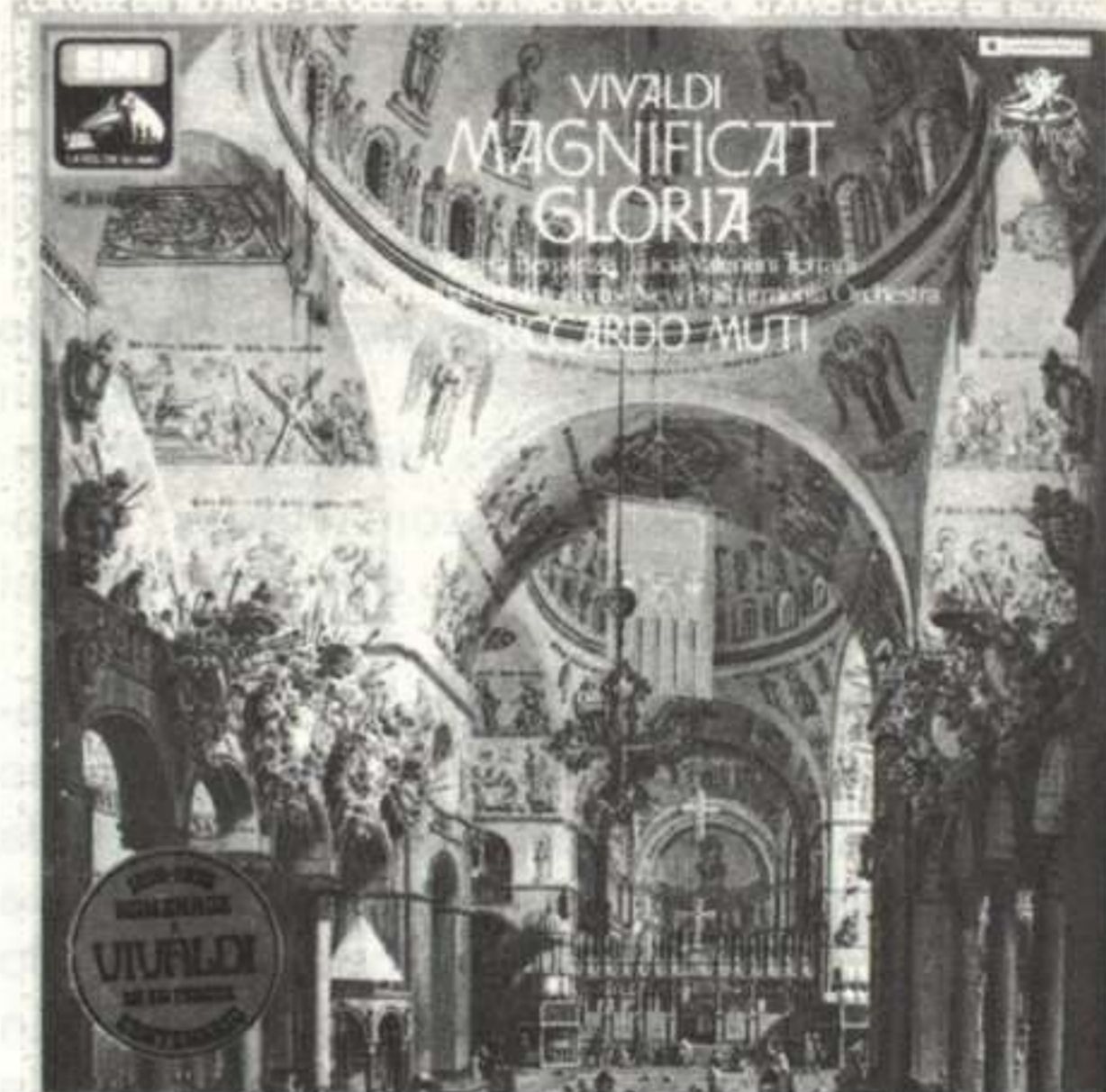
El disco se completa con la **Danza lenta, op. 6, número 2**, obra orquestal que sigue de nuevo la estética francesa de Fauré —en particular, de **Pelleas y Melisande**— y que es especialmente notable por el muy diestro empleo de la madera. La obra posee un carácter lánguido y elegante, atravesado de súbitos momentos de exaltación.

La calidad del sonido no es, desgraciadamente, de primera calidad y ofrece un cierto emborronamiento general, que se hace más notorio en las partes de gran volumen sonoro. El equilibrio de la grabación original está bien planteado, pero el prensado español ofrece más ruido de fondo de lo deseable.

Voto de censura a CBS por no incluir ni los temas latinos ni la traducción castellana. El disco tiene unos comentarios de Joel Wissotzky difíciles de juzgar, ya que la traducción —anónima— es tan

mala que muchos párrafos son ininteligibles. Tiene, además, faltas de ortografía. Todo ello revela una criticable falta de cuidado de la Casa editora. La duración total del disco es de cuarenta minutos cuarenta y cinco segundos en el **Requiem**, y ocho minutos cuarenta y tres segundos para la **Danza lenta**.

Conclusión: Dos hermosas obras merecedoras de conocerse, muy especialmente el **Requiem**.—M. C.



VIVALDI: **Gloria. Beatus Vir.** Mary Burgess y Jocelyne Chamonin (sopranos); Carolyn Watkinson (contralto); Conjunto vocal Raphaël Passaquet. La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Director, Jean-Claude Malgoire. CBS, 76596. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 5.

Sonido: 5.

VIVALDI: **Gloria. Magnificat.** Teresa Berganza («mezzosoprano»), Lucia Valentini-Terrani (contralto). Coro y Orquesta New Philharmonia. Director, Riccardo Muti. EMI, 065-002.946. «Estéreo-cuadrafónico». Precio: 595 ptas.

Interpretación: 7.

Sonido: 8.

Nuestro mercado del disco nos sigue comparando «shows» de la más completa variedad. De no haber en el catálogo español del disco ningún **Gloria** de Vivaldi, pasamos de golpe y porrazo a tener tres, lo cual no deja de ser importante, pues la obra lo merece. La versión de Hermann Scherchen (Movieplay) será comentada por «Martín Codax» desde estas mismas páginas; por tanto, remito al lector interesado en esa interpretación a la susodicha crítica. Por lo que respecta a estas dos nuevas versiones, la primera de las apuntadas, dirigida por Jean-Claude Malgoire para CBS, hubiese sido un hermoso muestrario del quehacer interpretativo del Barroco si la grabación no hubiese terminado en palpable frustración. Las voces solistas son notables, en líneas generales, lo mismo que el coro; pero el conjunto instrumental, que tantas veces ha probado su eficiencia y entusiasmo, no está especialmente afortunado en este registro. Dejando aparte que la acústica del lugar

de grabación no era buena (el disco posee un sonido como «enlatado», excesivamente comprimido), La Grande Ecurie et la Chambre du Roy es un conjunto que clarísimamente suena desafinado, al menos en este disco, tanto globalmente como en las intervenciones solistas (por ejemplo: oboe, violín y «cello» en el «Qui sedes»). Naturalmente, el hecho de que el conjunto emplee instrumentos contruidos siguiendo el patrón antiguo implica que el diapasón **La** es igual a 415 ciclos-segundo, o sea, casi un semitono más bajo que la altura reguladora actual. En definitiva, las obras interpretadas por Jean-Claude Malgoire al frente de su conjunto pueden ser todo lo auténticas que se quiera, hasta parecer que es el propio Vivaldi quien las está interpretando... (advierto que no todos tenemos la imaginación de Alejo Carpentier). Finalmente, siguiendo su acostumbrada política cultural (?), CBS española malogra irremediablemente los textos de Marc Vignal de la contraportada del disco con una traducción espantosa.

Un ejemplo: se traduce «Aria en Mi menor» por «Aire en Mi menor»... En fin, al parecer, van a soplar mejores vientos...

A Riccardo Muti se le podría objetar en la interpretación del **Gloria** y el **Magnificat** el empleo inadecuado por excesivo conjunto orquestal, más propio para la música de un siglo después que para interpretar obras del Barroco; con el coro sucede tres cuartos de lo mismo: no digo que haya tantas voces como para la **Octava** de Mahler, pero sí las suficientes como para desvirtuar por completo ambas obras y configurarlas como producciones del período romántico; en ambos aspectos Muti se muestra como total desconocedor del estilo interpretativo barroco. No obstante, y a pesar de lo apuntado, este registro tiene muchas e importantes bazas positivas a su favor como para elegirlo sin dudar antes que el disco de Jean-Claude Malgoire, a saber: excepcional intervención de las dos voces solistas; en este aspecto, ni en el **Magnificat** ni en el **Gloria** existe disco que pueda competir con los

resultados vocales de Teresa Berganza y Lucia Valentini-Terrani. Como ya se ha apuntado, las aportaciones tanto del Coro como de la Orquesta son masivas; pero contando con la excepcional calidad interpretativa de todos ellos y la enorme convicción y entusiasmo de Riccardo Muti, así como la buena toma de sonido, son factores decisivos para situarlo por encima del «excesivamente idiomático» registro de Jean-Claude Malgoire. También hay que añadir que ni Muti ni Malgoire, con relación al **Gloria**, consiguen siquiera resistir la comparación con el soberbio trabajo de Michel Corboz (RCA-Erato). Asimismo en el **Magnificat**, considerado globalmente, me parece más acertada la estupenda lectura de Philip Ledger (Decca) que ésta de Muti.

Conclusión: De tener que elegir uno de los dos registros apuntados, personalmente me inclino por el de EMI, a sabiendas de los errores de concepto que presiden las interpretaciones de ambas obras.—
E. P. A.

PRIMER CONCURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACION DE GUITARRA EN GRANADA

INSCRITOS Y PRESENTADOS

En todo certamen que se precie, siempre existe una gran diferencia entre el número de inscritos y luego el de presentados; a veces parece demasiado sencillo cumplir con los requisitos de un concurso, pero cuando éste llega, a la hora de la verdad, empiezan las «bajas» voluntarias y aquellas otras que tienen su justificación; así, de 32 aspirantes que se habían inscrito, sólo acudieron a la cita con «su suerte» un número total de 26 candidatos, siendo España y Japón los países que mayor número de concursantes dieron al certamen.

Realizados los preliminares del concurso, los presentes se sometieron a un sorteo previo que sirviera para establecer el turno de actuaciones; terminada la primera ronda, 18 aspirantes fueron eliminados, dando a la prueba siguiente un mayor nivel artístico y profesional, quedando como finalistas William Waters (Inglaterra), Tsuneo Ema (Japón), Godelieve Munden (Bélgica), Anne-Marie Vermaelle (Bélgica), Kiyoshi Shomura (Japón), Ricardo Fernández Iznola (Venezuela), Eduardo Fernández Odella (Uruguay) e Ismael Martínez Barambio (España), el último, único «superviviente» de los ocho candidatos compatriotas que acudieron a la cita. Todos aspiraban a las 500.000 pesetas del primer premio, ofrecido por el Ministerio de Cultura, o el segundo, de 150.000 pesetas, establecido por la Caja de Ahorros Central de Granada.

COMPOSICION DEL JURADO

Es muy posible que nunca se hayan encontrado reunidos en un jurado lo más florido de la interpretación guitarrística española, puesto que la presidencia del Jurado había recaído en la persona de Andrés Segovia (¿por ser andaluz universal, el más veterano de todos...?), a quien acompañaban en sus deliberaciones nombres bien sonoros, como los de Regino Sainz de la Maza, José Tomás, Narciso Yepes; nombres que hicieron las delicias de los «cazadores» de autógrafos, quienes al término de cada una de las sesiones abordaban a nuestros artistas solicitándoles

- Declarado desierto el primer premio.
- Creación de dos segundos «ex aequo».
- Concedidos a un uruguayo y una belga.
- El tercero, para un venezolano.
- Mención especial para un inglés.
- Sólo un español «colocado» en la final.

su firma para sus colecciones; es muy posible que hasta se estableciera cierto «mercado» de intercambio entre los seguidores de estos artistas; completaban el Jurado Rafael Puyana (ilustre clavecinista colombiano), Robert Vidal, promotor de la guitarra en tierras galas, y Antonio Iglesias, actuando de secretario con voto; ninguno de ellos precisa presentación ni aclaraciones sobre su personalidad; sólo el señor Vidal, que no es demasiado popular en nuestro país; pero por cuanto respecta a la profesionalidad y jerarquización del Jurado, no se puede ser más exigentes en esta primera confrontación internacional de la guitarra.

FALLO DEL CONCURSO

Desde el primer momento se ha dado una imagen exigente, pudiéndose entender que este concurso no es ningún «coladero», y así, al no encontrar el Jurado elementos de suficiente calidad para conceder el máximo galardón, éste se declaró desierto, según decisión tomada por mayoría, lo que hace suponer hubo discusiones muy controvertidas por parte de los componentes del mismo; se consideró que debían crearse dos segundos «ex aequo», que estuvieran repartidos entre Eduardo Fernández Odella (Uruguay) y Godelieve Munden (Bélgica), dotados con 250.000 pesetas cada uno de ellos (de la Dirección General de Música y Caja de Ahorros de Granada); solicitar de la citada Dirección General de Música la concesión de los diez recitales que conllevaba

el primer premio de este Concurso, otorgando cinco de ellos a cada uno de los ganadores de los segundos premios; conceder el tercer premio, consistente en 100.000 pesetas (de la Universidad de Granada), a Ricardo Fernández Iznola (Venezuela), y hacer una mención especial del concursante William Waters (Inglaterra); todos estos acuerdos, junto al primero de ellos, fueron tomados por mayoría y ninguno por unanimidad.

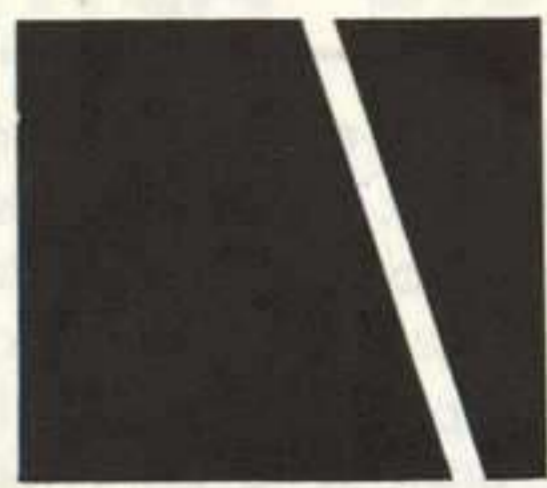
LA ORGANIZACION

El público asistente a las pruebas finales, modelo de respeto y silencio, ha podido seguir con todo detallé las actuaciones de cada uno de los finalistas, y para ello ha contado con el programa impreso, nombre de las obras, autores, horas de actuación de los concursantes; ello revela una espléndida organización y alto grado de conocimiento de lo que son estas «competiciones» de carácter internacional, quedando el auditorio «vetado» para aplaudir a lo largo de cada una de las actuaciones; pero no se pudo impedir que la reacción del mismo fuera favorable para cada uno de los candidatos, al término de su participación, en cada una de las pruebas correspondientes.

Se observaría una exigente puntualidad y se impediría el acceso del público a la sala durante las interpretaciones de las obras; por cuando los rezagados hubieron de sacrificar su posibilidad de escuchar al concursante de turno, y sólo la tuvieron en la segunda parte de su intervención, luego de un breve descanso de diez minutos. El Centro «Manuel de Falla» fue también espléndido escenario, luciendo una impecable acústica.

Las referidas pruebas tuvieron lugar entre los días 26 de junio al 1 de julio; luego, el día 2, y tras un concierto ofrecido por profesores del IX Curso Internacional «Manuel de Falla» y colaboradores, se hizo entrega de los galardones, por parte del director general de Música, en presencia de los miembros del Jurado. Finalizó el acto con una breve intervención de los premiados.

Fernando LERDO DE TEJADA



Comprobado: ¡la IV ofrece más... mucho más!

Nueva

Shure V15 Type IV

**SUPER
TRACK IV™**

Cápsula magnética estereofónica

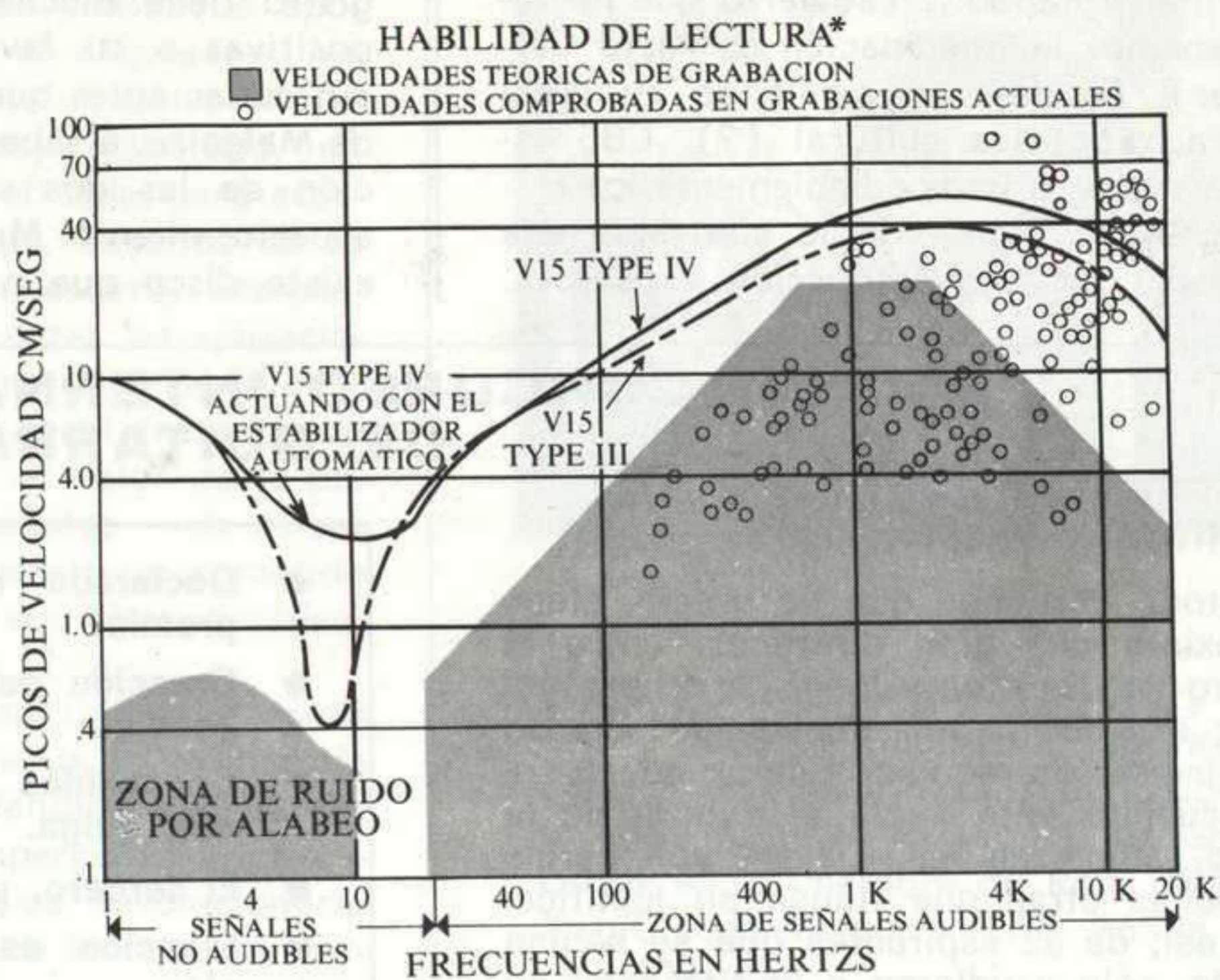


La creación de la nueva V15 Type IV es un gran logro de la tecnología de la innovación. El desafío era diseñar una cápsula que superara a las existentes en transparencia musical, excelencia técnica y uniformidad. La investigación sin precedentes y el rigor en el diseño que durante varios años abordaron este desafío, han fructificado en un elemento lector que supera, de un modo apreciable, las realizaciones anteriores y no sólo en un aspecto, sino en su totalidad.

De hecho, esta cápsula ha superado cada uno de los problemas, extremadamente difíciles, de la reproducción de la música y que no habían encontrado solución. Por encima de todo, ésta es una cápsula eminentemente musical; es una delicia para el oído crítico, indiferente al contenido del programa o a las exigentes demandas de las grabaciones técnicamente más avanzadas de hoy día.

LA V15 TYPE IV OFRECE:

- Una habilidad de lectura mejorada y demostrable, en todo el espectro audible y muy especialmente en las zonas más críticas: las frecuencias agudas y medias.



* Habilidad del conjunto -cápsula V15 TYPE IV/brazo SME 3009- a 1 gr. de fuerza de apoyo.

- La lectura, estabilizada dinámicamente, supera los problemas causados por la deformación del disco (alabeo), tales como: fluctuación de la fuerza de apoyo, variaciones del ángulo de lectura y lloriqueo (wow).
- La neutralización electrostática de la superficie del disco elimina tres problemas diferentes: las descargas de la corriente estática, la atracción electrostática de la cápsula hacia el disco y la atracción del polvo hacia el disco.
- Un sistema efectivo de eliminar polvo y suciedad.
- La configuración hiperelíptica de la punta de la aguja, reduce tanto la distorsión armónica como la de intermodulación.
- Respuesta plana, comprobada individualmente, en 1 dB.
- Se ha disminuido la masa efectiva del elemento móvil, lo que repercute en la reducción de la impedancia tanto mecánica como dinámica, y en alcanzar unos resultados sobresalientes en ligerísimas fuerzas de apoyo.

Para más información sobre esta notable cápsula, solicítenos el folleto de la V15 Type IV (referencia AL 569) y conozca usted mismo en qué cima tan alta ha colocado, la investigación y desarrollo de Shure, la norma de calidad.



Distribuye en España VIETA AUDIO ELECTRONICA, S.A.
Bolivia, 239 - BARCELONA - ESPAÑA

Hi-Fi para todos

Por ALFREDO OROZCO

(9)

PARA UNA CORRECTA REPRODUCCION DE LOS DISCOS

De las diversas fuentes de programa de que puede alimentarse un equipo de sonido, la más popular, extendida y habitual es el disco, cuya reproducción, sin embargo, resulta en cierto modo más difícil que las restantes fuentes de programa; pero no más difícil en un sentido estricto, sino desde el punto de vista del gran número de detalles que es preciso tener en cuenta y preparar para que el mensaje sonoro que llegue a nuestros oídos sea, al menos, agradable, desprovisto de soplos, distorsiones y ruidos molestos que no sean estrictamente imputables a las propias y naturales limitaciones y defectos del equipo. En pura teoría de Alta Fidelidad se habla del llamado «Ruido sistemático», que procede básicamente de los componentes electrónicos del amplificador, generadores en mayor o menor medida de algún nivel de ruido contra el que el usuario nada o poco puede hacer, si no es pasar a un aparato de los de «élite» con bajísimos niveles de ruido residual. De ahí que una de las especificaciones que suelen integrar la descripción técnica de un amplificador sea la «Relación señal/ruido», para indicar o definir la proporción que existe entre la señal sonora suministrada por el amplificador a plena potencia y el ruido residual producido. Es obvio, por lo tanto, que contra estas molestias resulta difícil luchar.

Pero lo que sí resulta perfectamente factible y, en líneas generales, altamente eficaz es adoptar una serie de medidas encaminadas a reproducir de forma ortodoxa los discos que pueden conducirnos a conseguir el «óptimo» dentro de lo posible, con las dos únicas limitaciones derivadas de la calidad del equipo que se emplee y de la propia calidad y prensado de los discos.

COLOCACION Y AMORTIGUAMIENTO DE LA PLATAFORMA GIRADISCOS

La más importante norma a este respecto es que la plataforma debe estar situada fuera del radio de acción de los altavoces, con el fin de que el sonido emitido por éstos no sea a su vez recogido por la cápsula lectora, lo que implicaría una re-transformación en nuevas señales eléctricas, que a su vez serían enviadas a los altavoces en un proceso sinfín, que se traduce básicamente en un alto nivel de ruido y en un mensaje sonoro altamente distorsionado (1).

No debe colocarse una plataforma giradiscos encima de un amplificador ni encima de una caja acústica. En el primero de estos casos se puede entorpecer seriamente la aireación o ventilación del amplificador; en el segundo, las vibraciones que sufra la caja acústica pueden ser fácilmente transmitidas al giradiscos. Hechas las observaciones anteriores, hay que decir que la plataforma giradiscos debe

ser situada en un soporte lo más sólido posible, con total ausencia de vibraciones exteriores y en una postura de perfecta horizontalidad. Entre los diferentes accesorios Hi-Fi que resultan imprescindibles figura un nivel de burbuja, para poder comprobar este extremo. Con objeto de preservar la plataforma giradiscos de todo tipo de vibraciones exteriores, el método más sencillo es asentar la máquina encima de una plancha como las que se emplean para las máquinas de escribir. No faltan los puristas que utilizan con este fin planchas de mármol, o incluso de plomo, con sus respectivas superficies recubiertas de fieltro.

Un descubrimiento reciente en Alta Fidelidad es que, además de las vibraciones exteriores, pueden afectar seriamente la reproducción del sonido las vibraciones que el propio plato giradiscos produce, como es predicable de todo elemento o máquina rotatoria. Los tradicionales cubreplatos de caucho no tienen únicamente una finalidad estética, sino que intentan cumplir a su vez, y no siempre lo consiguen, un papel antivibratorio; es decir, responden a la necesidad de introducir un elemento aislante entre el disco y el plato metálico de la plataforma giradiscos. Un gran número de publicaciones sobre Alta Fidelidad (*Nouvelle Revue du Son, Hi-Fi News*, etc.) se han hecho eco recientemente de los estudios realizados sobre este tema por Jean Hiraga a través de un artículo esencial, bajo el título «Lorsque les couvre-plateaux prennent de l'importance...». Las conclusiones obtenidas por Hiraga son absolutamente fiables y pueden sintetizarse del siguiente modo:

1.^a El cubreplatos de un giradiscos no es un simple adorno, y su importancia es equiparable, por ejemplo, al sistema de suspensión de un automóvil.

2.^a Un cubreplatos de baja calidad puede hacer mediocre la mejor de las cápsulas lectoras, y en este sentido la diferencia entre un cubreplatos bueno y otro malo resulta perfectamente audible.

3.^a Hasta el momento la mayoría de los cubreplatos que venimos utilizando son escasamente eficaces para combatir este tipo de vibraciones, lo que ha movido a algunas firmas (JVC, Pioneer y Sony, fundamentalmente) a lanzar al mercado unos tipos de cubreplatos con características auténticamente antivibratorias. Cada una de estas firmas emplea un sistema distinto, siendo quizá el más perfecto el adoptado por Sony, que consiste en un receptáculo de plástico de cuatro milímetros de grosor, conteniendo aceite muy espeso. La calidad musical del cubreplatos Sony es verdaderamente destacable, siendo muy escasa la pérdida de información en el sonido medio y agudo.

Como por el momento no es fácil hacerse con un cubreplatos ya comercializado como los que acabamos de citar, Hiraga propone algunos «remedios caseros», en-

tre los que podemos señalar los siguientes:

1.^o **Cubreplatos de piel** (cuero, piel de cerdo, de gamo, etc.). Cualidades «aislantes» destacadas, pero con la contrapartida de una pérdida de información sonora notable en el registro medio.

2.^o **Cubreplatos de plastelina moldeada en receptáculos de plástico.** Se trata de un sistema de difícil realización, pero de unos resultados verdaderamente destacados. La plastelina, al igual que el plomo, tiene una gran capacidad de absorción de resonancias. El grosor de este tipo de planchas debe oscilar entre tres y cuatro milímetros, y el plástico de recubrimiento debe ser lo más fino posible y debe cerrarse herméticamente.

3.^o **Cubreplatos de fieltro.** El grosor debe ser de cuatro-cinco milímetros. Es el sistema más sencillo. Con objeto de que no suelte pelo, la plancha de fieltro puede ir recubierta de plástico fino o tela de seda. No posee la perfección del sistema anterior de plastelina ni del sistema de aceite espeso (Sony), pero sus resultados son más que aceptables.

ALINEACIONES Y AJUSTE DE LAS CAPSULAS LECTORAS

Siguiendo un riguroso orden cronológico, si disponemos ya de una plataforma giradiscos funcionando correctamente y debidamente amortiguada, corresponde ahora tratar de uno de los más delicados aspectos de la cadena de Alta Fidelidad, desde el punto de vista de que su correcto ajuste va a tener una importancia decisiva en el resultado global del equipo. Ante todo, hay que tener en cuenta un principio básico, consistente en que entre la cápsula elegida y el brazo lector exista una auténtica relación de compatibilidad; la ayuda del vendedor, en este aspecto, resulta absolutamente decisiva. La mejor de las cápsulas alojada en un brazo mediocre (y lo son la mayoría) no producirá sino pobres resultados. En un orden de cosas parecido, una cápsula sólo podrá ofrecer sus resultados óptimos si trabaja debidamente colocada y ajustada en su cabezal. En este aspecto, naturalmente, hay que observar escrupulosamente las instrucciones de montaje facilitadas por cada fabricante, que no suelen ofrecer dudas de importancia, y hacer uso de los accesorios de montaje que suelen venir suministrados con la propia cápsula.

Un punto esencial dentro de esta materia lo constituye el ajuste del grado de presión de lectura, operación que tiene forzosamente que realizarse a través del brazo lector, dentro de los márgenes máximo y mínimo especificados por el fabricante de la cápsula. Para realizar correctamente esta operación es preciso observar las siguientes reglas:

1.^a No es práctica aconsejable ajustar

(1) El llamado «Efecto LARSEN».

la presión de lectura al mínimo de su margen o cerca del mínimo. Si, por ejemplo, el margen de presión de una cápsula viene especificado entre un gramo y dos gramos, lo más sabio es ajustarla a dos gramos, aproximadamente; el sonido será mucho más convincente y el disco no sufre en absoluto por el hecho de ser leído a esta presión máxima.

2.ª Para efectuar con exactitud esta operación no suele bastar con las escalas graduadas de que disponen los brazos lectores (generalmente, inexactas, incluso a niveles de medio gramo o más). La operación ha de realizarse con la ayuda de una balanza de precisión, de las que existen al uso en el mercado: Shure, Bib, etcétera. Personalmente, me encanta el diseño y forma de operar de la balanza Shure, cuyo grado de exactitud, por otra parte, es perfecto.

3.ª El ajuste de presión ha de ser revisado cada cierto tiempo, también con la ayuda de la balanza. Si se procede a un cambio de cápsula hay que repetir de nuevo la operación de ajuste de presión, incluso aunque la diferencia de masa entre una cápsula y otra sea de un gramo. Se comprende con facilidad que la balanza de precisión es elemento imprescindible en cualquier equipo de Alta Fidelidad.

El ajuste «Antiskating» tiene por objeto regular el brazo, de suerte que éste no tienda a desplazarse demasiado hacia el eje de la plataforma a medida que avanza la lectura de un disco, lo que se traduce inexorablemente en una desigualdad en la información procedente de ambas vertientes del surco de un disco estereofónico. Cualquiera que sea el sistema de «Antiskating» de que vaya provisto el brazo, una regulación correcta y segura solamente puede hacerse valiéndose de un disco de pruebas con banda sin surcos; el procedimiento, por demás simple, consiste en actuar sobre el mando «Antiskating» hasta que el brazo queda perfectamente centrado en la banda, sin surcos, sin el menor desplazamiento ni hacia el centro ni hacia el exterior del disco. Como en la mayoría de los brazos lectores existe una relación indudable entre los ajustes de fuerza de presión y «Antiskating», es preciso proceder a la regulación «Antiskating» después de haber establecido la fuerza de apoyo. La obtención de un disco de pruebas como el descrito no resulta difícil, pues existen varios en el mercado; entre ellos, el editado por «Hi-Fi Club» de España.

LIMPIEZA DE LA AGUJA Y RENOVACION DE LA MISMA

La duración normal de una aguja de calidad oscila entre las ochocientas y las mil horas de trabajo efectivo, es decir, de lectura de discos, siempre y cuando se trabaje con ella adecuadamente. El desgaste de la aguja determina, naturalmente, una pérdida en la información sonora, y muchas veces basta con este simple trámite para que cambie por completo la respuesta del equipo. La mayoría de las cápsulas lectoras permiten que el cambio de aguja sea realizado por el propio usuario, dada la sencillez de la operación. En otros casos, los menos, es preciso remitir el cuerpo entero de la cápsula al fabricante o al distribuidor, para que ellos realicen esta tarea. Un instrumento igualmente imprescindible para cualquier aficionado de Alta Fidelidad es una lupa de gran aumento, para poder inspeccionar visualmente, con frecuencia, el estado de la

If you care for
your records-
one clean
investment
saves many



with the GRAND PRIX
AWARD WINNING

Pixall RECORD CLEANER

La publicidad de los sistemas de limpieza de discos juega, a veces, con la ambigüedad; esta simpática melómana ha sustituido el tradicional rodillo de amasar por el rodillito limpiador.

aguja, aunque normalmente una aguja en malas condiciones de deterioro o suciedad se traduce en distorsiones y molestias absolutamente audibles.

La limpieza constante de la aguja es una servidumbre inevitable, si se quiere disfrutar integralmente del riquísimo contenido sonoro del disco. Con este fin, la aguja debe ser desprovista de polvo, antes de la lectura de cada disco, por medio del cepillo o pincel que suele suministrar cada fabricante junto con la cápsula. Por limpio que quede un disco, la acumulación de polvo en la aguja es algo inevitable después de cada lectura. Se puede comprobar esto fácilmente sin más que examinar la aguja por medio de una lupa de aumento después de leer un disco.

Además del polvo, hay otro tipo de suciedad que aqueja a las agujas lectoras: la grasa. Tarda más tiempo en acumularse, pero se trata de una enfermedad más grave, cuyo único remedio conocido es la limpieza una vez al mes, por término medio, con alcohol de 99 grados (Aethanol Absolutum). El mismo cepillo o pincel que se usa para la limpieza de polvo puede utilizarse para esta operación. En toda operación de limpieza, tanto si se trata de polvo como de grasa, el cepillo o pincel debe moverse de atrás hacia adelante con objeto de no dañar el delicado ensamblaje aguja-cápsula.

ALMACENAJE Y LIMPIEZA DE LOS DISCOS

El debido tratamiento y cuidado de los discos constituye uno de los temas más ampliamente debatidos en Alta Fidelidad, sin que sobre esta materia se haya podido llegar a conclusiones de carácter dogmático ni definitivo. Creo haber leído varios centenares de páginas en revistas especializadas con el denominador común del reconocimiento de que reproducir un

disco en condiciones de perfección absoluta es algo casi inalcanzable. Sin embargo, sí se ha avanzado lo suficiente como para recoger ciertas reglas o instrucciones altamente convenientes, que de forma breve paso a exponer.

Los discos deben guardarse siempre en posición vertical, sin que exista una presión excesiva entre unos y otros, y en una estantería o soporte que disfrute de una buena ventilación. Si se dispone de una discoteca extensa, se hace casi imperativo un mueble «ad hoc», para archivarla en buenas condiciones.

Los discos que adquirimos habitualmente no están casi nunca rigurosamente planos, sino que tienen un mayor o menor grado de abarquillamiento o curvatura, lo que se traduce en unas dificultades de lectura adicionales para la cápsula, que, como es natural, está diseñada contemplando el supuesto del disco rigurosamente plano. El único método que conozco para resolver o mitigar el problema es un accesorio fabricado en Inglaterra bajo la etiqueta Paddock-Tidy. Se trata de una especie de prensalibros, en el que puede colocarse un grupo de discos verticalmente, quedando apretados unos contra otros por medio de una fuerte presión, que se ejerce únicamente en la superficie que ocupa la etiqueta central del disco. En dos o tres semanas de tratamiento, los resultados obtenidos son altamente satisfactorios y los casos más rebeldes recobran una rigidez propia de los antiguos ejemplares de los años cincuenta.

La estricta operación de limpieza de un disco supone, por una parte, la eliminación de la electricidad estática acumulada en la superficie del disco, y de otra, la eliminación del polvo y de la suciedad. De hecho, existe una interacción entre ambas fuentes de polución del sonido, desde el punto de vista de que cuanto mayor es la acumulación de electricidad estática, mayor será la atracción de polvo y, por lo tanto, mayor la suciedad del disco. Por esta razón resulta más que interesante utilizar sistemas de limpieza que sean capaces de eliminar ambos inconvenientes, o, como solución alternativa, tratar previamente el problema de la electricidad estática por medio de un accesorio adecuado, para proceder después, ya de una forma más sencilla, a la limpieza del polvo y suciedad por medio, generalmente, de un cepillo adecuado.

Dentro de la inmensa variedad de accesorios de limpieza de discos existentes en el mercado, me permito seleccionar los siguientes:

1. El material **Watts**, en general, y en especial el Hi-Fi Parastat MKIV. Lleva muchos años prestando indudables y útiles servicios.
2. **Vac-o-Rec**. De comodísimo manejo para el usuario. Resultados totalmente satisfactorios, aunque su precio resulte algo elevado.
3. **Lencoclean**.
4. **Limpiadiscos EARC**. Función simultánea de eliminación de polvo y electricidad estática. Notables resultados.
5. **Pistola Zerostat**. Su función se limita exclusivamente a la eliminación de la electricidad estática. Diseño enormemente acertado, a un precio más que razonable. Realiza su trabajo con una perfección absoluta.
6. **Sistema SOUND GUARD**. Producto procedente de los Estados Unidos, también con estimables resultados para la limpieza de los discos.



Un ya veterano en la defensa contra la suciedad: HI-FI PARASTAT MKIV (WATTS).



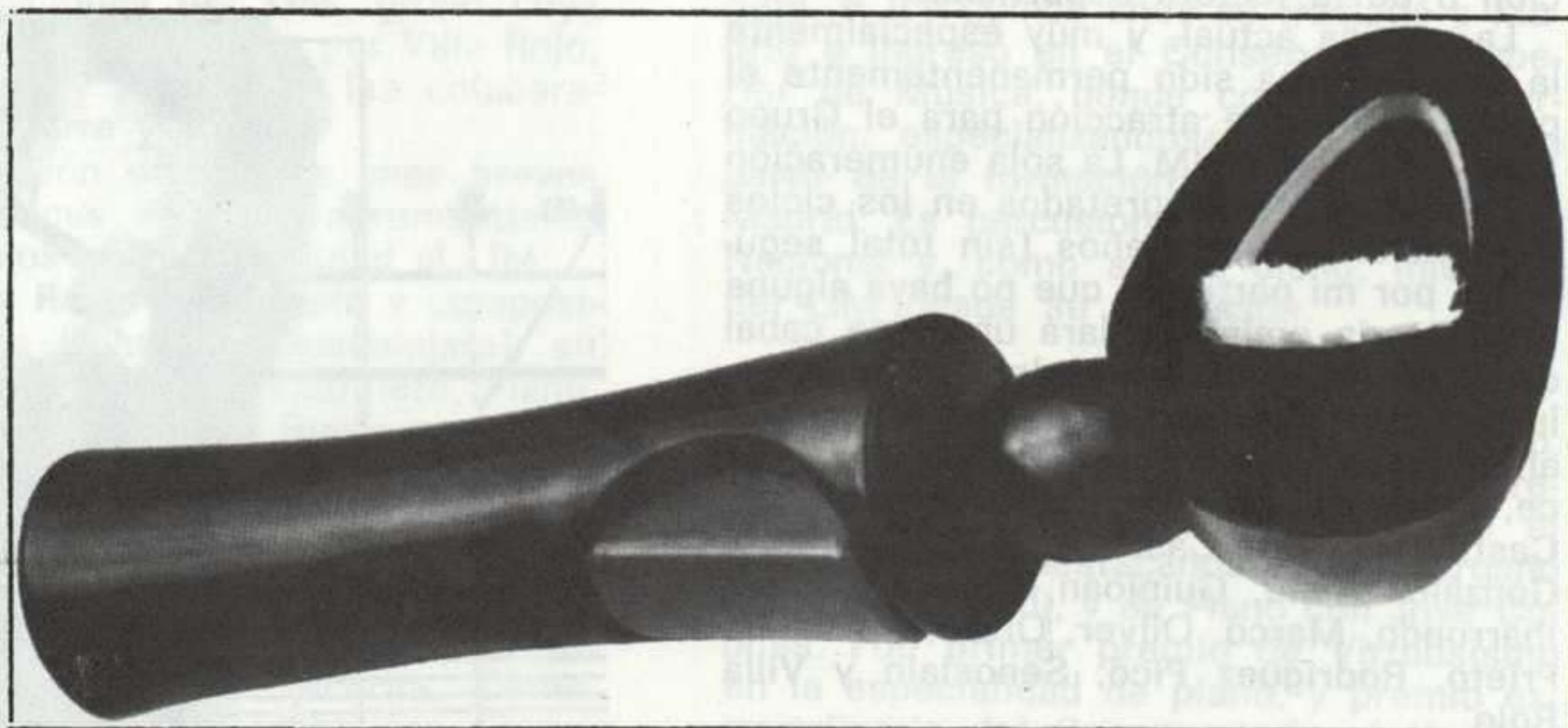
PISTOLA ZEROSTAT.



El famoso VAC o REC.



EQUIPO LIMPIADISCOS SOUND GUARD.



LIMPIADISCOS EARC.

RESUMEN

A) Relación de operaciones a realizar para la correcta reproducción de los discos.

1. Colocación de la plataforma en lugar seguro, fuera del radio de acción de las cajas acústicas y en una posición totalmente horizontal.
2. Amortiguamiento debido de la plataforma giradiscos (mármol, fieltro, etc.).
3. Adopción de un sistema cubreplatos adecuado.
4. Ajuste correcto y alineación de la cápsula.

5. Ajuste correcto de la fuerza de apoyo.

6. Ajuste «Antiskating».

7. Limpieza constante de la aguja, para dejarla desprovista de polvo.

8. Limpieza periódica de la aguja, para dejarla desprovista de grasa (empleo exclusivo de alcohol absoluto).

9. Limpieza cuidadosa y constante de los discos.

10. Archivo de los discos en posición vertical, sin presiones excesivas y en lugar debidamente ventilado.

11. Tratamiento especial, por medio de Paddock-Tidy, de los discos para que éstos recobren su posición totalmente plana.

B) Relación de accesorios imprescindibles.

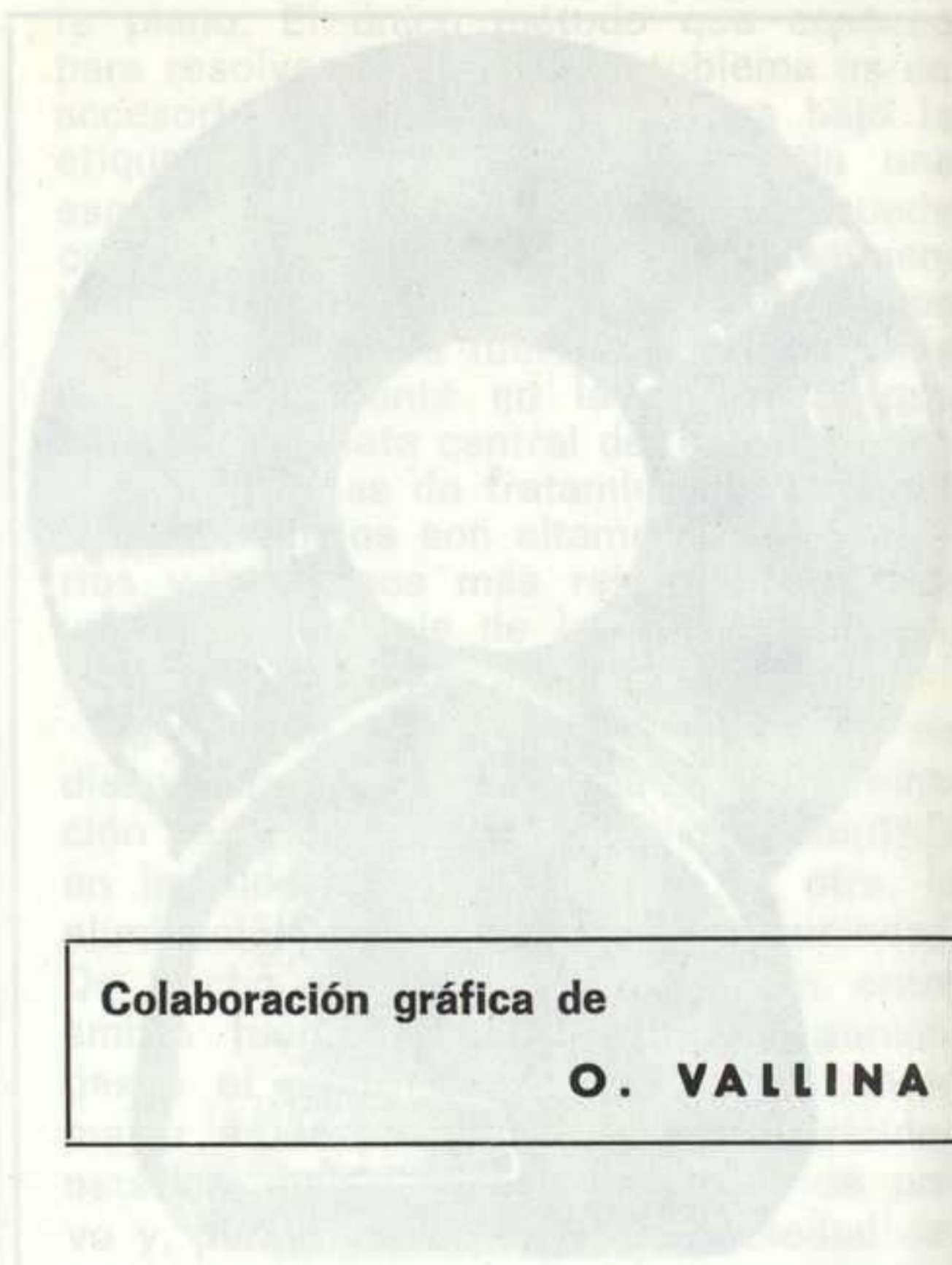
1. Lupa de gran aumento para inspeccionar el estado de la aguja.
2. Balanza de precisión para poder ajustar correctamente la presión de lectura.
3. Disco de pruebas (ajuste «Antiskating»).
4. Cepillo o pincel limpiaagujas.
5. Accesorios de limpieza de discos.
6. Nivel de burbuja.

Conozcamos a

Las Agrupaciones Musicales Españolas

III: El grupo LIM, de Madrid

Por JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO



Colaboración gráfica de

O. VALLINA

El Laboratorio de Investigación Musical (LIM) fue fundado, en 1975, por Jesús Villa Rojo, quien sigue siendo su director artístico. El LIM opera en dos frentes distintos desde el punto de vista de la interpretación: por un lado, el Grupo Instrumental, del que vamos a ocuparnos aquí; por otro, el Quinteto de Clarinetes, formación prácticamente sin precedentes, a la que prestaremos atención en otra oportunidad.

El LIM se planteó como Grupo flexible de formación, abierto a instrumentaciones varias, en busca de la pureza interpretativa y dando cabida a la investigación de formas y posibilidades que el Grupo como tal, y sus instrumentistas por separado, pueden ofrecer hoy a la música.

El LIM se muestra receptivo a cualquier tipo de música, por más que sus propios condicionamientos instrumentales, así como la tendencia natural de sus componentes, le hayan encaminado preferentemente hacia la música actual, como en seguida vamos a constatar.

La presentación del LIM se llevó a cabo, en un ciclo de cuatro conciertos, en el Instituto Alemán de Madrid, en noviembre de 1975. Desde entonces muchas han sido sus actuaciones, dentro y fuera de España (Lisboa, Saintes...), pero cabe destacar los sucesivos ciclos desarrollados en la sede de la Fundación «Juan March» (noviembre de 1976) y en el Centro Cultural de la Villa de Madrid (de octubre a mayo del último curso). A lo largo de esta actividad, el LIM ha presentado un amplísimo panorama musical, con la virtud de que, prácticamente, cada obra ha quedado «en

repertorio»; es decir, fijada tras un trabajo de montaje muy lejos de la improvisación o de la lectura superficial.

La música actual, y muy especialmente la española, ha sido permanentemente el principal foco de atracción para el Grupo Instrumental del LIM. La sola enumeración de los autores interpretados en los ciclos de conciertos madrileños (sin total seguridad, por mi parte, de que no haya alguna involuntaria omisión) dará una idea cabal de la inquietud programadora y de la voluntad de «servicio» del LIM. Por orden alfabético: Agúndez, Aracil, Arteaga, Barce, Berenguer, Bernaola, Bertoméu, Cano, Castillo, Cruz de Castro, Estévez, Gerhard, González Acilu, Guinjoán, Hidalgo, Homs, Ibarondo, Marco, Oliver, Otero, De Pablo, Prieto, Rodríguez Picó, Senosiain y Villa Rojo.

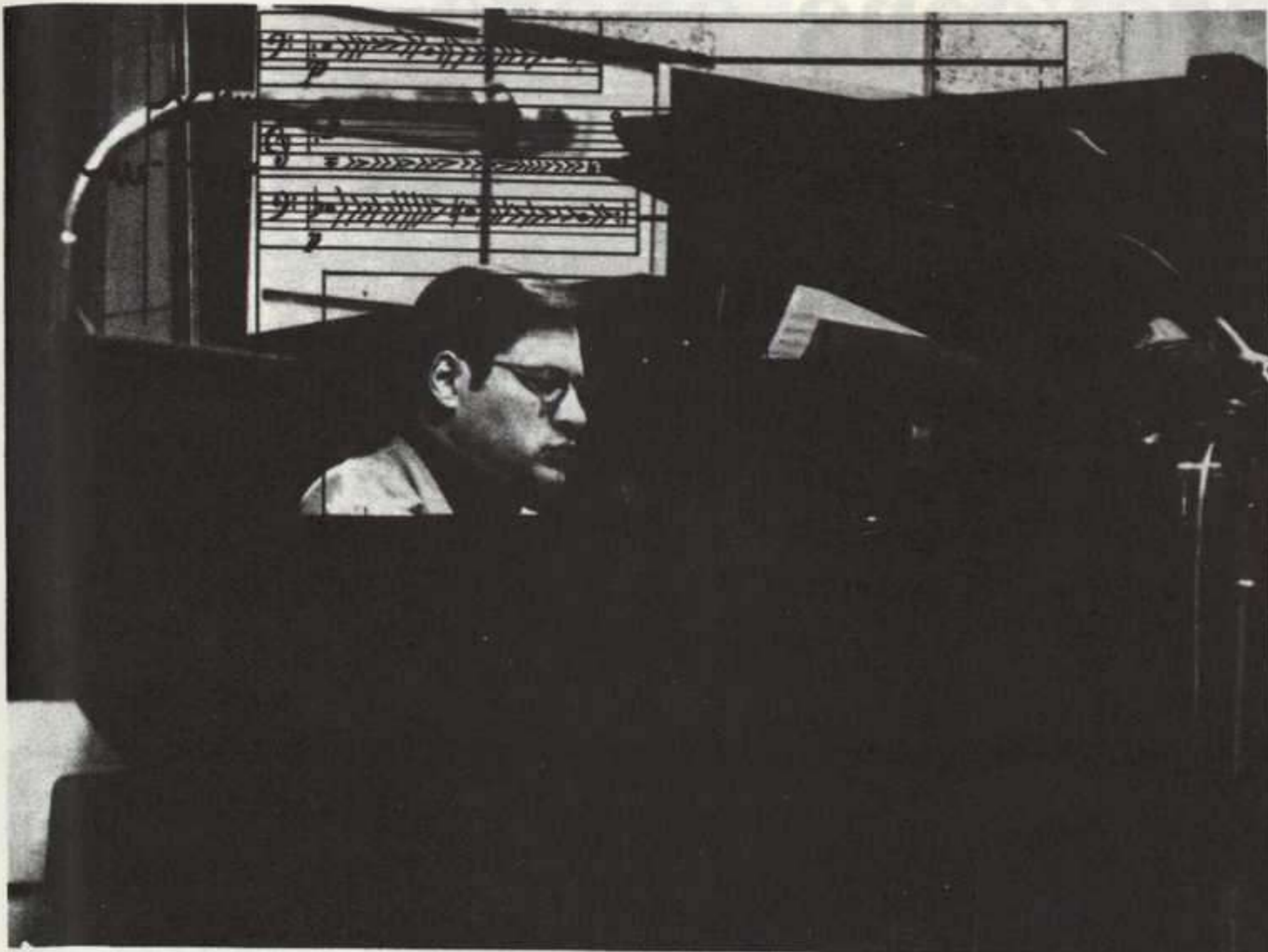
En cuanto a la música del siglo XX no española, hemos podido escuchar autores tan varios y significativos como Ives, Hindemith, Bartok, Honegger, Poulenc, Milhaud, Schönberg, Berg, Webern, Pousseur, Dallapiccola, Petrassi, Porena, Cage, Stockhausen, Xenakis y tantos otros de generaciones más actuales (Bortolotti, Peixinho...).

Hay que señalar que un buen número de obras han sido ofrecidas por el LIM con carácter de estreno, siendo ya abundantes las composiciones que han nacido con destino, precisamente, a nuestro Grupo, lo que supone el más definitivo certificado de vida rica y fructífera.

Parte de su repertorio ha sido grabado en los estudios de RNE para su posterior difusión, y poco a poco el LIM ha iniciado su andadura discográfica, cuyo más reciente



Jesús Villa Rojo.



Luis Rego.



Francisco Martín.

te fruto es el disco, editado por CBS, que recoge obras de Villa Rojo, Oliver, Bernola y Cruz de Castro, todas ellas compuestas expresamente para el LIM.

Pero pasemos ya a tratar de los componentes del Grupo Instrumental. Debido a la revisión de los planteamientos de cara a cada curso, y a esa flexibilidad a que nos referíamos más arriba, el Grupo Instrumental del LIM puede hablar de tres etapas distintas, cuyos protagonistas han sido los siguientes. Primera etapa: Esperanza Abad (soprano), Rafael Senosiain (piano), Joaquín Anaya (percusión) y Jesús Villa Rojo (clarinete y director artístico). Segunda etapa: Pedro León (violín), Pedro Corostola (violonchelo), Ricardo Requejo (piano), Joaquín Anaya y Jesús Villa Rojo. Tercera etapa: Montserrat Alavedra (soprano), Vicente Merenciano (fagot), Francisco Martín (violín), Belén Aguirre (violonchelo), Antonio Arias (flauta), Luis Rego (piano), Joaquín Anaya y Jesús Villa Rojo. Como se ve, clarinete y percusión han sido los instrumentistas constantes en las formaciones del LIM, grupo cuya base está ahora constituida por Villa Rojo, Martín, Anaya y Rego, con las colaboraciones de Aguirre y Arias.

A continuación ofrecemos unas breves notas biográficas de los instrumentistas más vinculados en la actualidad al LIM:

Jesús Villa Rojo, clarinetista y compositor, nació en Brihuega (Guadalajara), en 1940. En Madrid estudió Clarinete, Piano, Violín y Composición. En Roma perfeccionó la Composición y adquirió conocimientos de música electrónica. Posteriormente ha asistido a cursos internacionales (Santiago, Siena) y ha actuado en las principales capitales españolas, así como en Budapest, Viena, París, Lucerna, Como, Roma, Royan, Helsinki, Lisboa, etc. Formó parte —antes de la fundación del LIM— de diversos conjuntos de música contemporánea, como Nuova Consonanza, Nuove Forme Sonore o The Forum Players. En 1972 y 1975 disfrutó de sendas becas de la Fundación «Juan March». También fue becado por la Academia Chigiana de Siena y pensionado de Música por la Academia de Bellas Artes de España en Roma.

Son abundantes los galardones que Villa Rojo ha obtenido en su doble faceta de instrumentista y compositor. Citemos algunos de ellos: Premio Bonaventura Somma, Premio Béla Bartok, Gran Premio de Roma, Premio Nacional de Música, Premios del Concurso Permanente de Composición, Arpa de Plata en el Concurso de Composición de la Confederación de Cajas de Ahorro...

Como compositor, Villa Rojo es autor de alrededor de cuarenta obras, cuya enumeración resulta imposible en los márgenes de que disponemos, pero que suponen un notable capítulo de la música vanguardista española.

Virtuoso del clarinete, ha dedicado a este instrumento serios trabajos de investigación, cuyo resultado más palpable es el libro **El clarinete y sus posibilidades**, verdadero compendio de la técnica clarinetística, con incorporación sistematizada de efectos realmente nuevos (como los dobles sonidos), que están siendo tenidos en cuenta por los compositores actuales que escriben para el clarinete. Este tema, así como el de las grafías musicales, en el que ahora trabaja, son motivo de conferencias y seminarios para los que Villa Rojo es requerido.

* * *

Joaquín Anaya nació en Los Yébenes (Toledo), iniciando muy pronto sus estudios musicales: disciplinas básicas y trompeta. A los quince años se trasladó a Madrid e ingresó en el Conservatorio Superior de Música, donde completó su formación, especializándose en Percusión a partir de la formación de tal cátedra en Madrid. Es percusionista de la Orquesta Nacional y, como se ha dicho, miembro del LIM desde su fundación.

* * *

Luis Rego, pianista, nació en Bilbao. Trasladado a Madrid, se licenció en Derecho y cursó estudios de Música en el Conservatorio, destacando los de Órgano con Jesús Guridi, y de Piano con José Cubiles. Fue primer premio de Virtuosismo en la especialidad de piano, y premio extraordinario del Conservatorio al finalizar la carrera. Durante cierto tiempo residió en París, donde alcanzó a recibir lecciones del maestro Alfred Cortot, así como de Marcel Ciampi. En la Academia Chigiana de Siena trabajó con la pianista Magda Tagliaferro.

Galardonado en diversos certámenes internacionales, Luis Rego ha compatibilizado sus actuaciones como solista con la práctica de la música de cámara, habiendo cobrado especial entidad artística el dúo de violonchelo y piano que forma con Pedro Corostola. Son innumerables sus actuaciones por todo el país y por muchas ciudades de Europa y América, así como las grabaciones radiofónicas, discográficas, actuaciones en TV, etc.

Dotado de extraordinaria sensibilidad y de gran sentido autocrítico, Luis Rego es

un completo músico, en continuo proceso de estudio y perfeccionamiento: sólo así se entiende la propiedad y acierto con que aborda campos tan dispares como los de la música pre-barroca, el repertorio tradicional romántico, las páginas humorísticas de un Rossini o las obras de estricta vanguardia.

* * *

Francisco Martín, violinista, nació en Madrid. Hijo y hermano de excelentes violinistas, inició su formación en el ambiente familiar, extendida luego al Conservatorio Superior de Música, de Madrid. En 1967 obtuvo el Premio Sarasate y el primer premio del Concurso Nacional de Violín, de Tarragona. Posteriormente asistió a diversos cursos y festivales internacionales, introduciéndose en el ámbito de la música contemporánea, lo que le ha valido la dedicatoria de varias composiciones de vanguardia. En 1974, becado por la dotación de arte Castellblanch, cursó estudios de perfeccionamiento en el Conservatorio de Bruselas, con Agustín León Ara; posteriormente ha recibido lecciones del maestro Christian Ferrás, en la Academia Internacional Maurice Ravel.

J. L. G. B.



Joaquín Anaya.

¿Por qué no aprovecha ahora la ocasión de ampliar su discoteca de Música Clásica?

Sí, porque ahora, además de presentarle esta magnífica Oferta Especial 1978, compuesta de 32 álbumes a precio reducido, hemos incluido en cada uno de ellos un Catálogo completo de nuestro repertorio y 10 cheques-descuento por

un valor total de 4.000 ptas. para que pueda Vd. beneficiarse en sus próximas compras de cualquier álbum, disco o musicassette contenidos en el Catálogo Philips Música Clásica.

ALBINONI

12 Concerti, Op. 9
12 Concerti, Op. 10
6 LP's Precio Oferta: 3.300 ptas.

BACH

El Arte de la Fuga
2 LP's Precio Oferta: 1.100 ptas.

BACH

Pasiones (San Mateo y San Juan)
7 LP's Precio Oferta: 3.750 ptas.

BACH

Los 6 Conciertos de Brandeburgo
2 LP's Precio Oferta: 1.100 ptas.

BACH

Obras Orquestales
9 LP's Precio Oferta: 4.850 ptas.

JANET BAKER CANTA ARIAS DE:

BEETHOVEN / GLUCK /
HAENDEL / HAYDN / MOZART /
SCHUBERT
4 LP's Precio Oferta: 2.200 ptas.

BEETHOVEN

Las 9 Sinfonías
9 LP's Precio Oferta: 4.850 ptas.

BEETHOVEN

Los 5 Conciertos para Piano y la
Fantasía para Piano, Coros y Orquesta
5 LP's Precio Oferta: 2.650 ptas.

BEETHOVEN

Las Sonatas para Violín y Piano
4 LP's Precio Oferta: 2.200 ptas.

BERLIOZ

La Obra Sinfónica
5 LP's Precio Oferta: 2.650 ptas.

BRAHMS / SCHUMANN

Integral Cuartetos para Cuerda
3 LP's Precio Oferta: 1.550 ptas.

BRAHMS

Integral Sinfonías y Conciertos
8 LP's Precio Oferta: 4.400 ptas.

BRUCKNER

Integral Sinfonías
12 LP's Precio Oferta: 6.400 ptas.

HOMENAJE A PABLO CASALS

7 LP's Precio Oferta: 3.750 ptas.

CHOPIN

La Obra completa para Piano
y Orquesta
3 LP's Precio Oferta: 1.550 ptas.

DONIZETTI

Lucia di Lammermoor
(Montserrat Caballé / José Carreras)
3 LP's Precio Oferta: 1.550 ptas.

HAENDEL

Los 16 Conciertos para Organo
5 LP's Precio Oferta: 2.650 ptas.

HAENDEL

El Mesías
3 LP's Precio Oferta: 1.550 ptas.

HAENDEL

Obra Orquestal
9 LP's Precio Oferta: 4.850 ptas.

MAHLER

Integral Sinfonías
16 LP's Precio Oferta: 8.200 ptas.

MOZART

Las 20 Grandes Sinfonías
8 LP's Precio Oferta: 4.400 ptas.

MOZART

Integral Conciertos para Viento
4 LP's Precio Oferta: 2.200 ptas.

MOZART

Los Conciertos para Piano y Orquesta
12 LP's Precio Oferta: 6.400 ptas.

PUCCINI

Tosca
(Montserrat Caballé / José Carreras)
2 LP's Precio Oferta: 1.100 ptas.

J. RODRIGO

Obras para Guitarra y Orquesta
(incluyendo el
"Concierto de Aranjuez")
2 LP's Precio Oferta: 1.100 ptas.

SCHUBERT

Música para Piano (1822-1828)
8 LP's Precio Oferta: 4.400 ptas.

SIBELIUS

Integral Sinfonías
5 LP's Precio Oferta: 2.650 ptas.

TCHAIKOVSKY

Cascanueces / El Lago de los
Cisnes / La Bella Durmiente
6 LP's Precio Oferta: 3.300 ptas.

VERDI

El Corsario
(Montserrat Caballé / José Carreras)
2 LP's Precio Oferta: 1.100 ptas.

ANTOLOGIA DE LA ZARZUELA

Orquesta y Coros RTVE
Igor Markevitch
2 LP's Precio Oferta: 1.100 ptas.

MUSICA DE ESPAÑA

Orquesta y Coros RTVE
Igor Markevitch
6 LP's Precio Oferta: 3.300 ptas.

EL TRIUNFO DEL BARROCO

6 LP's Precio Oferta: 3.300 ptas.

Y como Oferta extraordinaria para aquellos que inician su discoteca, una joya de la Historia de la Música: El Adagio de Albinoni, en versión de I Musici, al precio de promoción de 295 ptas, y conteniendo en su interior también un Catálogo completo y otros 10 cheques-descuento por valor de 4.000 ptas. para hacerle más atractiva la iniciación a la buena música, tanto a usted como a los suyos y también a sus amigos.



Música Clásica

DE MADRID, AL CIELO

Por **ARTURO REVERTER**



MAURICE BEJART (*)

Hacia años que Maurice Béjart, al frente de su **Ballet del Siglo XX**, no venía a Madrid. Su actuación del otoño de 1975 se frustró, lamentablemente, por razones políticas: el artista rechazó en aquella ocasión la invitación, solidarizándose así con el movimiento internacional promovido a raíz de los fusilamientos del 27 de septiembre. Ahora, por fin, ha podido contarse con este conjunto, que de nuevo ha vuelto a asombrar por la calidad y perfección de su técnica, y sobre todo por la amplitud y profundidad de sus concepciones. Al menos, treinta mil personas han podido seguir las actuaciones del grupo en el Palacio de los Deportes, de la capital de España (ha acudido también a otras ciudades, como Granada), lugar que el propio Béjart ha elegido, pese a sus incontestables inconvenientes, por su aforo y consiguientes posibilidades de establecer precios populares. El éxito ha sido inmenso, con lo que se ha demostrado que el espectáculo y los montajes del coreógrafo marsellés calan muy hondo en la sensibilidad de cualquier público, por escasa que sea la preparación de éste. Y ello a pesar de que en muchas ocasiones los planteamientos parten de un simbolismo muy trabajado, y los efectos obedecen a un rigor intelectual implacable.

La obra total

La concepción que Béjart tiene del «ballet» se aleja de la que tradicionalmente ha venido rigiendo y dando sentido al término: en líneas generales, aquella que establece, sin más, la unión entre ritmo e intensidad sonora, por un lado, y movimiento, por otro; la que utiliza éste como vehículo expresivo de un «programa», de un «argumento» sin ir más allá de la descripción de la mera anécdota. Punto de partida del que, en todo caso, puede partir el director del conjunto belga, pero otorgándole un valor y una forma menos esquemáticos y decorativos, un significado no de fin, sino de instrumento. No se trata ya de servir rítmicamente, de «danzar» una música, de idear unos pasos —sean éstos modernos o antiguos— que se adecuen a aquélla. Se trata de bucear en el **sentido** (todo lo subjetivo que se quiera) de una partitura (esté escrita o

no para la escena), de «situarla» y conectarla con el mundo del propio autor y, al tiempo, con el del coreógrafo; de analizar sus connotaciones poéticas o morales, de «interpretar» las más íntimas vivencias del creador, de proyectarlas y buscar con ellas la definición de (o la alusión a) ideas o valores de inmediato carácter universal (en tal sentido, arquetípicos). Béjart no busca, por ello, «ilustrar» la música (aunque, por supuesto, haya un encaje perfecto —no lineal— entre las notas y los pasos y gestos), sino más bien, y ante todo, describir con ella estados anímicos o físicos, conceptos abstractos (soledad, nostalgia, esperanza... muerte). Así, la unión danza-música, auténtica simbiosis, se produce por un doble camino: el que parte de la idea, del mito, necesitado de un soporte sonoro para ponerse de manifiesto, para alcanzar significado artístico; el que nace de la propia música, como fenómeno necesitado de ser «traducido» y quizá aclarado, y busca para ello la ayuda de la imagen, del gesto. Béjart transita desde hace años por esta doble vía, consiguiendo similares resultados globales por una o por otra, tocando fondo casi siempre y poniendo lo que se dice «el dedo en la llaga» de problemas y cuestiones que en todo tiempo han preocupado al hombre, y que él trata de concretar y aclarar en lo posible, utilizando para ello un lenguaje a la vez complejo (complejidad técnica, juego de símbolos) y sencillo (sencillez expresiva, directa comunicatividad), incisivo, bello y armonioso.

¿Cómo se traduce en la obra de Béjart el concepto «totalidad»? En la agrupación y suma de elementos de distinto rango, pertenecientes incluso a ámbitos en principio alejados de la danza o de la música, en la unión armónica (no desprovista de artistas) de todos ellos. Factores sonoros: la música que se ilustra o la música que ilustra: la música que **vive**; plásticos: composición de figuras, leves y sugerentes decoraciones, luminotecnia...; estrictamente coreográficos: movimiento, pasos de danza; teatrales: mímica, gesticulación, combinación de lo plástico y lo coreográfico... Todos ellos se dan la mano, participando unos de otros, uniéndose e intercambiándose, componiendo un solo cuerpo, provisto de mil irisaciones. Todo encaja, todo tiene su medida, su valor, su

misión en el conjunto, el cual se presenta así compacto y equilibrado, como una verdadera «opera omnia». Concepción proteica que sigue, con diversa óptica, las tradicionales ideas que al respecto había esbozado, entre otros, Ricardo Wagner, y que enlazan con las más modernas tendencias que propugnan por la integración de todas las artes en una unidad superior.

Béjart ha abierto, indudablemente, nuevas perspectivas al «ballet», que utiliza fundamentalmente a partir de su acepción de danza. Para expresar su mundo músico-teatral-onírico se sirve de todas las técnicas «balletísticas», occidentales u orientales, aplicando indiscriminadamente, y según lo requiera el momento, figuraciones clásicas (puntas, brazos en arco, tirabuzones) o diseños revolucionarios de distorsión, de expresionismo gestual. Técnicas que van sucediéndose, entremezclándose, fusionándose en un solo desarrollo. En este sentido la habilidad y gran mérito del coreógrafo es lograr la máxima fluidez y adecuación, en admirable síntesis estilística.

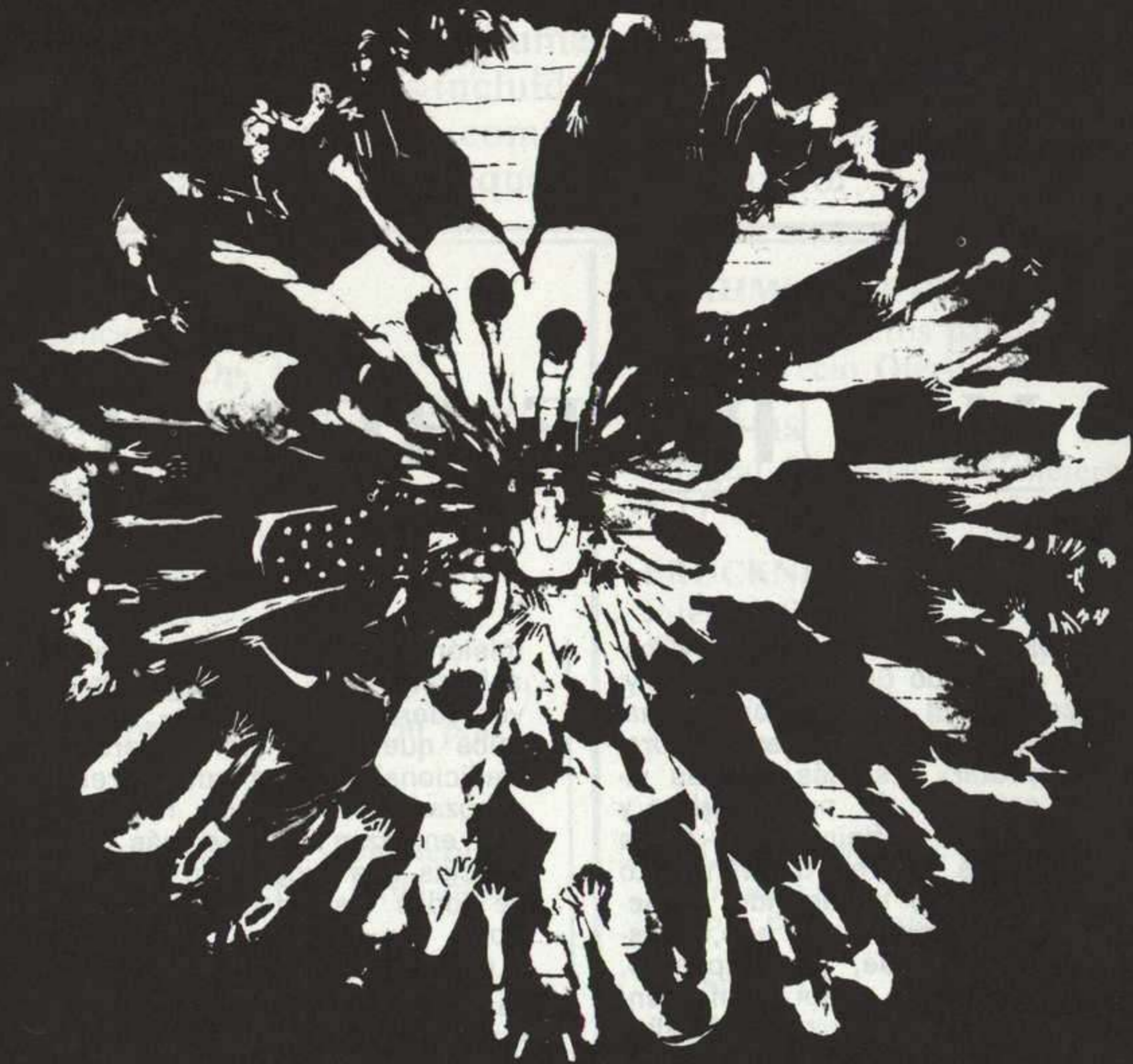
Este arte, resultado de la unión de insólitas intuiciones y riguroso intelecto, pensado al detalle, matizado al «sumum», tiene, sin embargo, una extraña espontaneidad y una indefinible magia. Vertebrándolo hay una poderosa, rica y variada simbología, que a veces se desentraña por sí sola, y otras exige la personal e intransferible interpretación. Lo que es siempre una forma de participación.

Béjart «ve» en obras musicales, como **Petrouchka** o la **Tercera Sinfonía** de Mahler, algo que, naturalmente, está implícito en ellas y que conecta (así lo intenta él) con la circunstancia personal o histórica del autor, tamizada y adaptada adecuadamente. Cada paso, cada gesto, cada composición figurativa tiene un significado y un destino. En los dos programas ofrecidos ahora en Madrid, el artista francés nos ha dado sendas visiones del mundo stravinskyano y mahleriano, con una profundidad y riqueza tales que la simple contemplación de estos espectáculos ha supuesto un acercamiento a la música y la circunstancia de sus autores, un conocimiento en profundidad absolutamente esclarecedor. Se nos ha mostrado la imagen artística y sensible de dos grandes

(*) En nuestro próximo número publicaremos una entrevista con el importante coreógrafo.

PALACIO DE LOS DEPORTES

20-25 de junio



BALLET del SIGLO XX

DIRECTOR ARTISTICO MAURICE BEJART

ORGANIZACION Y REALIZACION
DIRECCION GENERAL DE MUSICA
TEATROS NACIONALES Y FESTIVALES DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA

creadores de la era moderna a través de una óptica muy personal y al mismo tiempo renovadora y aclaratoria. La cultura, intuición y genialidad de este francés es tal que —empleando distintas formas de expresión, distintos lenguajes, diversos modos descriptivos— nos conduce al mismo meollo, a la misma entraña de la música de Stravinsky y Mahler, que de esta manera resultan esencializados. Labor creadora de primer orden, en cuanto ayuda a comprender, a entender una música y una estética.

Stravinsky, «ruso y revolucionario»

He aquí cómo define el propio coreógrafo al músico de Oranienbaum: «ruso y revolucionario». A través de sus tres grandes «ballets», alejándose notablemente de las concretas pautas bajo las que fueron montados por Diaghilev y su gente, y que todavía siguen en parte vigentes, el marsellés nos da, en efecto, una aproximación nueva y distinta, original y eterna. En cada uno de ellos se recogen y

describen, con apoyo en la extraordinaria fuerza de la música, valores diversos. Así, en *El Pájaro de Fuego*, el vigor rítmico, subrayado por un montaje que da gran predominio a la danza como hecho externo, en su aspecto más lúdico, y, desde un punto de vista más abstracto, la importancia del liderato, de la poética de la salvación o de la «conducción hacia». En *Petrouchka*, a través de una fantasía y de un colorismo extraordinarios (con elementos muy sencillos y aun esquemáticos), de un dinamismo contagioso, se nos propone sumergirnos en los laberintos del subconsciente, en la magia del juego de las dobles imágenes, en la duda sobre la propia y auténtica personalidad. Enfoque sutil y originalísimo, que se realiza sin que en ningún momento deje de actuar, como contraste a veces brutal, la dimensión popular y bulliciosa («bullicio palpitante de la vida animal», escribe Béjart en el programa de mano). En *La Consagración de la Primavera*, un auténtico clásico de la creación del «ballet» belga (coreografía que, con ligeras

variantes, se estrenó en 1959), nos hallamos ante el milagro de la Naturaleza en todo su esplendor, ante una eclosión vital y primitiva, plasmada con una inspiración y variedad asombrosas, tanto por lo que respecta a la coreografía propiamente dicha como por lo que se refiere al manejo y aplicación de la luz, del color. Hay un claro protagonista, a la postre identificado con la misma Naturaleza: el Amor, en su acepción más ancestral y «procreadora». «Unión del hombre y de la mujer en lo más profundo de sus entrañas», destaca Béjart.

El abismo mahleriano

El programa Mahler posee, si cabe, mayor unidad y coherencia; se plantea desde premisas distintas. Aquí el coreógrafo parte no de una música concreta, edificando sobre ella su creación danzable, sino que va más lejos, al iniciar su búsqueda desde la propia figura del músico como hombre y como artista; al bucear en ella, en sus problemas, alegrías y contradicciones, y utilizar como elemento explicativo y demostrativo, como nexo de unión entre aquéllos y la expresión corporal unas determinadas composiciones, muy inteligentemente escogidas. Fragmentos perfectamente definitorios de un estilo y una personalidad, síntesis de los diversos y dispersos elementos que los conforman. «Lo que la muerte me dice» y «Lo que el amor me dice» son los títulos del primero y tercer fragmento del tríptico que Béjart construye en su acercamiento a Mahler. He aquí dos de los factores determinantes fundamentales en toda la angustiada existencia del músico: Muerte y Amor. Entre ambos, contenida en la segunda parte del tríptico, la lucha con el propio yo, la soledad, el desdoblamiento de la personalidad (ya apuntado en *Petrouchka* y unas de las «obsesiones» de Béjart): «Canción del compañero errante».

Difícil, muy difícil es traducir a gestos, a expresión corporal y musical el universo mahleriano. Béjart lo ha conseguido con la mayor de las sobriedades y de las inteligencias, con la mayor de las ternuras, con la sensibilidad propia de un verdadero poeta. La preocupación por la muerte —presente siempre en la existencia del compositor como una llamada o premonición— queda reflejada en la versión del coreógrafo francés mediante una serie de abigarrados (y, no obstante, montados con aparente simplicidad) cuadros de sabor expresionista, extraídos directamente del ciclo *Des Knaben wunderhorn* (del que se emplean seis números) que relatan diversos episodios más o menos populares de la Guerra de los Treinta Años, en un amplio espectro que va desde lo trágico («Das irdische Leben») o lo fúnebre («Revelge») hasta lo más íntimo («Wo die Schönen trompeten blasen»). Como pórtico, centrando el tema, «Ich bin der Welt», del ciclo *Rückert*. Durante el tiempo que dura la acción (interna o psicológica), la escena aparece dominada por la figura del compositor, que incluso interviene en la peripecia dramática y simboliza, expresando sus dudas, sus temores, su desolación, su pena (¡qué momento mágico aquel en que Béjart hace que «Mahler», después de la citada «Das irdische Leben», «¡Madre, oh madre, tengo hambre!», arroje, con infinita tristeza y desolada impotencia, trozos de pan fuera de la escena!), y planteándose el conflicto con su propio yo, representado por otro actor-bailarín. Este conflicto queda plenamente recogido y tratado en la segunda parte, en la que se nos ofrece una desgarradora representación de los *Fahrenden Gesellen* («Canción

EL «OCASO» DE UNA TEMPORADA

Un Wagner con poca miga

Se acabó lo que se daba por este año. Con **El ocaso de los dioses** finalizó el XV Festival de la Opera, de Madrid, en conjunto no menos mediocre que los anteriores. Un plantel de voces bastante conocidas componían el reparto de esta representación, que, a la postre, como se preveía aquí hace unos meses, ha sido mortecina y desigual. Sólo aislados aciertos, dentro de un nivel general bastante bajo, discreto, como mucho, en los momentos mejores. Fallaron demasiadas cosas en una ópera que, como ésta, es sumamente compleja y que requiere la intervención de tantos factores. No hay que olvidar que se trata de la última jornada de la **Tetralogía**, la que, de algún modo, resume todas las tesis planteadas por Wagner en ella, toda la profunda filosofía moral, social y política que la alimenta. El desmoronamiento del imperio de los dioses, el hundimiento de toda una era, el enterramiento de una serie de valores tenidos hasta entonces como fundamentales, la descomposición de toda una civilización son sucesos que requieren un tratamiento muy amplio y profundo, un conocimiento y manejo de la simbología y un juego especialmente variado (dentro de la mayor de las coherencias) en los efectos teatrales. En tal sentido, lo que bajo la dirección escénica de Walter Eichner, y musical de Ljubomir Romansky, se nos ofreció en la Zarzuela, no pasó de ser una pálida y plana aproximación. Aquella, apoyada en bocetos de Dominik Hartmann (ilustre apellido dentro de la producción escénica), se redujo a contar con cierto buen estilo —con proyecciones y cambios cromáticos— la peripecia externa, pero no caló suficientemente en la interna, y no supo —o no quiso— desentrañar con un lenguaje moderno la carga dramática de la obra, provista de tantas ramificaciones y vueltas atrás. Esta adoleció del defecto capital que tradicionalmente aqueja a las labores que se nos han brindado desde el foso del teatro madrileño de óperas wagnerianas: la falta de un trabajo orquestal serio y riguroso, de un estudio atento de las mil y una facetas que esconde el lenguaje del genio alemán. Sin ello, una obra suya, basada de forma tan capital en el juego de los «leitmotiv», en la combinación de las voces, en la gradación de las

intensidades sonoras —y en mayor medida **Ocaso**— pierde gran parte de su valor, reduciéndose a una inacabable e inconexa sucesión de momentos sin ilación ni parentesco expresivo, a un gigantesca e incomprensible mole de sonidos más o menos conectados (por similitud de alturas), falta de la mínima y exigible fluidez, absolutamente fundamental y componente indispensable del estilo y la técnica de Wagner. Romansky rayó a esta baja altura, pero además demostró conocer muy superficialmente la partitura, enterrando continuamente la cabeza en ella y limitándose, en realidad —otro más—, a marcar el compás con grueso trazo y toscas maneras, con un elemental y pedestre juego dinámico «forte-piano». Nunca controló el sonido, de por sí no muy refinado, de la Orquesta Ciudad de Barcelona. En estas condiciones no es raro que el confusiónismo de planos fuera constante, y que no se produjera el exigible equilibrio entre las voces orquestales y humanas, y que números importantes, como los grandes conjuntos del segundo acto, el dúo «Brünnhilde»-«Waltraute» o la muerte de «Siegfried» y subsiguiente marcha fúnebre quedaran prácticamente borrados.

Pese a todo, una voz «wagneriana»

De todos los cantantes intervinientes, la única que alcanzó un nivel medio de cierta calidad, «viendo» y sirviendo su parte con conocimiento y adecuación, fue, como se preveía, Berit Lindholm. Su voz, del corte tan característico de las nórdicas, no ha sido nunca, es cierto, extraordinaria por la belleza o por la extensión, y en la actualidad está ya lejos de sus mejores días (aunque no debe de tener mucho más de cuarenta años), pues ha perdido brillo y homogeneidad, siendo también más corta la extensión. Continúa siendo, pese a todo, una voz importante, y más hoy, dentro del repertorio, de tinte incuestionablemente dramático, con un centro notable por su amplitud y metálicas irisaciones, ancho, timbrado y poderoso, dotado de las vibraciones y del color que pide Wagner para una «Brünnhilde». Los graves existen, aunque un tanto descoloridos y sin la misma belleza tímbrica. Suficientes en todo caso. Donde siempre ha estado más comprometida la cantante, y ahora en mayor medida, ha sido arri-



Maurice Béjart: un artista de nuestro tiempo.

nes del caminante»), entregándose las dos imágenes de Mahler a una compleja e intensa, pero esclarecedora lucha.

Por fin, la tercera parte, con el protagonismo musical de los tres últimos movimientos de la **Tercera Sinfonía**. Magnífica recreación, a través de una coreografía intemporal. La estilización, la esencialización de elementos llega aquí a su más alta cota, sobre todo en el largo final, para el que Béjart encuentra un lenguaje perfectamente sentido e idóneo. La lenta evolución desde el casi silencio del comienzo hasta la luz que estalla en los últimos compases, el moroso desarrollo hacia la salvación redentora, hacia el Amor (otra vez) en su más amplia acepción, son expresados magistralmente, en una progresión de singular fuerza dramática, en la que, como siempre, todo está medido al máximo, y en la que la composición de figuras alcanza momentos de inusitada belleza. Lo grande, lo auténticamente genial de esta visión es el logro de la mayor interiorización por caminos externos por definición. Los compases postreros, despejadas las dudas, son de total entrega a la alegría del Amor —al fin, encontrado— en su más universal acepción, sin fronteras, sin barreras de ningún tipo. Emoción única e irreplicable.

Después de contemplado el espectáculo, queda relegada a un segundo plano la cuestión, en sí importante, de si resulta inadecuado ofrecerlo como fondo musical «en conserva», con cinta magnetofónica. Idealmente, desde luego, lo mejor sería contar con música «en vivo», tal y como sucede en el Teatro de la Moneda, de Bruselas. Pero las dificultades que a este respecto se plantean desde el punto de vista práctico son innumerables: ¿dónde se encuentran, por estas fechas, un conjunto sinfónico y unos solistas de verdadera categoría, con suficiente número de ensayos, que puedan colaborar a tope, tal y como precisa Béjart, y dar prestaciones similares a las ofrecidas —en grabación, claro— por Fischer-Dieskau, Schwarzkopf, Ludwig o la Filarmónica de Nueva York con Bernstein, intérpretes de los fragmentos mahlerianos?

Parece justo, aunque sólo sea eso, citar a alguno de los bailarines principales del grupo. Fundamentalmente, a Jorge Donn y a Daniel Lommel, que colaboran también artísticamente, y que interpretaron la «doble imagen» de Mahler. Entre ellas, a Angele Albrecht, y sobre todo Luciana Savignano.



Jean Cox: ya sólo un nombre.



Berit Lindholm: un cierto sabor wagneriano.

ba, ya que sus dificultades para llegar con soltura al Si o al Do han sido patentes en todo momento. Ahora mismo, tras puesta la barrera de un Sol o un La, el sonido, hasta entonces generalmente empastado, brillante, redondo, con la incisividad y «squillo» propios de un instrumento dramático, pierde entidad y belleza, afilándose y haciéndose agrio, destemplado, estridente, si bien conservando pujanza y volumen. En estas condiciones no es raro que, aun dentro de una buena línea interpretativa, lo pasara mal en algunos momentos, como en toda la comprometida escena final, de «la inmólación», en la que ha de ascender repetidamente al La y al Si bemol, y en una ocasión al Si natural («Locket dich zu ihm die lachende Lohe?»), así como mantener bravamente la declamación, fraseando en Fa-Sol-La («Helles Feuer das Herz mir erfasst» y siguientes). Por otro lado, y ésta ha sido una tradicional característica suya desde el principio de su carrera, la emisión es excesivamente dura y cortante, muy próxima a lo gutural, y la articulación de frases y sonidos demasiado ruda. No hay, realmente, en su canto momentos delicados o dulces, ni capacidad para decir con flexibilidad o fluidez. Hay algo de artificio, de falta de naturalidad en su técnica, que impide que se establezca el necesario equilibrio entre el fondo y la forma. Pero, en todo caso, la soprano nórdica mantiene, con sus insuficiencias, pasadas y presentes, el pabellón de las voces heroicas, hoy tan raras. Como especie a extinguir que son.

A su lado resultó especialmente pálido, rozando a veces lo ridículo, Jean Cox, otrora voz de cierta entidad dramática, dentro de una tosquedad manifiesta, y hoy un débil y lírico instrumento, emitido —esa impresión da, al menos— las más de las veces sin apoyo, falto de consistencia y de vibración, de cuerpo. Es como una caricatura de «heldentenor», apagado, blando, casi blanco en el color. La emisión es fofa, el fraseo pobretón y desangelado. No existe, al parecer, técnica para sostener con brío el sonido, ni capacidad para atacar con fuerza y limpidez. En suma, un «Siegfried» inaceptable, llorón, sin valor dramático, en ocasiones desafiado, casi siempre «calante», a nivel admisible únicamente en la escena previa a su muerte. Bengt Rundgreen, un gigantesco sueco, posee una voz estimable, generalmente homogénea, grata de color, timbrada..., pero corta en todos los sentidos para dar vida al siniestro y viscoso «Hagen», personaje fundamental, que se erige en epicentro de toda la acción y que exige un instrumento mucho más sólido y oscuro, más amplio y contundente, más rotundo y poderoso en graves. Rundgreen, no especialmente expresivo tampoco, se encuentra en esa difusa línea que separa al bajo-cantante del barítono dramático (dramatismo derivado del tinte vocal antes que de la potencia o volumen). Mejor, más adecuado a su parte, Norman Bailey, mucho más afortunado ahora como «Gunther» que el pasado año como «Pizarro». Canta con sentido y buena dosificación de efectos, y maneja con inteligencia su voz de barítono. Pero no puede disimular lo ingrato del timbre, lo falso y heterodoxo de la emisión (casi siempre cerrada y a veces engolada), sobre todo a partir del Mi agudo. Defecto, lógicamente, más apreciable cuando ha de dar amplitud al sonido. Cuenta, en todo caso, con un centro de respetable solidez y con un grave suficiente. Cumplidora, y ya no en su mejor momento, Ruth Hesse como «Waltraute» y primera «Norna». Discreta Johanna Meier como «Gutrune» y tercera «Norna». Suficiente Bjorn Asker como «Alberich», y sólo pasables las «Hijas del Rhin».

OASIS SCHUBERTIANO

Madrid, se ha dicho muchas veces, a pesar de ser en diversos aspectos una ciudad musicalmente privilegiada dentro del país, ha estado, sin embargo, tradicionalmente huérfana de parcelas capitales, como la «camerística», en parte la operística y especialmente la «liederística»; cuestión comentada aquí en otras oportunidades. La temporada recientemente finalizada ha tenido, no obstante, y después de mucho tiempo de escasez, una relativa abundancia de manifestaciones perteneciente al último campo. Gracias, sobre todo, a la Fundación March, organizadora, en el cuarto trimestre de 1977, de un ciclo de «lied» romántico, y en el primer cuatrimestre de este año de otro referido únicamente a Schubert, en el que pudieron escucharse obras capitales, como el **Viaje de invierno** y **La bella molinera**. Estos dos ciclos han podido oírse de nuevo, interpretados por los mismos cantantes, Manuel Cid y Ana Higuera, en una breve, pero sustanciosa serie de conciertos organizada por la Escuela Superior de Canto en los últimos días de junio. Hay que aplaudir decididamente, en esta ocasión, la iniciativa del Centro, que semanas atrás había acertado al invitar, para un corto cursillo, al director de escena italo-argentino Tito Capobianco. Actividades de este tipo, en las que, poco a poco, pueden ir haciéndose y perfeccionándose los alumnos, interviniendo y actuando paulatinamente, son las que hay que fomentar, programar y propagar, ampliándolas y ofreciéndolas con mayor publicidad, empujando un sentido difusor más práctico, moderno y productivo. Montar cuatro conciertos de «lieder» de Schubert, incluyendo en ellos algunas de las obras fundamentales de la historia del género, no es ninguna tontería, como no lo es que puedan interpretarlos, con todas las lógicas y consiguientes limitaciones, cantantes que se han hecho y formado en gran medida en la Escuela, o, al menos (caso de Cid o de Youn-Hee Kim Lee), que han estado o están conectados con ella por algún concepto, aun cuando su formación sea, en lo principal, independiente. Actuaron, aparte los mencionados, Manuel Pérez Bermúdez, poseedor de incuestionables condiciones para el género, Evelia Marcote y Célida Alzola.

Cada uno de los conciertos vino precedido de una charla introductoria de Federico Sopeña, sin duda una de las máximas autoridades sobre la materia. Su visión, musical, estética e histórica; su comentario a las distintas canciones pusieron al, desgraciadamente, no numeroso público en el mejor camino para captar y comprender todas las bellezas y significados de las obras y acercarse así al sentido más profundo de la estética schubertiana. Es preciso resaltar que entre aquéllas se encontraba el «lied» **Der Taucher** («El buceador»), sobre poema de Schiller, uno de los más largos del músico vienés, y estreno absoluto en España.

Pude asistir a la cuarta sesión, en la que, dentro de un nivel interpretativo meritorio, pero desigual, debe destacarse la actuación de la coreana Kim Lee. Ya recogí en estas páginas, tras su «Susana» de la Zarzuela, las características de esta soprano. Ha de volver a resaltarse la pureza del timbre, de hechura muy lírica, si bien no específicamente bello; el encanto en el fraseo y en la expresión; la técnica emisora, límpida y aérea; la medida de los efectos, la habilidad para diferenciar las estrofas (lo que revela estudio e inteligencia). Hay en ella una gracia, una transparencia y una viveza que atraen. No resulta, pues, extraño que trajera impecablemente la luminosa efusión de **Du bist die Ruh**, la gracia popular

e incisiva de **Die Forelle** (la famosa «Trucha») o la serena y tierna alegría de **Auf dem Wasser Zusinger**. No llega —todavía—, sin embargo, al dominio completo del claroscuro, ni consigue una total densidad expresiva, quizá porque el color, agradable y cristalino, es, con todo, demasiado uniforme, de gama estrecha, porque el volumen y la extensión son cortos, y porque, a pesar de contar con una buena técnica, ésta no ha alcanzado el suficiente grado de madurez y depuración. Ha de trabajar bastante la respiración y la regulación de aire, para superar ciertas dificultades en el «fiato». En el mismo concierto cantaron la Marcote y la Alzola. La primera actuó correctamente, como una alumna muy aplicada, pero excesivamente lineal y preocupada por la forma de dar cierta variedad a su monótono color de «mezzo», no del todo desagradable, pero dotado de una extraña cavernosidad y falta de vibración. Ello le impidió, por ejemplo, dar la medida de un «lied» como el conocido **Erkönig** («El rey de los alisos»). La segunda encontró insalvables obstáculos en la difícil **Gretchen am Spinnrade** («Margarita en la rueda»). Es una soprano lírica de voz apreciable, pero central e insegura de afinación. Articula de forma forzada y artificiosa.

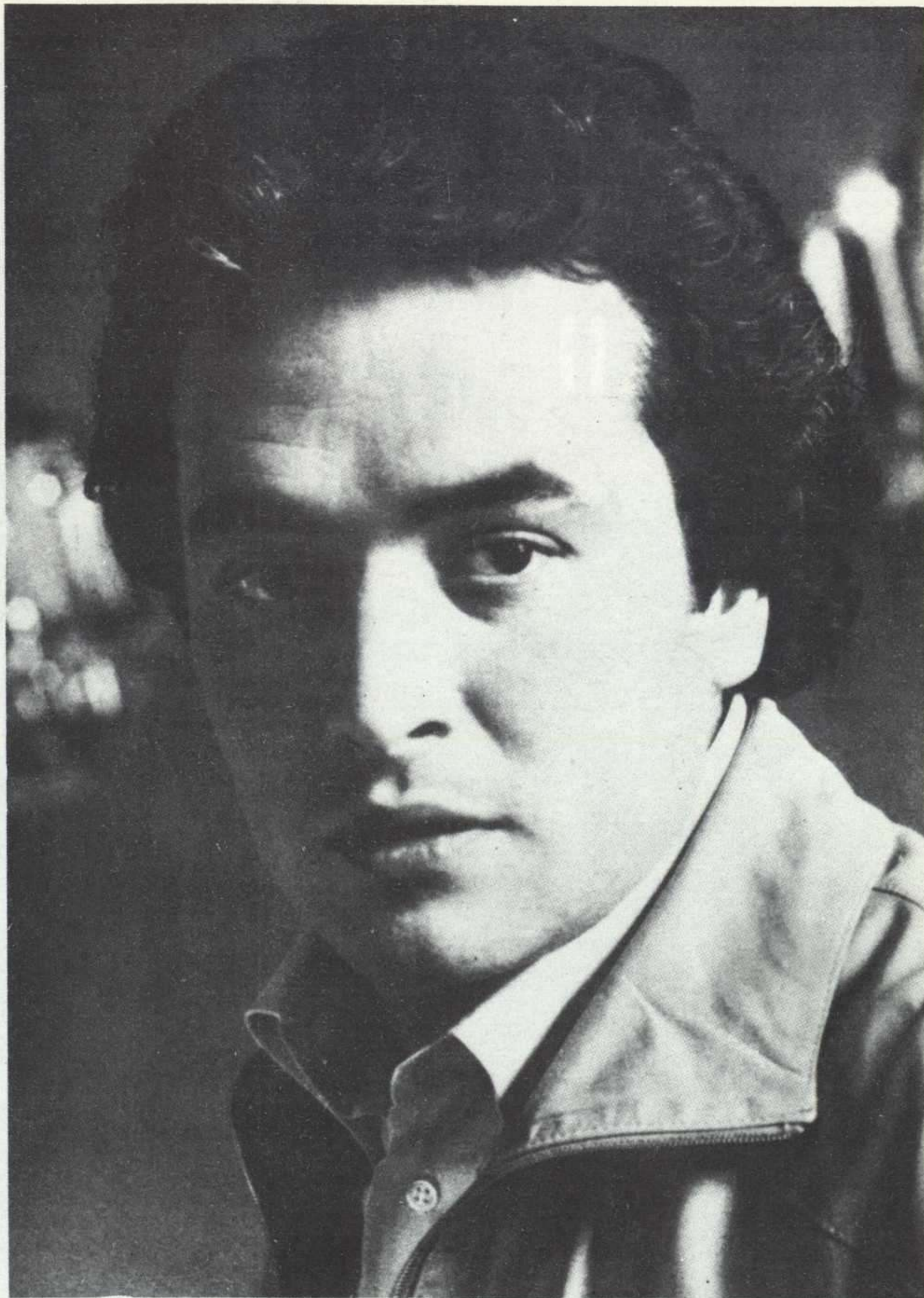
EL BENJAMIN

Envidiable trayectoria la de José Carreras: treinta y dos años y colocado ya en el pináculo de la fama, reclamado por los principales teatros del planeta y por las más poderosas Casas grabadoras. Su posición actual, de verdadero preferido, de auténtico «benjamín», sólo es comparable, desde un punto de vista comercial, a la de Plácido Domingo, otro elegido por la fortuna. Ambos son, a no dudarlo, los tenores «de moda». Refiriéndonos ahora concretamente al catalán, pues del otro ya hemos hablado repetidamente, cabe preguntarse si es justa esta posición de privilegio. Según. Si tratamos el tema desde un punto de vista objetivo y absoluto, aislándolo de todo, quizá no, porque el cantante, que tiene muchas virtudes, tiene también muchos defectos, que en buena medida contrarrestan a aquéllas. Estudiándolo, por el contrario, de forma relativa, atendiendo al estado actual de la parcela interpretativa operística, y especialmente a la de las voces de tenor, la contestación deberá ser positiva. Porque, ¿quién hay, ahora mismo, que pueda hacer sombra al tenor barcelonés a partir de sus coordenadas, estilo y repertorio? (dentro del epígrafe «voces italianas», naturalmente). Desde luego, pese a quien pese, no Domingo, al menos el de los últimos tiempos, cuya evolución se ha podido examinar y criticar en estas páginas. ¿Pavarotti? El actual creo que tampoco, aunque el de hace pocos años poseyera características (fundamentalmente, en cuanto a homogeneidad y extensión vocales) netamente superiores a las correspondientes al español. Bergonzi, un maestro indiscutible, aunque sigue cantando, y bien, es ya mayor (mantiene, de todas formas, enhiesto el pabellón de la técnica y la sabiduría interpretativas, en las que está por encima). ¿Kraus? Sí, naturalmente, pues el canario aventaja a Carreras en casi todo; quizá en todo menos en estricta belleza de timbre. Pero cultiva un repertorio muy específico y muy diferente (contadas obras de lírico-ligero), y anda voluntariamente apartado de los fastos y de las tonterías. Es un artista para paladares finos, para verdaderos degustadores del bien cantar, razón por la cual no conecta, al menos tan directamente, con los grandes, voraces y consumistas públicos de nuestra hora. Reconocida esta discutible

y relativa primacía, podemos plantearnos cuánto tiempo permanecerá el joven tenor en candelero, teniendo en cuenta su sólo discreto bagaje técnico y su indiscriminado tanteo de los repertorios más diversos, vengan o no vengan a cuento o correspondan a sus condiciones, así como la profusión de sus actuaciones.

Su actual y peligroso momento ha podido ser contrastado a través del recital benéfico ofrecido en Madrid el 21 de junio último, patrocinado por la incansable institución Mensajeros de la Paz. He de remitirme, en líneas generales, a los comentarios que sobre su voz y técnica recogía, en mi crítica a la **Lucia** de Philips, en el número 482 de RITMO. Y volver a reconocer que el timbre es uno de los más bellos y cálidos, más hermosos y llenos que escucharse puedan. Que el volumen es muy notable y que la voz «corre» perfectamente, llegando a cualquier punto de la sala (en este caso, la del Real). Que la expresión es directa, sentida, espontánea. Voz lírica por excelencia, luminosa sin ser metálica, musculada sin ser pesada. La amplitud del centro y la solidez y naturalidad de los graves quizá engañe a algunos respecto a un posible carácter «spinto» del instrumento, y quizá pueda engañarle a él. Ojo: sería imperdonable dañar (al menos, dañar la parte todavía sana) un color tan radiante, tan saludable, tan juvenil. Recuerda mucho el tinte de esta voz, por su consistencia y materia, a la del Aragall de los mejores días (hoy en crisis), más lírica y extensa, y sobre todo a la del más puro Di Stefano, con quien Carreras comparte la dulzura, la vibración, el empuje y el calor de la primera octava, y con quien mantiene también relaciones en cuanto a la mala utilización de sus características, a las dificultades en la zona superior y a la valentía, a veces excesiva, del fraseo. Este impulso, este prurito, en cierto modo «verista», es uno de los enemigos de nuestro cantante, que puede «desbocarse» quizá en demasía y atentar de paso contra la belleza del sonido.

De hecho, ésta existe muy relativamente en la segunda octava, y fundamentalmente a partir de la zona de paso, en donde la sonoridad se estrecha, llegando incluso a cambiar de color, perdiendo así la homogeneidad mantenida en centro y graves. El Sol resulta ya algo distorsionado, unas veces excesivamente abierto, otras cerrado, afilándose, en ocasiones de manera exagerada, las notas siguientes, entre las que no parece figurar el Do natural, con lo que la voz queda lamentablemente coja. ¿Qué pasa con sus agudos? ¿Los tiene y, por falta de técnica, no los «saca»? (al no apoyar y dirigir adecuadamente el aliento). ¿No los tiene «de natura»? Dificil cuestión. Puede que haya un poco de ambas cosas. Por otra parte, la vibrante forma de cantar de Carreras, aun admisible e incluso interesante y definitoria de una personalidad, acaba siendo muchas veces cargante, por su repetición y monotonía, reveladoras de una falta de recursos expresivos y de la carencia de una variedad de resortes en el juego dinámico. Su fraseo, en principio exultante, atractivo, termina por ser así plano y monocorde, igual para una canción de Bellini que para un aria de Puccini. Su gama de



José Carreras: situación vocal preocupante.

intensidades es estrecha, situada comúnmente entre el «mezzoforte» y el «forte», y su aire y acento inciden siempre en los mismos puntos. Su canto es, por ello, a la larga, monocorde, semejante a una cantilena de apariencia «lamentosa».

Dentro de estas coordenadas, su concierto (pésimamente construido) fue muy irregular. Al lado de momentos espléndidos, como «Ecco la tomba», de **Capuletos y Montescos**, de Bellini, o las canciones de Tosti, en la que brilló la tersura y frescura del instrumento en una línea estilística muy propia, de gran corrección en la dicción, han de situarse otros poco afortunados: «O Paradiso!», con una extraña

aplicación de la letra y un desgraciado y «calante» La final; «Nessun dorma», poco apropiada para él, en donde, al lado de detalles expresivos de cierta finura, ofreció un simulacro de Si natural. Muy desafortunado también en tres canciones italianas —desconocidas— de Schubert, en las que anduvo inseguro y levemente desafinado. Puede que lo mejor de la noche radicara en el arrojo, bravura e ímpetu, con la voz casi siempre en su sitio, con que cantó el «Improvisio» de **Andrea Chenier**, página muy conveniente para su estilo más que para el intrínseco carácter de su color. Flojísimo Luciano Silveri, pianista acompañante.—**ARTURO REVERTER.**

LA HISTORIA DEL SONIDO GRABADO

EL NUMERO MONOGRAFICO DE «RITMO» CENTENARIO DEL FONOGRAFO

Precio: 300 ptas.
ENVIOS CONTRA REEMBOLSO

LA RIQUEZA DE SONIDOS ARMONICOS
DEL "KIMBALL" LLEVAN EL MENSAJE
AL MUNDO DESDE VIENA, ESTA CIUDAD
DE LA MUSICA.

Kimball

MAXPER

"LA MUSICA"

MUCHAS NOVEDADES EN:
ORGANOS
PIANOS

EN EL CENTRO GEOGRAFICO DE ESPAÑA

CENTRO MUSICAL
MAXPER

CERRO DE LOS ANGELES -

- Los pianos Kimball son los más hermosos del mundo
- Terminados en madera de nogal
- 5 años de garantía absoluta
- Diferentes estilos para la decoración de su hogar
- Con un sonido inigualable
- Con la experiencia de más de CIEN AÑOS de fabricación

CRUMAR

2003

MAXPER

Francisco Silvela, 21. Teléfs. 401 52 48 y 402 03 45.
Alberto Alcocer, 28. Teléfs. 458 69 03 y 458 69 05.
Espejo, 9. Teléfs. 247 20 45 y 241 47 64.
Cea Bermúdez, 51. Teléfs. 243 38 92 y 244 48 69.
Leganitos, 12. Teléfs. 241 98 70/8/9.

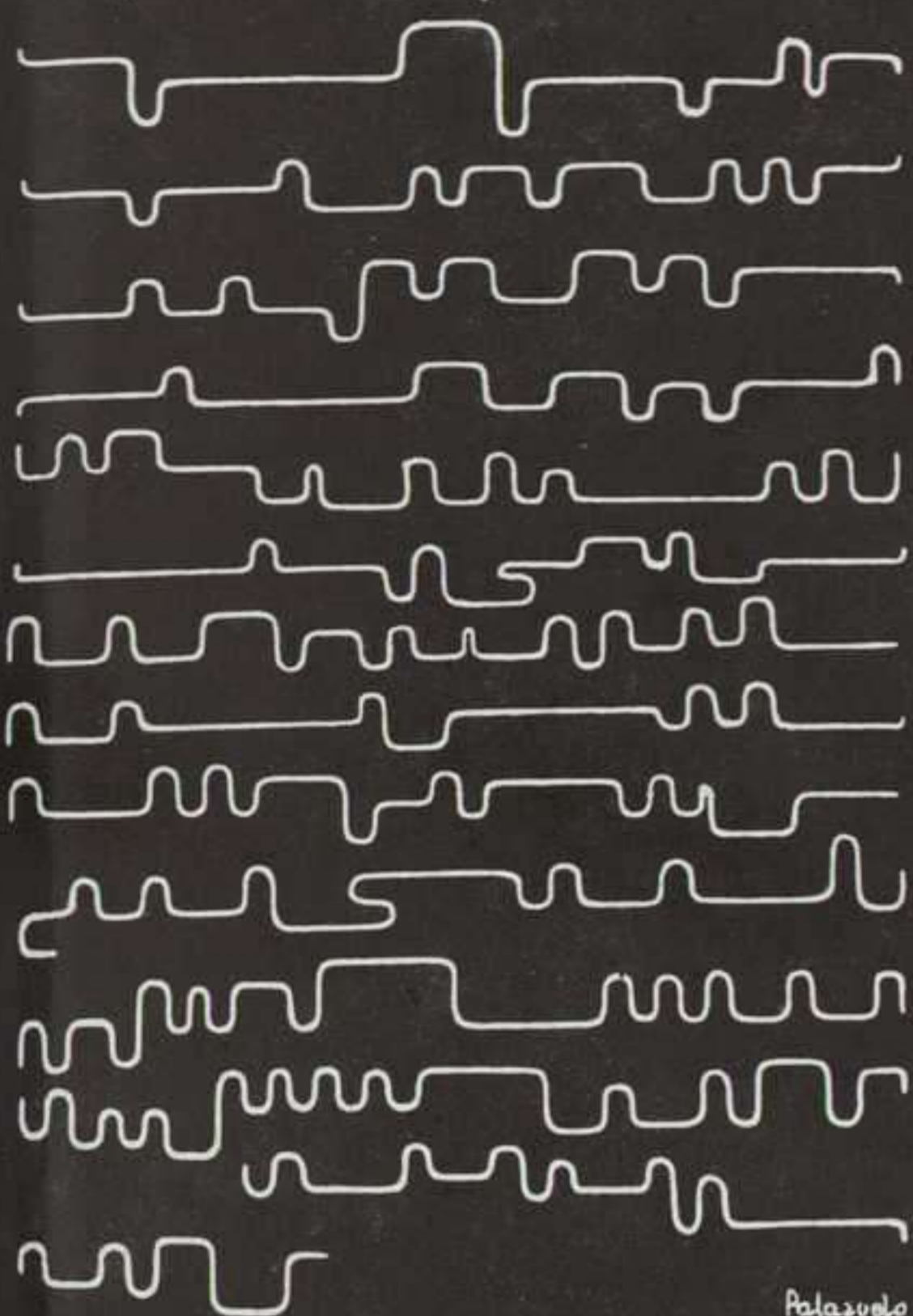
Recorte este cupón y pida información, sin compromiso.
CENTRO MUSICAL MAXPER
Carretera de Andalucía, Km. 12,600
Getafe (Madrid)

Nombre

Dirección

D. P.

Centre International de Recherches Musicales
et d'Animation Régionale de l'Abbaye aux Dames



Palasuelo

SAINTEs

Du 2 au 20 juillet 1978 : 7^e Festival

L'ESPAGNE ET SES MUSIQUES

Chaque jour à 18 h/21 h/23 h Concerts et animations
Renseignements : Boîte postale 214, 17104/Saintes/Tél. (46) 93 41 35/93 39 64
Réservations au Syndicat d'Initiative de Saintes/Tél. (46) 93 06 60

La Abadía, sede principal de los conciertos del Festival.



Entre los días 2 y 20 de julio se ha celebrado en la bella ciudad francesa de Saintes el VII Festival Internacional de Música, animado por el Centro internacional de Investigaciones Musicales y de Animación Regional de la Abadía de las Damas, con dirección general de Alain Paquier, asesorado por Harry Halbreich en el capítulo «Músicas de hoy», y por Alejandro Massó en el de «Tradiciones populares de España». El Festival de Saintes, en las seis ediciones precedentes, había sido dedicado básicamente a la música antigua; este año, por vez primera, se abrió a la música contemporánea y tomaba como eje temático a **España y sus músicas**. Ello ha supuesto la presencia en Saintes de gran cantidad de obras musicales españolas y el desplazamiento allí de buen número de autores, intérpretes, técnicos de RTVE y críticos. El Festival se presentaba como un gran acontecimiento para nuestro arte, y así podría interpretarse por el lector si me limitara a informar «en seco» de la retahíla de títulos españoles que han sido escuchados o de la calidad cierta con que, en algunos casos, se interpretaron. Sin embargo, la imposibilidad de inmediatez informativa en una publicación mensual como RITMO

ofrece la contrapartida positiva de dar tiempo y espacio para la consideración detenida de los hechos, y en base a ello me planteo como obligación el comenzar dando cuenta de lo que ha sido una cierta frustración.

No: con todo lo positivo que haya podido tener, lo cierto es que el Festival de Saintes no ha sido bueno. Según lo observado «in situ», y apoyándome en testimonios de quienes asistieron a alguna edición anterior, parece claro que la apertura a la música contemporánea y la multiplicación de actos y, consiguientemente, de protagonistas, no ha sido bien asimilada ni por la organización ni por el público del Festival. Para empezar, Saintes no cuenta (o ha estado escondido) con un auditorio medianamente en condiciones para dar música. Los conciertos se han celebrado, fundamentalmente, en el templo de l'Abbaye aux Dames y en el destartalado Auditorio del Conservatorio, edificio adjunto a la misma Abadía. El templo posee los problemas acústicos propios de estos recintos: los sonidos se confunden en el gran espacio y la reverberación es enorme; en cuanto al Auditorio, el suelo y los asientos crujen a cada movimiento de los espectadores, y, por otra parte, el es-

cenario es pequeño. En estas condiciones son escasas las realizaciones musicales escuchadas en Saintes que podamos recordar como no-provisionales, lo que resulta especialmente grave para las composiciones ofrecidas con carácter de estreno.

La cantidad y variedad de conciertos ha creado dos problemas mal resueltos. Por un lado, Saintes no tiene un público suficientemente amplio como para responder en cantidad mínimamente deseable a las convocatorias de música antigua, de música de vanguardia y de manifestaciones folklóricas y teatrales en un mismo día y sin solución de continuidad, sobre todo si éstas se presentan desvinculadas entre sí, sin un algo que dé cohesión y entidad a los programas. Por otra parte, la multiplicidad de actividades, aliada con la escasez de recintos, ha supuesto dificultades para los ensayos. La respuesta del público ha sido deficitaria hacia la música actual, lo que no es nada extraño si tenemos en cuenta que la tradición existente en cuanto a la programación de música antigua, en Saintes, no ha sido suplida con un trabajo de ambientación hacia las músicas de hoy, que viniera a equilibrar la atracción.

SAINTEs

Presencia de la música española en el Festival

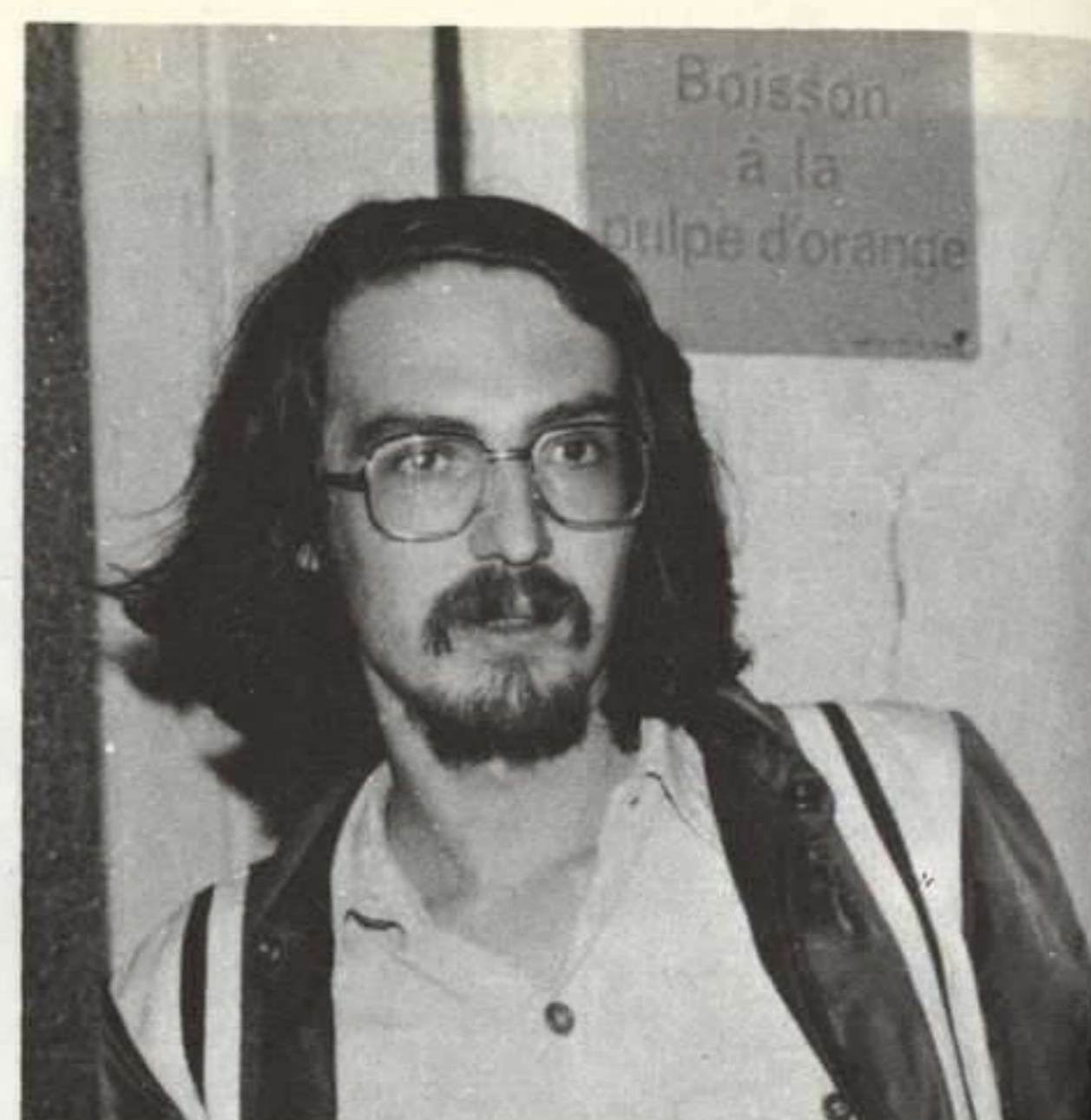
Por JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO



Jordi Savall, protagonista en el capítulo de música antigua.



Carmelo Bernaola, el autor contemporáneo español más interpretado en el Festival. (Foto J. M. López.)



Paco Guerrero, o la confirmación de uno de nuestros más jóvenes talentos. (Foto J. M. López.)

Pero, con todo, los problemas de organización y administrativos han sido los más notorios. La inconcreción y la ambigüedad han estado presentes cada día. La ausencia de programa general del Festival (suplido por un folletito de escasa información y cuyas previsiones, por lo demás, se incumplieron en gran parte) nos obligaba a consultar cada día el programa de actos en los tablones de anuncio, y a ir a cada concierto sin noticia concreta de las obras que se iban a escuchar. Como consecuencia, quienes nos hemos incorporado al Festival una vez iniciado el mismo hemos tenido grandes dificultades para enterarnos de lo habido anteriormente, y no digamos para conseguir algún tipo de información más específico (gráfica, por ejemplo). En fin, las invitaciones a músicos españoles a viajar a Saintes, y los encargos expresamente hechos a ciertos compositores para este Festival, no han quedado demasiado claros en su concepto económico, e incluso ha habido algún «ultimatum» por parte de intérpretes que ha puesto en peligro la celebración de algún concierto, por aquello de querer asegurar el cobro de antemano.

Pero hablemos, por fin, de música. La española ha estado representada masivamente, aunque quepa señalar lagunas (lo que es explicable) como para poder hablar de representatividad completa. En primer lugar, subrayemos que ha habido dos focos fundamentales de atención: por un lado, el siglo XVI; por otro, la vanguardia musical. Entre ambos polos, algunas páginas del XVII, menos del XVIII, prácticamente ninguna del XIX y alguna muestra (Falla) del clasicismo de nuestro siglo. Anotemos nombres: Victoria, Morales, Guerrero, Flecha, Vázquez, Pisador, Narváez, Enzina, Valderrábano, Mudarra, Cabezón, Ortiz, Fuenllana, Aguilera de Heredia, Correa de Arauxo, Salaverde, Durán, Martí, Cabanilles, Alberó, Laserna, Soler, Albéniz, Falla, Gerhard, Ohana, Bernaola, De Pablo, C. Halffter, Marco, Villa Rojo, Ibarrondo, Otero, Guerrero, Encinar, Rivière, Aracil... Los intérpretes más significados en la difusión de la música española han sido la Nueva Orquesta Filarmónica (Amy, Myrat), el Grupo Koan (Encinar), el LIM (Villa Rojo), el Conjunto Hesperion XX (Savall); los coros Dulcis Harmonia (actuante junto al Hesperion XX), The Scholars, London Oratory Choir (Hoban), la Chapelle Royale (Herreweghe), el Ensemble Vocal de Musique Ancienne de Saintes; los clavecinistas Koopman y Chojnacka; los pianistas Alsina y Baciero; las sopranos Montserrat Figueras y Sigune von Oesten; el vihuelista y guitarrista Jorge Fresno... El folklore hispano ha estado defendido básicamente por Amancio Prada (cantos de El Bierzo y Galicia), el Grupo de Tradiciones Populares de Salamanca

y el Dulzainero de Matabuena. Desarrollaron cursos de interpretación, entre otros, Ton Koopman y Jorge Fresno; por su parte, Luis de Pablo analizó partituras de Albéniz, Falla, Bernaola, Marco, él mismo y C. Halffter.

El máximo protagonista del capítulo de músicas del pasado ha sido el conjunto Hesperion XX, que dirige el catalán Jordi Savall, por número de actuaciones y por el respaldo popular obtenido. Adecuándose con propiedad (y a veces con efectismo) al marco empleado —la Abadía—, ha desarrollado los más variados programas, con amplia libertad de enfoque en la instrumentación y estilo de las versiones.

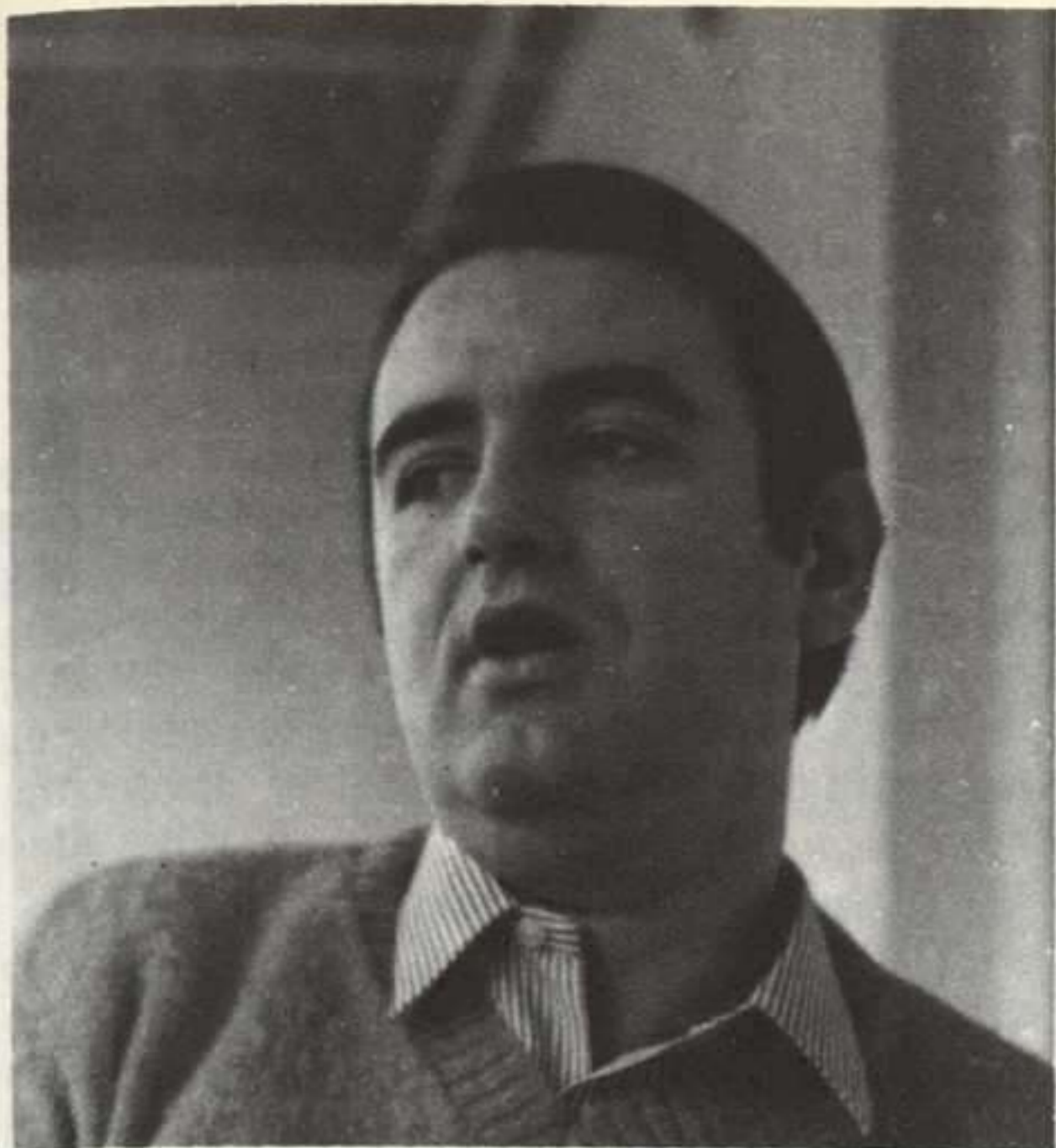
En cuanto a la música contemporánea, tuvo su protagonista más activo en el Grupo Koan, que dirige José Ramón Encinar: cinco conciertos en cuatro días no es mala marca. El 17 se ofreció el estreno mundial del **Concerto Grosso II**, de Jesús Villa Rojo, página que continúa la recreación personal, por parte del autor, de la esencia instrumental del concierto barroco, poniendo de manifiesto una gran solidez de escritura; en el mismo programa se dieron los estrenos franceses de **Mandaron cambiar el orden del tiempo**, de Pablo Rivière, y **Leo**, de Roberto Gerhard (seguramente, la obra mejor interpretada), así como el excelente **Concierto de cámara**, de Paco Guerrero, no lejos de la obra de Villa Rojo en cuanto a planteamiento global, pero de resultados bien distintos.

El día 18, cinco obras que eran cinco estrenos: **Cum plenus forem entousiasmo**, de Encinar, con la participación solista de Jorge Fresno, se daba por vez primera en Francia, mientras que las otras cuatro obras constituían novedad absoluta. **Juegos**, de Carmelo Bernaola, es una magnífica obra, cuyo interés instrumental —el

ensamblaje querido y logrado entre las diferentes secciones del conjunto— es todavía superado por la vívida sucesión de acontecimientos que registra el curso musical. Tomás Marco presentaba **Locus solus**, que acierta, con una escritura admirablemente simple, a recrear la idea de «la suprema falta de lógica de la lógica», que el autor toma de la novela de Raymond Roussel. **Invitación a la memoria** es un homenaje musical de Luis de Pablo al recuerdo «de las víctimas de septiembre de 1975, y más particularmente al de Juan Paredes Manot "Txiki"», y su curso —basado en la palabra vasca Askatasuna (Libertad)— presenta un atractivo contraste entre diseños dinámicos y suspensiones sonoras. La obra de Félix Ibarrondo, **Izangabekoa**, por su gran despliegue sonoro, casi obliga a suspender cualquier juicio hasta ser escuchada en condiciones más favorables, pues un eco de dos segundos bien cumplidos no es precisamente lo más adecuado para que los planos sonoros nos lleguen con claridad, extremo que —por supuesto— afectó a todas las partituras.

El 19 de ofreció en Saintes la bien conocida obra, de Luis de Pablo, **Zurezko Olerkia**, composición dilatada, que ocupa todo un programa con su desarrollo de más de una hora de duración, y en la cual el autor incorpora la tradición vasca al proponer tres largos y espectaculares solos de txalaparta, siempre defendidos por los hermanos Arza con formidable prestancia. Los sonos de los txalapartari se arropan con las vocalizaciones de un pequeño grupo coral, creando un clima sonoro de indiscutible originalidad e interés, que, en mi opinión, decrece un poco en los pasajes con percusión «concertada». Entiendo que es voluntad del autor el dilatar la duración en orden no sólo a explotar al máximo las posibilidades sonoras de su





Tomás Marco, otro autor interpretado en varias ocasiones.



José Ramón Encinar y el Koan: cinco conciertos, cinco éxitos.

idea, sino también a crear un tiempo «irreal» que envuelva a los oyentes-espectadores, invitándoles a la recepción activa de la música.

En la jornada de clausura del Festival, el día 20, Encinar y el Koan de percusión ofrecieron dos conciertos. En el primero de ellos se daban en estreno francés **Traza** (de Bernaola) y **Resonancias** (de Ibarrondo), junto al estreno mundial de **Acto Previo** (de Paco Guerrero), obra de seguro efecto allá donde se toque: la partitura es muy densa de escritura, sin pausa para los instrumentistas, y crea un clima de enorme tensión, cuya eficacia se basa en la concreción de los ritmos, lo que, de paso, la hace asimilable para cualquier tipo de oyente. El éxito fue muy grande.

Por la noche, en la última sesión del Festival de Saintes se alcanzó una de las cotas más notables con la interpretación, por la soprano Sigune von Oesten y el Koan, de la **Noche pasiva del sentido**, la obra de Cristóbal Halffter que recrea, sin citarlos, textos de San Juan de la Cruz, en un ejercicio musical sólo propio de un excepcional talento para la creación de «climas» sonoros; obra sensorial, que recibió una interpretación a tono: desde aquí invitamos a nuestros dirigentes musicales a que traten de acercarnos a esta soberana intérprete de la música vocal contemporánea que demostró ser Sigune von Oesten.

Por su parte, el Grupo LIM ofreció un concierto con estrenos franceses de Araucil (**Retablo**), Bernaola (**Así**), Otero (**Tientos de un tiempo crítico**), Peixinho (**Cantos de Sibila**) y Villa Rojo (**Nosotros**), más el estreno absoluto de **Oculto**, obra de Luis de Pablo que asimila los efectos instrumentales sistematizados por Villa Rojo en su método de clarinete, y que fueron

expuestos muy personalmente por el clarinetista, compositor y director del LIM; la partitura deja amplios márgenes de libertad de elección al intérprete, y no dudamos de que ofrecerá una faz bien distinta en otras versiones.

Aún hay que dar noticia de un estreno mundial que pude escuchar desde mi incorporación al Festival, el día 14, el que tuvo lugar en el recital de Jorge Fresno en la noche del día 18: fue **El arte de saber cerrar los ojos**, pieza de Encinar compuesta en 1975 a petición del propio Fresno, en la que se tienen en cuenta las posibilidades sonoras de la guitarra de diez cuerdas, y con la que se avanza en la creación de un repertorio español contemporáneo de guitarra, que debe ser bien recibido. En este sentido, es capítulo admirable el **Paisaje grana**, de Tomás Marco, igualmente ofrecido en este recital de Jorge Fresno, que se había iniciado con una primera parte a la vihuela. El éxito del excelente instrumentista argentino fue parejo en ambas partes de su versátil concierto.

Antes de nuestra llegada a la ciudad francesa se registró el estreno de **Anemos C**, de Guerrero, entre muchas primeras realizaciones, en Francia, de obras contemporáneas españolas. La crítica local dirigió especiales elogios a **A modo de concierto**, de Luis de Pablo.

En el capítulo de la música tradicional por nosotros escuchada no dejemos de destacar la magnífica actuación del pequeño grupo coral (cuatro o cinco voces) The Scholars, interpretando la vieja polifonía española con rigor, estilo y afinación ejemplares, así como el singular concierto pianístico de Antonio Baciero, recorriendo el teclado español desde Antonio de Cabezón hasta Manuel de Falla, pasando por

obras de los Durán, Albero y J. Prieto, que sin duda eran grandes novedades para los oyentes franceses.

El Festival Internacional de Música de Saintes, con sus defectos y problemas, ha dado a conocer o ha insistido en la música española de diversas épocas. Guardemos en el recuerdo este lado positivo de lo que pudo haber sido un gran festival y no lo fue.

J. L. G. B.



Partitura de Juan del Encina, uno de los polos del Festival.



Alberto Ponce en una clase de su Curso de Guitarra. (Foto J. M. López.)

Descanso entre concierto y concierto: Paco Guerrero, Enrique Franco y Luis de Pablo. (Foto J. M. López.)

EL ACONTECIMIENTO MUSICAL DEL AÑO

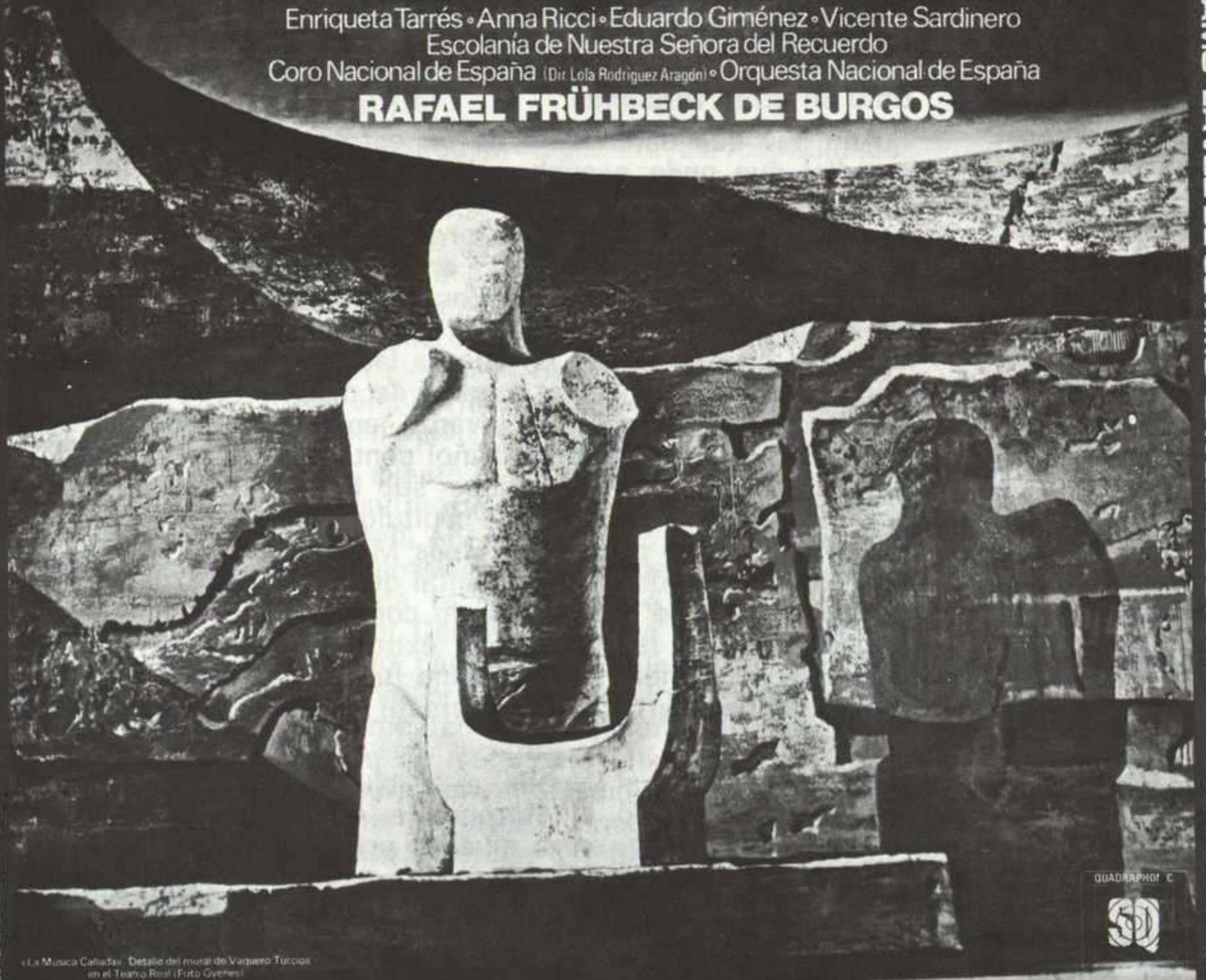
PRIMERA GRABACION MUNDIAL

LA VOZ DE SU AMO • LA VOZ DE SU AMO • LA VOZ DE SU AMO • LA VOZ DE SU AMO •

EMI
LA VOZ DE SU AMO
10 C 167-002.987/88 Q

PRIMERA GRABACION MUNDIAL
FALLA • HALFFTER
ATLANTIDA

Enriqueta Tarrés • Anna Ricci • Eduardo Giménez • Vicente Sardinero
Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo
Coro Nacional de España (Dir. Lola Rodríguez Aragón) • Orquesta Nacional de España
RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS



QUADRAPHON C
SD

LA VOZ DE SU AMO • LA VOZ DE SU AMO • LA VOZ DE SU AMO • LA VOZ DE SU AMO •

• La Música Calixta. Detalle del mural de Vazquez Turiso en el Teatro Real (Foto Gymer)

REALIZADA EN EL TEATRO REAL DE MADRID EN COOPERACION CON LA DIRECCION GRAL. DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA.

EXCLUSIVAMENTE EN DISCOS

10 C 167-002.987/88 Q

EN VENTA EN TODAS LAS TIENDAS



Los conciertos de la Sala MAXPER

El día 3 de junio pasado se clausuró la temporada de conciertos en la Sala MAXPER, sita en la carretera de Andalucía, kilómetro 12,600. Con tal motivo hemos querido hablar con el Director gerente de MAXPER, don Juan Manuel Pérez Gallego, para que nos cuente, en primer lugar, cómo ha ido la temporada de conciertos en esta sala.

P. G.—En términos generales, podría decir que estamos satisfechos, ya que éste es el primer año en que realizamos esta experiencia, y la afluencia de público, aunque no ha sido masiva, ha estado bastante bien.

FR.—¿Cuántas butacas tiene la Sala MAXPER? ¿Y cómo es su acústica?

P. G.—Tiene trescientas butacas, y la acústica es excelente, así como la visibilidad. Desde cualquier lugar de la sala se oye y se ve perfectamente.

FR.—¿No es un problema que la Sala MAXPER esté tan desplazada del centro de Madrid?

P. G.—Sinceramente, pienso que no. Por otra parte, no está tan desplazada del centro, ya que estamos situados exactamente a doce kilómetros seiscientos metros de la Puerta del Sol, y esto representa quince minutos de coche. Además, hoy en día se tiende a dar facilidades a todo el mundo, y tanto en América como en muchos países de Europa todos los grandes centros se van desplazando a las afueras de las ciudades, porque son muchos los problemas que se resuelven. Aquí, por ejemplo, nadie tiene problemas de aparcamiento y el visitante puede estar relajado. El relax es absolutamente necesario para seguir un concierto. Hay, además, en este contorno muchos incentivos para venir. Está el Cerro de los Angeles ahí en frente, y nos rodean tres o cuatro cocederos de mariscos, para quienes gusten de estas especies.

FR.—¿De dónde les vino la idea de construir un «auditorium»?

P. G.—Pensamos que el Estado no puede cubrir todo lo puramente educacional. Nosotros nos movemos en torno a la venta de instrumentos musicales, y dado que para producir música son necesarios los instrumentos, al promocionar la Música promocionamos también los instrumentos. Aunque quiero aclarar que jamás hemos hecho ni haremos ningún tipo de publicidad en los conciertos. Lo primero es lo primero, y lo primero es la Música.

FR.—¿Reciben algún tipo de ayuda por parte del Estado?

P. G.—No, hasta ahora, y ni siquiera la hemos solicitado.

FR.—¿Cubren los gastos con las entradas?

P. G.—No, por favor. Venir a un concierto a MAXPER es total y absolutamente gratuito. La entrada es libre, y todos los amantes de la Música pueden acudir cuando lo deseen.

FR.—¿Qué clase de conciertos dan ustedes?

P. G.—Muy variados y de toda índole, puesto que ante todo queremos llevar a cabo una labor educacional. El concertista o los concertistas tienen una comunicación directa con el público y explican no sólo el contenido de la obra, sino también la vida del autor y las circunstancias en que fue escrita. Todo es muy familiar y simpático. La gente se lo pasa muy bien, y para muchos las mañanas de los sábados,

que es cuando hacemos estos conciertos, empiezan a tomar ya un cariz festivo y entrañable.

FR.—¿Cuántos conciertos han tenido esta temporada y quiénes los han impartido?

P. G.—La temporada pasada empezó el sábado uno de octubre de mil novecientos setenta y siete y terminó el sábado tres de junio de mil novecientos setenta y ocho. La próxima empezará el sábado siete de octubre y terminará el último sábado de mayo de mil novecientos setenta y nueve. Hemos tenido treinta y cuatro conciertos, y los concertistas han sido los siguientes: en cinco ocasiones ha intervenido José Miguel Salamanca, porque el público así nos lo ha pedido. Es un joven concertista de órgano que alterna la música clásica con la popular y consigue una riqueza tímbrica extraordinaria. Creo que merece la pena escucharlo. Tres conciertos ha dado Paco Mendoza, extraordinario pianista, que tiene la virtud de hacer vibrar al público de una forma singular. Dos conciertos tuvo María Dolores Santos, pianista ésta para quien los autores españoles: Albéniz, Turina, Granados, etcétera, cobran tal relieve que es posible viajar por España escuchándola. Dos también Segundo Pastor y uno él solo y otro acompañado de su predilecto discípulo Pedro Ruiz de Luna. Los asistentes no olvidarán fácilmente la comunicación y el éxtasis que consiguieron con Segundo Pastor. Después tuvimos cinco conciertos más de piano a cargo de Juan Antonio Rodríguez Birisaboa, Marcelino López Domínguez, Ana María Albars, Enrique Igoa Mateos y Ana María Fernández Pico; cuatro de órgano con Fermín Gurbindo, Carlos Niño, Filippo Carletti y Michel; dos de acordeones, con Eva María y los Cadetes del Acordeón. Los Coros, la Escolanía Mater Amabilis, de los jesuitas, y la de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, y una serie más de figuras, como Michel y Eva María, Jean-Luck Vallet y un trío de «jazz», María del Carmen Lloret Sabater, con pianos, guitarras y acordeones; Jaime Albors y Ana María Albors, con piano y contrabajo; Txama Villa en música «folk», Agustín Cánovas en un inolvidable concierto de armónica, y la Coral Universitaria Virgen de Loreto. Como ve, ha sido variado.

FR.—¿Qué piensan hacer en el futuro?

P. G.—Pensamos seguir y hacemos una invitación, a través de RITMO, a todos los profesionales de la Música para poner a su entera disposición nuestro «audito-

rium». Deseamos que la Música se expanda lo más posible y sea patrimonio de todos, porque entendemos que es una maravillosa forma de expresión. Estamos también abiertos a cualquier idea y dispuestos a trabajar sin descanso para que la Música ocupe en nuestra patria el lugar que se merece.

FR.—¿Quiere decir que ofrece su «auditorium», de una forma gratuita, a quien quiera utilizarlo?

P. G.—Quiero decir, sí, que lo ofrecemos gratuitamente a cuantos profesionales quieran utilizarlo para difundir la Música y hacerla más universal; y no sólo a quienes en lo profesional sean músicos, sino también a todas aquellas personas que tengan que ver con la Música y que lo necesiten como críticos, conferenciantes, etcétera...; y también a RITMO, revista musical, por si un día piensan que necesitan nuestro teatro para cualquier tipo de reunión.

FR.—Muchas gracias. ¿Algo más?

P. G.—Sí; me gustaría decir que ya que nosotros pensamos que no hay una formación integral de la persona si falta de alguna manera la Música, invitamos muy cordialmente a todas las familias a que vengan con sus hijos a estos conciertos, en la seguridad de que, además de pasar un rato agradable, pueden descubrir una dimensión diferente que les haga vibrar en lo más íntimo. Puede que algunos piensen que nuestra postura sea un poco quijotesca; pero personalmente creo que no está nada mal poner en el desierto de los Sanchos, de vez en cuando, a modo de pincelada, un oasis de Quijotes. Por más que nos cueste, no deseamos renunciar a nuestro esfuerzo, y queremos seguir adelante en esta parcela musical. Por otra parte, si la lucha en el empeño nos lleva a la pobreza, sabemos que los Ayuntamientos de las Sociedades organizadas disponen de furgones gratuitos para trasladar cadáveres, y siempre podrá haber un músico agradecido que, aunque sea a solo de flauta, desgrane sobre nuestra tumba, a manera de homenaje, las notas de alguna solemne marcha fúnebre; y, créame, esto es bastante.

FR.—Muchas gracias de nuevo y deseamos fervientemente que la suerte les acompañe y todo sea por el bien de la Música, los músicos y la mejor formación de las gentes de España, que dirían los políticos y decimos nosotros.

FRAPPE



Juan Manuel Pérez Gallego

BURGOS

Música para dos milenarios • Semana Internacional de Música Antigua "Antonio de Cabezón"

Durante este curso se vienen conmemorando aquí nada menos que DOS MILENARIOS DISTINTOS: el Milenario de la Lengua Castellana Escrita y el Milenario del Infantado de Castilla; con tal motivo se están celebrando gran número de actos culturales y, por lo tanto, muchos conciertos a cargo de todas las agrupaciones locales de mayor o menor solera, y también de artistas nacionales e internacionales ya de renombre por su merecido prestigio. Los ejecutivos de estos actos son el Excmo. Sr. Gobernador civil, Sr. De Santiago, y los Ilmos.: Presidente de la Diputación, Sr. Ocio; Alcalde, Sr. Muñoz; Delegado de Cultura, Sr. García Verdugo; señores Delegados de Educación y Ciencia y de Turismo y Director de la Institución «Fernán González», de Burgos.

LA XIII SEMANA INTERNACIONAL DE MUSICA EN HOMENAJE AL MILENARIO DE LA LENGUA CASTELLANA

• También la SEMANA INTERNACIONAL DE MUSICA ANTIGUA, que constituye siempre el acontecimiento musical de más categoría, se ha celebrado este año, XIII de su existencia, en Homenaje al Milenario de la Lengua Castellana, organizado por el Ayuntamiento y la Dirección General de la Música.

El concierto inaugural de la XIII Semana Internacional de Música Antigua ha tenido lugar el lunes 17 de julio, a cargo del Grupo Instrumental y Vocal Antonio de Cabezón, nacido en Burgos hace más de cinco años y dirigido por la catedrática de la Escuela Universitaria Normal y Titular de Solfeo y Conjunto Coral del Conservatorio Municipal Antonio de Cabezón, profesora García de la Mora, ayudada por el también profesor de Piano y

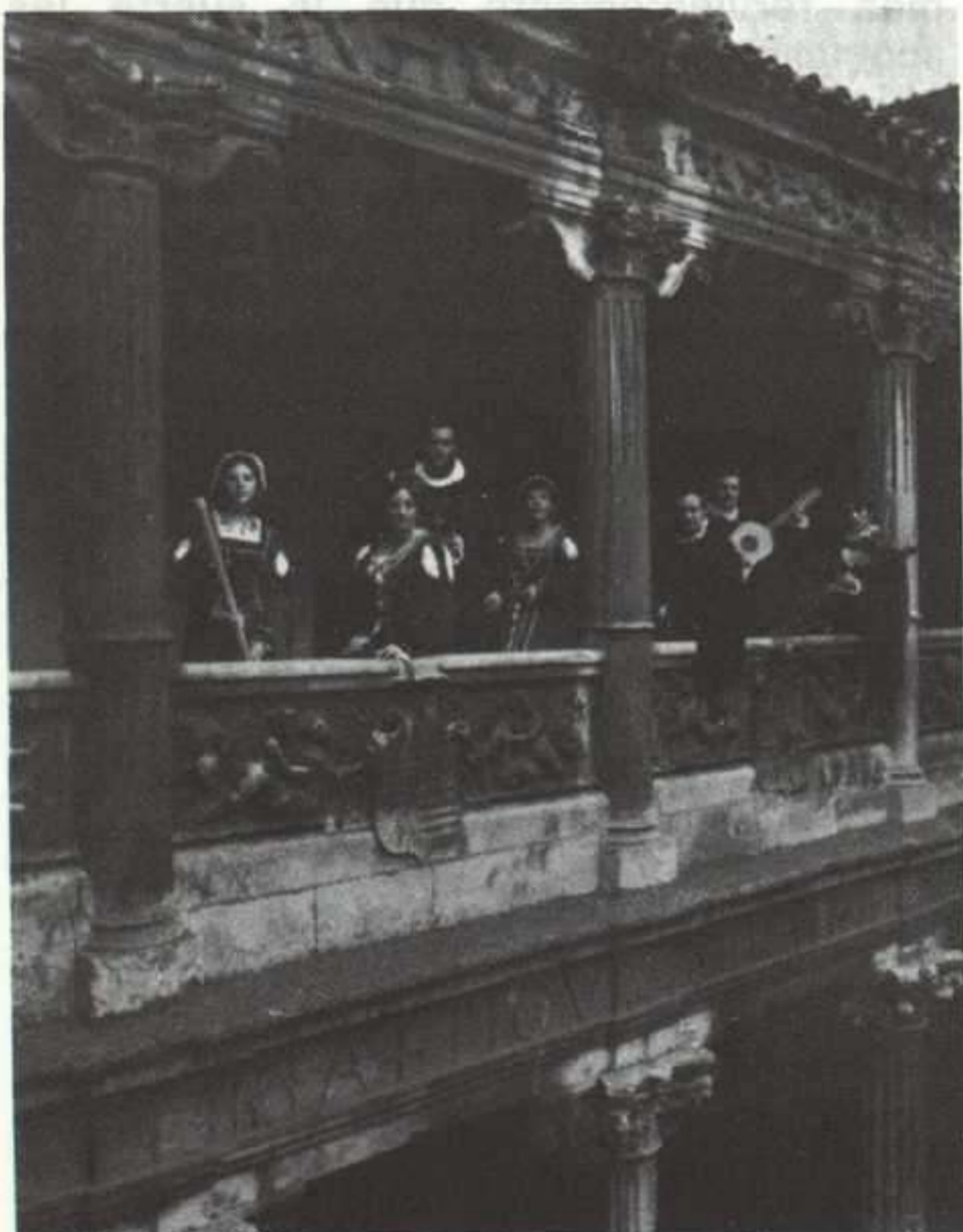


Violín del Conservatorio, Martínez Pérez, formando este curso parte de dicho conjunto de Música de cámara, medieval y renacentista las contraltos Carmela Núñez y Mamen S. Fonturbel, los tenores Alvaro Medrano y Jesús Maté, y los bajos Jacinto Alvarez y Gerardo del Campo, profesores de EGB especializados en Pedagogía musical. Utilizan flautas de pico en sus seis tesituras, vihuela renacentista, violín y percusión, y se presentan con vestuario de la época que interpretan. Este concierto inaugural ha sido televisado en alguna de sus interpretaciones más características, como **Cantigas** de Alfonso X el Sabio, obras de Antonio de Cabezón, algunas en versión para el Grupo del director del Conservatorio, Angel-Juan Quesada; otras, de Salinas, armonizadas por Salvador Vega (siempre incluyen en sus programas obras de Cabezón, puesto que ostentan su nombre), y Danzas del Renacimiento (pavana, gallarda y Branles). Y como especial Homenaje a la Lengua, además del himno gregoriano **Ut queant laxis**, del siglo VIII, atribuido a Paulo Warnefrido, conocido por Pablo Diácono, que más tarde escogió Guido D'Arezo para dar nombre a las notas de la escala, el Grupo de Antonio de Cabezón interpretó **Ma Vièle**, del trovero del siglo XI Gautier de Coincy, cuyos temas de los **Milagros de Nuestra Señora** tanta relación tienen con nuestro Gonzalo de Berceo. También obras de los castellanos Juan de la Encina, Peñalosa y Rimonte, con letras de Lope de Vega, sin olvidar madrigales portugueses, franceses, italianos, ingleses y alemanes. Hubo completo éxito de público, a pesar de coincidir con la inauguración del Milenario del Infantado, en Covarrubias. Predominó el público compuesto por extranjeros, venidos ex profeso para oír a este Grupo, cuya

música fue grabada y difundida el pasado curso por Radio Francia en el programa «Jour de la Musique».

El 18 de julio actuó la Coral de Cámara de Pamplona, compuesta por dieciocho coristas y que dirige Luis Morondo, que existe hace más de treinta años y nació para el cultivo de la música antigua. En esta ocasión su programa fue: **Motetes de Eslava**, **Coros sefardíes de Hemsí**, **Tonadilla del siglo XVIII**, de Laserna, y otras de música contemporánea y tradicionales. La Capilla del Condestable registró tanto lleno como el día anterior, pues, precisamente, pudieron asistir los cursillistas de Pedagogía Musical que comenzaron el día 18 sus tareas bajo la dirección de Luis Elizalde, de Madrid. Las voces, tan conjuntadas, con su característica manera de entubar y sus grandes matices, fueron muy del gusto del público en general. Miércoles y jueves, 19 y 20 de julio, cantó el Cuarteto Vocal Tomás Luis de Victoria, de Madrid, fundado en 1971 y compuesto por Elvira Padín, Angeles Nistal, Alfonso Ferrer y Jesús Zazo y colaboradores, Teresa Bordoy, Carmen Sinovas y Juan Porras, deleitando a los entendidos con los **Oficios de la Semana Santa**, de Tomás Luis de Victoria, en versión íntegra, según transcripción y estudio del P. Samuel Rubio. Todos ellos son solistas profesionales, habiendo actuado, prácticamente, en toda España. Tienen también repertorio contemporáneo.

Viernes 21, los Solistas de Cataluña, orquesta de cámara de año y pico de existencia, compuesta por músicos profesionales y dirigida por el joven Javier Güell. Son quince profesores, y presentaron un programa con Bach, Vivaldi y Haendel, siendo solistas Francesc y Llinares, Nestor Eidler, Roberts, Boix, Adelina Pittier y Ferrell. También registraron un lleno total.



MILENARIO DE LA LENGUA CASTELLANA ESCRITA Y XII SEMANA INTERNACIONAL DE MUSICA ANTIGUA. Música polifónica profana del Renacimiento. Grupo «Antonio de Cabezón», de Burgos. Patio plateresco de la Casa Miranda. Museo.



XIII SEMANA INTERNACIONAL DE MUSICA ANTIGUA Y MILENARIO DE LA LENGUA CASTELLANA. Concierto de música sagrada en la capilla de los Condestables, de la catedral de Burgos. Grupo «Antonio de Cabezón».



MILENARIO DEL INFANTADO DE CASTILLA.

Música medieval por el Grupo «Antonio de Cabezón», en Covarrubias (Burgos), Torreón de Fernán González y Doña Urraca, siglo X.



SIETE SIGLOS DE LA BODA DE CRISTINA DE NORUEGA CON FELIPE DE CASTILLA, HERMANO DE ALFONSO X EL SABIO.

Banda de Tonsberg (Noruega), en Covarrubias (Burgos).

Y el sábado 22 finalizó la XIII Semana de Música Antigua con un concierto de órgano a cargo de la riojana Lucía Riaño (que estudió en Burgos, Valladolid y Barcelona y está en posesión de importantes premios, habiendo participado en diversos cursos nacionales y extranjeros). Su interesante programa ha sido: **Fantasías, Diferencias, Tientos, Versillos y Gaitillas**, de Santa María, Cabezón, Clavijo, Durán, Aguilera de Heredia, Correa de Arauxo, Cabanillas, etc. Fue muy aplaudida.

• Antes, en marzo y también como Homenaje a la Lengua Castellana, hubo un recital de órgano, a cargo de Antonio Bacierno, en la iglesia de San Nicolás de Bari, interpretando música castellana de los siglos XVI, XVII y XVIII (y actuaron también los grupos folklóricos castellanos Orégano, Yesca, Thay y Zanfona). Y en la provincia, jornadas de ambientación, a cargo de las corales: San Esteban, que dirige Rodríguez Villarroel; Polifónica Castilla, que dirige Corbí Echevarrieta, ambos profesores de EGB; la recién creada Orquesta de Cámara compuesta por profesores del Conservatorio y alumnos, que dirige el titular de la cátedra de Violín, profesor Vega; el Orfeón Buralés dirigido igualmente por el anterior, y la Coral Nueva Alianza, que dirige don Angel del Campo (distribuidos estos conciertos entre Aranda de Duero, Briviesca, Medina de Pomar, Miranda de Ebro, Oña, Roa de Duero, Salas de los Infantes, Villadiego, Villarcayo y Monasterio de Santo Domingo de Silos).

MILENARIO DEL INFANTADO DE CASTILLA

Durante la semana del 17 al 24 de julio se ha celebrado solemnemente, en Covarrubias (Burgos), que un hombre como Garci Fernández, hijo del primer conde de Castilla, Fernán González, fundase el Infantado de Castilla, en el año 978, y fueron los precursores de un gobierno

medieval basado en el respeto a las libertades. También se ha celebrado el que hace setecientos años la princesa Cristina de Noruega viniese a España para casarse con el infante don Felipe, hermano de Alfonso X el Sabio. Alrededor de esta princesa nórdica se han tejido una serie de leyendas, entremezcladas por la realidad histórica, y entre otras cosas relata Einar Jenssen que el rey Luis el Santo, de Francia, regaló a la princesa Cristina de Noruega un salterio, cuando venía camino de España.

Los conciertos o pequeñas intervenciones musicales que con tal motivo ha habido en Covarrubias (sobre todo de música antigua) han estado a cargo de Francis Chapelet, de París (con el famoso órgano del siglo XVII existente en la colegiata del siglo XV); la coral francesa Arpege, el Orfeón Castilla, de Madrid; la Banda de Miranda de Ebro, la de Tonsberg (Noruega), ataviada con trajes medievales, que además de los himnos nacionales de Noruega y de España interpretaron marchas antiguas y música de Grieg, como el **Nueva Patria**.

El día 25 actuaron también en Covarrubias, y en Burgos el 24 y 26, las Corales Juveniles de Orlen (Alemania) y Polifónica Castilla, de Burgos, en intercambio cultural.

El gran espectáculo audiovisual de Roberto Carpio, celebrado en Burgos, ante la catedral, los días 14, 15 y 16 de julio, sobre la obra **Fernán González**, de Lope de Vega, y en Covarrubias el 23 sobre **Lo que el Arlanza contó**, de Fray Valentín de la Cruz y el padre abad de la colegiata, Javier Gómez Oña, que tratan del Milenario del Infantado de Castilla y la boda, hace siete siglos, de la princesa noruega con el hermano de Alfonso X, contó con la gran colaboración musical del Orfeón Buralés y la Polifónica Castilla, y miembros de otras agrupaciones, reunidos y hermanados todos bajo la dirección del profesor Martínez Pérez, que interpretó

una cantata con letra del **Romance de Fernán González**, y el Grupo de Música Antigua Antonio de Cabezón (también llamados los trovadores y madrigalistas de Burgos), que dirige la profesora García de la Mora, interpretó **Cantigas** de Alfonso el Sabio (figurando este rey representado, en el guión teatral, por el actor burgalés José María González Marrón).

SOCIEDAD FILARMONICA

• A lo largo del curso la Sociedad Filarmónica ha ofrecido importantes conciertos, y también la Coral Universitaria Francisco de Salinas (que ensaya únicamente de octubre a junio) y las restantes corales u orquestas de arco, ya nombrados con ocasión de las fiestas milenarias, han intervenido también a lo largo del año, destacando los conciertos de homenaje a los maestros Belzunegui y Antonio José; los de las fiestas de San Lesdes, Pregón de la Semana Santa y Festival de la Canción Castellana en las ferias y fiestas de San Pedro y San Pablo.

CONSERVATORIO

• Por su parte, el Conservatorio Municipal «Antonio de Cabezón» sigue aumentando su matrícula, y es de desear que (siguiendo el ejemplo de los que, al practicar las flautas de pico, se aficionaron a la música antigua y crearon grupos y corales), partiendo del Conservatorio también, al formarse este curso un grupo de cuerda aumentará la afición por los instrumentos de esa familia y, por tanto, la matrícula de Violín, rey de los instrumentos de la orquesta moderna, estos años pasados un tanto olvidado en Burgos, tal vez por falta de una promoción adecuada, o en espera del momento oportuno. Nunca es tarde si la dicha es buena. Que así sea, y todo para el bien de la cultura musical de todos.—**PATROCINIO DE LOS RIOS.**



Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos
Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas

*La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía*

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

GALICIA

LA NACIONAL HA VENIDO, NADIE SABE COMO HA SIDO

En sus editoriales, RITMO ha insistido una y otra vez en la necesidad de que cada concierto sea una lección de utilidad para los partícipes de la vida musical de las localidades y países. Tal debería de ser el papel jugado por la Orquesta Nacional de España en sus viajes fuera de la Villa y Corte, y tal no fue el papel jugado por la Orquesta Nacional de España en su viaje a Galicia. Sin compartir la teoría de que esta gira parecía un paseo triunfal por tierra conquistada, lo que sí creo es que las cosas se hicieron en forma a tener en cuenta a la hora de considerar cuáles son las cosas que nunca se deben de hacer (1). Y ello es especialmente grave cuando reparamos en el interés especial que don Pío Cabanillas y el duque de Alba tenían en que todo fuera sobre ruedas. La gira se planeó con bastante antelación —los delegados de Cultura se quejaban, sin embargo, de que se encontraron con esta organización en forma sorprendente y apenas una semana antes de la llegada de la O. N. E.—; la información enviada por el gerente de la Orquesta acerca de las necesidades de espacio escénico fueron redactadas con suma claridad y proporcionadas a las Delegaciones provinciales con tiempo sobrado —pese a ello, no fueron tomadas en consideración, y la Orquesta hubo de tocar sin disponer del espacio suficiente para una distribución cómoda de los músicos—; la propaganda fue escasa y poco efectiva —carteles blancos con letras negras y casi sin información—; la publicidad en radio y prensa, inexistente; las entradas fueron caras —250 pesetas, 200 pesetas y 150 pesetas—, y más si tenemos en cuenta que, dada la cantidad y calidad de las subvenciones, la entrada debiera haber sido gratuita; en la organización prevalecieron los criterios de fasto franquista, que se vieron, por fortuna, bastante abortados; las localidades de invitados aparecían casi vacías, y la asistencia de público, a medio teatro; en A Coruña, el caciquismo municipal hizo que el concierto se hubiese de celebrar en el Teatro Colón —costosísimo (90.000 pesetas)—, carente de las mínimas condiciones acústicas, ya que el Teatro Rosalía de Castro —de propiedad municipal y arrendado por precio cómico a una compañía privada—, de condiciones muy superiores, estaba ocupado por una representación de revista; el programa traído por la O. N. E. —**Cinco canciones vascas,**

(1) Escribo este artículo en la noche del día 12 de julio, después del concierto en A Coruña. Desconozco aún los resultados en Pontevedra y Vigo, pero por lo que he averiguado telefónicamente, lo que escribo es extensible a las otras dos ciudades. Me he abstenido de hablar de calidades musicales en la interpretación, por parecerme fuera de lugar en un artículo que intenta analizar aspectos sociológicos. Si alguno de mis compañeros tuviera interés en dar su opinión sobre el nuevo sonido de la Orquesta, su crítica saldrá en un próximo número de la Revista.



de Guridi; **Concierto en Fa**, de Gerswhin; **Concierto en Si menor**, de Dvorak; **Sinfonía en Fa menor**, de Tchaikowski— no pareció el más adecuado —un compañero nuestro comentó que parecía propio para bíafrños—, tanto más si se tiene en cuenta que hace un mes estuvo en gira por Galicia la Orquesta de Bratislava e interpretó la pésima **Sinfonía** de Tchaikowski; el programa de mano coruñés no traía el más mínimo comentario a las obras, y sí incluía una triunfal nota demagógicamente triunfalista y paternal (2), así como una absurda división de tiempos —parece ser que la **Sinfonía** se divide en seis tiempos: 1) «Andante sostenuto», 2) «Moderato con anima», 3) «Andantino in modo di canzona», 4) «Scherzo», 5) «Pizzicato ostinato. Finale», 6) «Allegro con fuoco»—; y prefiero interrumpir aquí el rosario de calamidades.

Con este planteamiento, evidentemente, no se va a ninguna parte. Particularmente, no tengo ganas ni tiempo de repartir responsabilidades. Me llega, por mi parte, con la que tuve en la no suministración a Antoni Ros de partituras de música sinfónica gallega, por lo que fue im-

(2) «La música no es ni debe ser un lujo, patrimonio exclusivo de minorías «elitistas», sino un medio de formación y disfrute al alcance de las capas más populares de la población. Consciente y defensor de esta idea, el Ministerio de Cultura, a través de su Dirección General de Música, y con la colaboración de su Delegación en esta ciudad, se honra en ofrecer a un precio asequible a todos los bolsillos un Concierto extraordinario a cargo de la Orquesta Nacional de España, dirigida por su titular, el profesor Antonio Ros Marbá.

El Ministerio de Cultura agradece profundamente la valiosa colaboración que para hacer realidad este propósito han prestado la Fundación Barrié de la Maza, el Banco Pastor y la Caja de Ahorros de Galicia.»

posible su inclusión en los programas; numerosos inconvenientes —que no vienen al caso— e imprevistos impidieron facilitarle los materiales por los que se interesara; confío en que estén en su poder antes del inicio de la próxima temporada. Lo que está muy claro es que la incidencia en la vida cultural gallega de esta gira ha sido nula. Y quiero dejar constancia del interés con el que la Orquesta tomó su papel.

La alternativa es clara —y creo que coincide con el criterio de Antoni Ros—, la O. N. E. ha de ir allí donde sea llamada como garantía de que se la necesita. Los envíos, cual paquete postal, no son efectivos porque no serán capaces de sintonizar con los deseos de las localidades. Para ello es imprescindible que exista una gestión democrática de los Municipios —a pesar de los pesares, y con comentarios irónicos del fascista chupón de turno, «van a organizar la verbena de la Paloma en Los Cantones», las Asociaciones de Vecinos comienzan a controlar en parte las iniciativas culturales de A Coruña— y una representatividad de la Xunta de Galicia —ya he hablado bastante sobre el anacronismo de que haya delegados «provinciales» de Cultura cumpliendo papeles que corresponderían a la Conselleiría de Cultura (3)—. Mientras esto no se cumpla, toda iniciativa, sea o no bienintencionada, se convertirá en agua de borrajas.

XOAN M. CARREIRA

(3) En estos momentos estoy gestionando una entrevista con don Marino Dónega, conselleiro de Cultura. Confío en que en el próximo número pueda publicar sus declaraciones a RITMO.

Guitarras de artesanía. Pianos. Organos. Grandes facilidades de pago. Enviamos el disco que nos pida contra reembolso de su importe, sin más gastos.



Gran Avenida, 36 - Teléf. 38 28 76
ELDA (Alicante)

NOTAS SOBRE EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA CORUÑA



lista» (*La patria chica, La noche de San Juan*).

La noche de San Juan, libro del coruñés Luis Iglesias de Souza y música del «quasi» coruñés Rodrigo de Santiago, es una típica zarzuela «nacional-campesina», con cantos a Castilla, a la espada, a España, y celebración de las viejas gestas de los Tercios de Flandes, la hidalguía y el sentimiento caballeresco. Ciertas referencias actuales al «consenso» y las urnas resultan de mal gusto, como lo es también la exaltación de la figura de un alcalde despótico e ignorante, que realiza «su» justicia «a la pata la llana», ante el emboamiento de un pueblo que se pinta estulto y complacido por la «justicia» personalista del regidor. Frente a él se ridiculiza hasta el esperpento, como contrafigura, al escribano, que representa una legalidad que se desprecia.

La música busca inspiración en los procedimientos decantados en la etapa esplendorosa de la zarzuela de los años veinte y treinta, con algunas páginas brillantes, como el canto del barítono «Fui capitán de los Tercios de Flandes»; sin embargo, la más fina escritura se encuentra en la parte de la soprano, que pasa más inadvertida.

Hemos de señalar que para estrenar —o reestrenar, ya que la «première» de esta obra tuvo lugar en La Coruña, en 1951, por un grupo de aficionados— *La noche de San Juan* se eligió deliberadamente la fecha del 24 de junio; pero el hecho, que en principio puede resultar acertado, condicionó la programación del ciclo en unas fechas (finales de junio) que se revelan inadecuadas todavía para el Festival, ya que en esta ocasión la zarzuela no se autofinanció y produjo un déficit. Déficit que, sorprendentemente, condiciona a su vez, según el Ayuntamiento, una menor consignación para la ópera. De manera que el ciclo de ópera se ve frustrado, al menos en parte, por la celebración de la zarzuela en fecha inadecuada.

LAS NOCHES DE LA CIUDAD VIEJA

Es éste uno de los ciclos más interesantes y originales del Festival de La Coruña. Se trata de la celebración de media docena de conciertos en las iglesias de la parte antigua de la ciudad. Son de tipo minoritario y asisten a ellos muchos jóvenes, en gran parte estudiantes, a quienes se hace una bonificación en el precio de la localidad.

Por nuestras «Noches» han pasado grupos y artistas individuales muy importantes. Generalmente, se interpreta música renacentista y barroca.

Para este año se ha programado el ciclo de «lieder» *La bella molinera*, de Schubert, por Ana Higuera, acompañada por Miguel Zanetti; dos conciertos de los Solistas de Cataluña, y dos recitales, uno de guitarra por Kiyoshi Shomura y otro de órgano por Giorgio Questa.

OTRAS MANIFESTACIONES MUSICALES

El tradicional espectáculo denominado «Así es Galicia», y que ha congregado en el Pabellón de Deportes (cinco mil localidades) a grupos y gentes de toda la región gallega para cantar, tocar y bailar juntos, a lo largo de estos años, parece que va a sufrir una notable reestructuración y ampliación, dando posibilidad a actuaciones de bandas de la región, cantautores, etc. Parece incluso posible la actuación del Ballet Gallego.

En suma, confiemos en que impere el buen sentido y se mantenga el Festival con sus tradicionales manifestaciones en esta ocasión. Para, inmediatamente, realizar su replanteamiento en una reunión urgente en la que se encuentren representados todos cuantos han hecho, hacen o pueden hacer algo por la vida musical de nuestra ciudad.

JULIO ANDRADE MALDE

Decir a estas alturas que La Coruña es una ciudad con importante actividad musical es más referirse a una tradición que a una realidad inmediata. Porque, por ejemplo, en estos momentos en que escribo (día 13 de julio) todavía se ignora si se celebrará el festival de ópera o desaparece una manifestación cultural ciudadana, después de veinticinco años (veintiséis, con éste, si ha lugar) de ininterrumpida celebración y con un historial brillante.

Hemos superado años difíciles, cuando sólo organizaban temporadas de ópera Barcelona, Bilbao, Oviedo y La Coruña. Cuando todavía Madrid suspiraba por una modesta celebración en el teatro de la Zarzuela, cuando aún no existía la Asociación Valenciana de Amigos de la Ópera. Y ahora, de pronto, por diversas causas sincrónicas —desinterés de los Amigos de la Ópera coruñeses, raquíticos presupuestos del Ayuntamiento—, parece que no va a ser posible la celebración, al menos en las tradicionales fechas del mes de agosto.

Nos consta que las Asociaciones de Vecinos —que han solicitado intervenir en la organización de los festejos que subvenciona el Ayuntamiento coruñés, entiendo que con buen criterio— han luchado para conservar esta tradición, que consideran digna del mayor respeto; pero parece que las esferas municipales todavía no se han enterado de que en España estamos en una democracia (o, al menos, intentamos conseguirlo), y los típicos planteamientos fascistas —«yo o el caos»— se siguen utilizando para rechazar una lógica intervención del pueblo en sus fiestas.

De verdad deseáramos que se mantuviese la ópera para no romper la tradición, aun a sabiendas del peligro que comporta en cuanto a nivel artístico una organización precipitada. Si así se hiciese, es necesaria la urgente convocatoria al final del verano para determinar cómo ha de mantenerse la temporada de ópera coruñesa y quién o quiénes han de organizarla.

LA ZARZUELA

Se ha mantenido —e incluso robustecido— la programación de zarzuela. Nada que decir contra un género casi siempre digno, apto para la difusión de la cultura musical y pódico de más altas cimas estéticas. El año anterior, la misma campaña lírica de Antonio Amengual ofreció siete representaciones, consiguiéndose la autofinanciación, de manera que el Ayuntamiento no hubo de subvencionar este ciclo, incluido en el Festival. Con tal antecedente, se programaron este año diez funciones y un total de trece títulos (tres funciones dobles). El montaje, tradicional, correcto; discretos y escasos coros y cuerpo de baile; orquesta mucho más floja que el año precedente, dirigida por Mariano de las Heras y Roberto Estela; cantantes destacados: María Dolores Travesedo, Tomás Álvarez y Miguel de Alonso; cómicos y segundas partes, magníficos: Carlos Climent, Asunción Gil, Ana María Amengual, Segundo García. Los títulos elegidos estructuraban un ciclo de notable interés, con representación de la diversidad de estilos que existe en el género. Desde la llamada «zarzuela grande», como *Doña Francisquita* y *Marina*, pasando por la opereta (*Molinos de viento*, *Bohemios*), por la «zarzuela campesina» (*La rosa del azafrán*, *El cantar del arriero*, *La parranda*, *La del Soto del Parral*), la «costumbrista» (*La verbena de la Paloma*, *Agua, azucarillos y aguardiente*, *Gigantes y cabezudos*), hasta la zarzuela «naciona-

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

La Orquesta Nacional de España, en el Medio Milenio Fundacional de la Ciudad

He sido, desde hace bastantes años, uno de los más plenamente convencidos de la urgente necesidad de una drástica renovación en el «podium» rectoral de la Orquesta Nacional de España, que la hiciese salir de la mediocridad y rutina interpretativa en que había caído; que reactivase profundamente su entidad de primera agrupación sinfónica patria, seriamente afectada por la carencia de una autoridad direccional técnica y musicalmente capacitada para más altas metas.

Por esto, cuando a raíz de su nombramiento para la Dirección General de la Música se comunicó por don Jesús Aguirre que una de las tareas primordiales de su gestión sería atender fundamentalmente a esa reestructuración como medida más idónea para conseguir la potenciación y mejoría de la calidad de la Orquesta, me sentí satisfecho y esperanzado. Por fin, en este país, donde durante la larguísima noche política de la que recientemente estamos amaneciendo tantas nulidades y mediocridades prosperaron, recibieron prebendas y ocuparon cargos decisorios al amparo del sistema imperante, se iba a afrontar con seriedad y responsabilidad una reforma largo tiempo pedida y esperada. Pero poco después esta confianza sufría un notable deterioro, cuando los medios de comunicación daban a conocer el nombre del nuevo titular designado para sustituir a Rafael Frühbeck. Ciertamente que Antoni Ros Marbá es un buen y competente músico, un profesional serio, sensible y eficaz, y que, según referencias, ha realizado una muy positiva e interesante labor en la Orquesta Ciudad de Barcelona; pero esperaba que para la Nacional se tendrían aspiraciones más elevadas; que la «nueva política musical» se esforzaría por recuperar esos valores nacionales de la dirección orquestal que triunfan al frente de los más importantes y prestigiosos conjuntos sinfónicos extranjeros. Me estoy refiriendo a Jesús López Cobos y Miguel Ángel Martínez, por citar algunos de los más conspicuos y con más «cartel» internacional. Pero no se ha hecho así, dejándose escapar una excelente oportunidad; de ahí mi profunda decepción. Si no se confiaba en la capacidad de estos directores —creo que suficientemente avalada por sus continuados éxitos internacionales—, se pudo haber optado por la fórmula de la contratación de un relevante maestro extranjero, pues en cuestiones de esta índole no caben «chauvinismos» ni nacionalidades a ultranza, sino la capacidad y categoría profesional del individuo; ahí tenemos el ejemplo de varias famosas orquestas foráneas que están o han sido regidas por directores no nacidos —ni naturalizados— en el país. Y no se quiera ver en esta discrepancia mía un rechazo de Ros Marbá. No tendré el menor inconveniente en revisar mis elementos de juicio y en rectificarlos si su labor al frente de la Orquesta Nacional fuera todo lo satisfactoria que —reservas aparte— le deseo sinceramente.



La Orquesta Nacional de España en su última actuación en el teatro Pérez Galdós. (Foto: Fernando Hernández Gutiérrez. Cortesía de «La Provincia».)

Y quiero añadir que no considero como solución justa y acertada —que algunos han sugerido— la convocatoria de un concurso-oposición para adjudicar la plaza, porque ello significaría hipotecar el futuro de la Orquesta a un director-propietario, como ha sucedido con la Sinfónica de la Radiotelevisión Española.

LOS CONCIERTOS.—No me convenció la actuación de la Orquesta Nacional de España en ninguno de los dos conciertos, con un programa totalmente convencional y reiterativo en títulos muy conocidos y oídos, con la sola excepción y novedad de **Diálogos**, de Larrauri. En el primer concierto, dirigido por su titular, Antoni Ros Marbá, una versión desangelada y desdibujada de la primera «suite» de **El sombrero de tres picos**, y una lectura rutinaria, anodina y sin relieve de la **Segunda Sinfonía** brahmsiana. La más plausible interpretación del programa fue el estreno, en esta ciudad, del concierto para piano y orquesta, de Antón Larrauri, titulado **Diálogos**, obra que si no me entusiasmó y satisfizo completamente en esta primera audición —y que, posiblemente, me vaya ganando en otras posteriores—, no por ello dejo de reconocerle sus interesantes y acertados contrastes tímbricos, sus audaces sonoridades y su gran fuerza expresiva, y que contó con un solista excepcional para este tipo de música, como el grancanario Pedro Espinosa, gran especialista en la producción pianística

contemporánea. Del segundo concierto, su mejor comentario sería el silencio. No se comprende aún la razón de invitar al «podium» de la Nacional a Marçal Gols, director de limitadísimas aptitudes y demasiado visto por sus reiteradas intervenciones con la Orquesta local, por lo que no ofrecía ningún aliciente ni interés al buen melómano palmense —mientras el valenciano Manuel Galduf, batuta de calidad indiscutible, continúa condenado a ostracismo por falta de oportunidades para realizarse—. Abrió el programa una deslucida versión de **Cantos canarios**, encantadora partitura, en la que, a pesar de su endeble orquestación, el compositor tinerfeño Teobaldo Power captó con acierto los aires más característicos del folklore canario. Víctor Martín estuvo muy apagado y grisáceo en el **Concierto para violín y orquesta en Re mayor**, de Brahms, evidenciando un prolongado estancamiento y una casi involución interpretativa; tuvo su momento más pasable en el segundo movimiento, dentro de la astenia de su actuación; vulgar el acompañamiento orquestal. La «ejecución» de la **Segunda Sinfonía** de Schumann fue tan plúmbea que no pude resistirla en su totalidad.

Como observación final, aprecio en la Orquesta Nacional excesiva dispersión sonora y deficiencias de homogeneidad y empaste instrumental.—**CARMELO DAVILA NIETO.**



EL CERTAMEN DE BANDAS DE MUSICA

Un año más, con el mismo colorido y quizá con mayor ambiente, ha tenido lugar en esta ciudad el tradicional Certamen de Bandas de Música.

La afluencia de agrupaciones musicales ha alcanzado el número de veinticinco, que ignoro si es o no un récord, pero que, no cabe duda, es representativo de lo que en la vida musical de la región valenciana son hoy las Bandas de Música.

Al final de esta nota relacionaré las Bandas actuantes en las cinco sesiones —días 17 y 18, tarde y noche, y día 19, noche— que el Excmo. Ayuntamiento de Valencia, a través del Negociado de Ferias y Fiestas, y dentro del programa de festejos que componen la Feria de Julio, se vio obligado a organizar para dar cabida a las veinticinco agrupaciones inscritas. Asimismo daré nota de la formación de los dos Tribunales que se nombraron, uno para la Sección Segunda y otro para las Secciones Primera, Especial B y Especial A, así como la relación de los premios concedidos. Pero antes quiero referirme a una de las facetas de este Certamen valenciano, y que, pese a la buena voluntad de los organizadores (Ayuntamiento), no tiene solución satisfactoria que evite las suspicacias de los participantes. Viene ello a cuento de que, como incluso se publicó en la prensa diaria valenciana, el Ayuntamiento tiene un magnífico colaborador en la Federación Regional de Sociedades Musicales para el control de identificación de los componentes de las Bandas, evitando así abusos de actuaciones de músicos extraños a las diversas agrupaciones, pero se reserva, y lo lleva con gran secreto, el nombramiento de los señores componentes del Tribunal. Esto, que ha venido a ser casi obligatorio para intentar dar garantía de ecuanimidad, presenta, a mi entender, un grave problema, que pienso ha de conducir a un replanteamiento en la formación del Jurado, considerando que, como principalmente interesadas, deben promoverlo las Bandas a través de la Federación. El problema que señalo es que —me temo— con tanto secreto ni los mismos componentes del Tribunal llegan a enterarse de que han sido designados, por lo que vienen a constituirse en jurado casi sin tiempo de conocer las obras que van a ser interpretadas,

tanto obligadas como de libre elección. Creo que con este sistema actual los perjudicados son, más que nadie, los participantes, ya que no existe la garantía de que los señores componentes del Tribunal hayan tenido ocasión de documentarse a fondo sobre las obras que se interpretan, y que en lo que respecta a las de libre elección, las Bandas, en su afán de superación, buscan entre títulos muchas veces casi inéditos o de poca divulgación, cuando no de difícil programación —véanse los títulos elegidos por las Bandas inscritas en la Sección Especial A, y juzgue el lector—. Por ello apunto que las Bandas (y aquí podría señalar a las «grandes») deberían llegar a un acuerdo para evitar el clima especial que ha hecho necesario este modo, tan secreto, del nombramiento del Jurado. Pienso que lo más racional es buscar las personas idóneas para enjuiciar este Certamen, facilitarles el material necesario con tiempo (¿tres meses?), y aceptar de buen grado, los participantes, el resultado final. Lo que es inadmisibles es que para juzgar un concurso de Bandas como es el de Valencia haya miembro del Jurado que no posea ante sí ni una partitura, y que no haya cotejado los problemas que se presentan al interpretar obras orquestales con transcripciones para banda. Hecho este comentario con el mejor de los ánimos, tanto para los organizadores como para los participantes, y con el deseo de que el Certamen se desenvuelva dentro de las características de una competición noble y no sea más que la exposición de la labor realizada a través de numerosos ensayos, he aquí la relación de Bandas actuantes y el fallo del Jurado.

Sección Segunda. Obra obligada: **La canción del olvido** (selección), de J. Serrano.

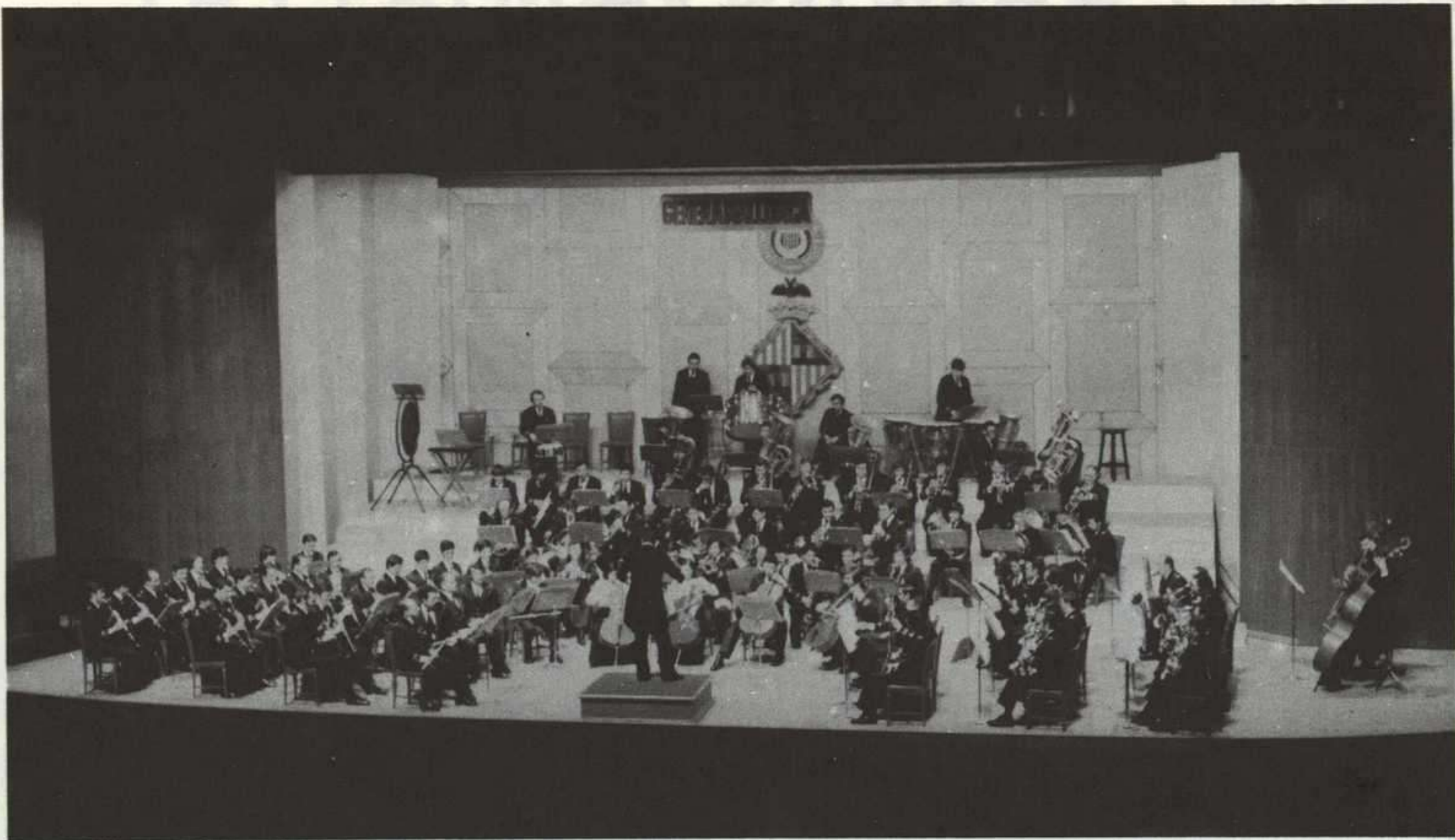
1.º Sociedad Instructivo Musical «La Primitiva», de Alborache (50 plazas). Director, Segismundo Hurtado Juanes. Obra de libre elección: **Rienzi**, de R. Wagner. 2.º Lira Carcagentina, de Carcagente (50 plazas). Director, Jesús Muñoz Monterde. Obra libre: **Semiramis** (obertura), de Rossini. 3.º Centro Artístico Musical, de Bétera (50 plazas). Director, Manuel Campos Vivó. Obra libre: **Carmina Burana** (canciones profanas), de Carl Orf. 4.º Centro

Instructivo Musical de Onil (Alicante) (50 plazas). Director, Tomás Valera Barceló. Obra libre: **Novena sinfonía** (del «Nuevo Mundo»), cuarto tiempo, de Dvorak. 5.º Unión Musical Santa Cecilia, de Moncofar (50 plazas). Director, Eugenio Martí Catalá. Obra libre: **Estampas andaluzas**, de A. Piquero. 6.º Unión Musical Utielana, de Utiel (47 plazas). Director, Miguel Gorrera Garrigues. Obra libre: «Danzas guerreras» del **Príncipe Igor**, de A. Borodin. 7.º Corporación Musical, de Puebla de Vallbona (50 plazas). Director, Manuel Enguñados Cotanda. Obra libre: **Gayaneh** (primero, segundo y tercer tiempos), de A. Katchaturian. 8.º La Primitiva, de Rafelbuñol (50 plazas). Director, Jesús Juan Oriola. Obra libre: **France**, de V. Buot. 9.º Unión Musical, de Yátova (50 plazas). Director, José Onofre Díez Monzó. Obra libre: **Orfeo en los infiernos**, de Offenbach. 10.º Unión Musical de Sueca (50 plazas). Director, Nicanor Sanz Cifré. Obra libre: **Marcha eslava**, de Tchaikowsky.

El Jurado estuvo compuesto por don José Roca Coll, don Eduardo Montesinos Comas y don Bernardo Adam Ferrero. Lo presidió don Pedro Catalán, teniente de alcalde del Ayuntamiento de Valencia y delegado de Ferias, Fiestas y Festivales, y fue su secretario don José Nebot Gomar. Dio fe del fallo del Jurado el notario de Valencia don Eduardo Llagaria Pla, y fue el siguiente: Primer premio: Centro Artístico Musical, de Bétera. Segundo premio: Unión Musical Utielana, de Utiel. Tercer premio: Corporación Musical, de Puebla de Vallbona.

Sección Primera. Obra obligada: **1812** (obertura), de Tchaikowsky.

1.º Agrupación Musical «La Amistad», de Cuart de Poblet (70 plazas). Director, Esteban Esteve Jorge. Obra libre: **Los preludios**, de Liszt. 2.º La Primitiva, de Paiporta (69 plazas). Director, Vicente Prats Tarazona. Obra libre: **Rienzi**, de Wagner. 3.º Lira Saguntina, de Sagunto (70 plazas). Director, Arturo Montes Sánchez. Obra libre: **Novena sinfonía** (del «Nuevo Mundo»), cuarto tiempo, de Dvorak. 4.º Sociedad Juventud Musical, de Faura (70 plazas). Director, Joaquín Mechón Nebot. Obra libre: **Rienzi**, de Wagner. 5.º Asociación Musical Santa Cecilia, de Alcácer (70 plazas). Director, Francisco Fort Feno-



La Banda «Unión Musical», de Liria, titular del primerísimo premio del Certamen 1978. La foto fue tomada en el Auditorium de Palma de Mallorca, donde actuó últimamente.

llosa. Obra libre: **Novena sinfonía** (del «Nuevo Mundo»), cuarto tiempo, de Dvorak. 6.º Unión Musical, de Alberique (70 plazas). Director, Emilio Mínguez Martínez. Obra libre: **Quinta sinfonía**, tercero y cuarto tiempos, de Beethoven. 7.º Unión Musical, de Aldaya (70 plazas). Director, Manuel Romero Bru. Obra libre: **Boris Godunov**, de Mussorgsky.

El Jurado para esta Sección y las restantes estuvo formado por Monsieur Roger Volet, suizo; don Miguel Alonso Gómez y don Luis Izquierdo González, siendo presidido y actuando como secretario los mismos señores reseñados en la anterior Sección. El fallo fue el siguiente: Primer premio: Sociedad Juventud Musical, de Faura. Segundo premio: Asociación Musical Santa Cecilia, de Alcácer, y tercer premio: Lira Saguntina, de Sagunto.

Sección Especial B. Obra obligada: Tiempos primero, tercero y quinto de la «Suite» **El Gran Cañón**, de F. Grofé.

1.º Ateneo Musical Schola Cantorum, de Vall de Uxó (90 plazas). Director, Miguel Arnau Abad. Obra libre: **Tannhäuser**, de Wagner. 2.º Unión Musical, de Torrente (87 plazas). Director, Mariano Puig Yago. Obra libre: **Tannhäuser**, de Wagner. 3.º Sociedad Instructivo Unión Artístico Musical, de Tabernes de Valldigna (90 plazas). Director, Eduardo Arnau Moreno. Obra libre: **La gran Pascua rusa**, de Rimsky-Korsakow.

Premios: 1.º, Sociedad Instructivo Unión Artístico Musical, de Tabernes de Valldigna. 2.º, Unión Musical, de Torrente. 3.º, Ateneo Musical Schola Cantorum, de Vall de Uxó.

Sección Especial A. Obra obligada: **Tannhäuser** (obertura), de R. Wagner.

1.º Sociedad Musical Instructiva Santa Cecilia, de Cullera (125 plazas). Director, Luis Sanjaime Meseguer. Obra libre: **Guignol y Pandora**, de Jolivet. 2.º Ateneo Musical Cullerense, de Cullera (118 plazas).

Director, Daniel Martínez Marín. Obra libre: **Espartacus**, de Katchaturian. 3.º Sociedad Musical «La Artística», de Buñol (110 plazas). Director, Ramón Herrero García. Obra libre: **Por la flor del Ileri blau**, de J. Rodrigo. 4.º Unión Musical de Liria (140 plazas). Director, Pablo Sánchez Torrella. Obra libre: **La consagración de la Primavera** (segunda parte), «El sacrificio», de I. Strawinsky. 5.º Ateneo Musical y de Enseñanza «Banda Primitiva», de Liria (132 plazas). Director, Vicente Sempere Gomis. Obra libre: **Concierto para orquesta**, tiempos primero, cuarto y quinto, de Bela Bartok.

Premios: 1.º, Unión Musical, de Liria. 2.º, Ateneo Musical y de Enseñanza «Banda Primitiva», de Liria. 3.º, Sociedad Instructiva Santa Cecilia, de Cullera.

Finalizó esta última audición con la actuación, brillantísima, de la Banda Municipal de Valencia, que interpretó fragmentos de la ópera **El gallo de oro**, de Rimsky-Korsakow.—MAS QUILES, J. Vte.

La Banda Primitiva, de Liria, triunfadora también del Certamen de Bandas de Valencia, galardonada con el segundo premio de la sección de honor. En la gráfica la vemos actuando en la sala de conciertos de su Ateneo Musical.



El Festival de Música de Cámara de Cambrils

Del 1 al 16 del pasado mes de julio se ha celebrado el Festival Internacional de Música de Cámara de Cambrils, que este año ha alcanzado su quinta edición.

Han sido doce los conciertos que han tenido lugar. Se han celebrado sesiones orquestales, corales y de grupos de cámara. Los programas han incluido desde música barroca hasta música del más estricto vanguardismo.

Por falta de espacio voy a referirme solamente a lo más destacado del Festival. Por orden cronológico habría que hablar del joven pianista zaragozano Pedro Carboné, que ofreció una versión del **Concierto K. 488 de Mozart**, realmente preciosa. La musicalidad es total y absoluta en este intérprete, a quien le auguro un brillante porvenir. Llama la atención, pese a sus pocos años, la madurez que supo imprimir a su lectura del **Concierto** mozartiano.

Es justo referirse también al concierto que ofrecieron la Coral Verge del Camí, de Cambrils; la Coral Nova Unió, de Vilaseca, y el Cor de Sant Esteve, de la Escuela Municipal de Música de Vilaseca, dirigidos por Angel Recaséns. En el programa, obras de polifonistas catalanes del siglo XVIII en primerísima audición. Es digna de todo aplauso la labor de Recaséns, que ha creado unas agrupaciones corales de verdadera calidad, como se pudo comprobar en el citado concierto, en el que colaboró una agrupación instrumental de la Orquesta del Festival.

Y llegamos así a las cimas de toda la quincena. Esas cimas tienen un nombre propio: Antonio Janigro. El genial músico italiano llegó a Cambrils para ponerse al frente de la Orquesta del Festival en tres inolvidables sesiones. Janigro ha vuelto a demostrar lo que es capaz de hacer una buena batuta con una orquesta. Este hombre, físicamente en no muy

buen estado (tiene que dirigir sentado), obtuvo de la Orquesta del Festival unos resultados verdaderamente impresionantes. Tanto que, como hace poco decía en **El País** Andrés Ruiz Tarazona, «ninguno de los asistentes a los conciertos tuvo posibilidad de añorar aquella magnífica orquesta llamada Los Solistas de Zagreb, que tanto prestigio conoció bajo la batuta del propio Janigro». De los tres conciertos que dirigió Janigro podría destacarse la magnífica interpretación que hizo el pianista Perfecto García Chornet de la **Obertura concertante para piano y orquesta**, de Halffter, y la actuación de Mariano Martín y Willy Freivogel en un **Concierto para flauta de pico y flauta travesera**, de Telemann. ¿Cómo olvidar, por otra parte, la impresionante versión del **Concierto para cuatro violines**, de Vivaldi? Fueron solistas José Antonio Pérez, Gerard Claret, José Ramón Hevia y Katherine Demenga. Pero, para mí, lo más grande del Festival fueron las versiones que Janigro **brindó del Concerto Grosco, op. 6, número 6**, de Haendel; de la **Sinfonía 49 (La Passione)**, de Haydn (en la que utilizó el clave como continuo, lo cual no deja de ser poco habitual, pero de un espléndido resultado, y dentro del más puro historicismo), y de la **Cuarta sinfonía (Trágica)**, de Schubert.

De verdad que aunque solamente fuese por esos tres conciertos, los organizadores del Festival deberían estar profundamente satisfechos.

Festival que fue clausurado con un interesante concierto homenaje a Schubert en este ciento cincuenta aniversario de su muerte. El **Octeto** y el **Cuarteto póstumo (La muerte y la doncella)**. Fueron acertadísimo intérpretes el Cuarteto Numen y colaboradores.

Quiero referirme ahora a la impresionante labor desplegada por el «cellista»

José María Redondo y los violinistas Gerard Claret y José Ramón Hevia, miembros del Cuarteto Numen. Hace ya algunos años que, sacrificando la posibilidad de una brillante carrera como solistas, decidieron establecerse en Cambrils y trabajar en la educación musical de los niños. El resultado es esa escuela de música, que debería servir de ejemplo para tantas cosas como se hacen en ese terreno mucho peor y con enormes ínfulas de grandeza. Junto a los tres citados hay que mencionar al organista Angel Recaséns, que se ocupa de la instrucción y dirección coral, a cuyos coros ya he hecho referencia al hablar del Festival.

Festival que demuestra que no es el dinero lo más importante, que con ilusiones y buenas ideas y un grupo de amigos pueden obtenerse unos excelentes resultados.

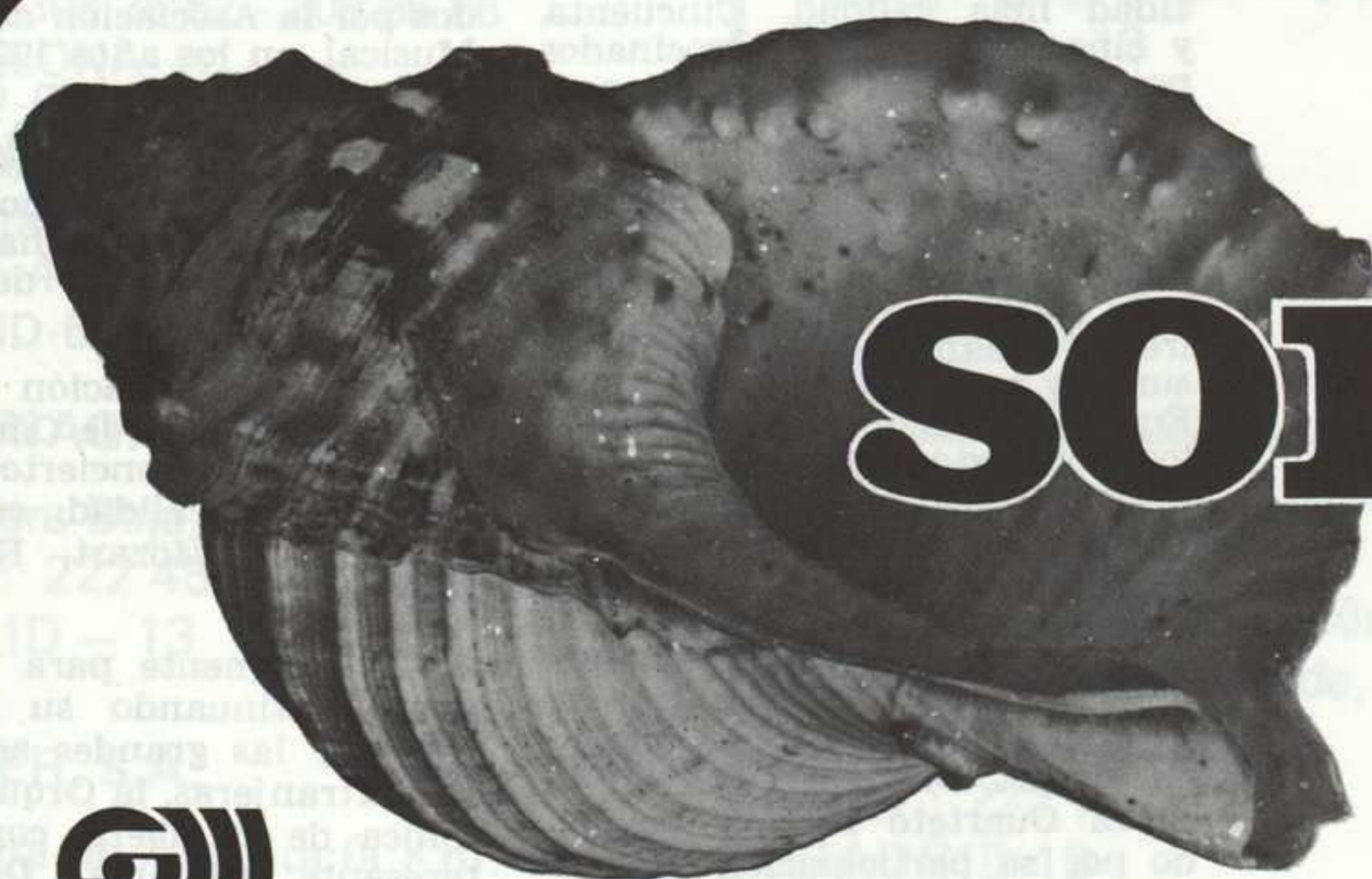
De la categoría del Festival dice mucho el hecho de la presencia de un músico como Antonio Janigro.

Vaya desde estas líneas nuestra más cordial felicitación para José María Redondo y Angel Recaséns (los dos son verdaderamente los «factórum» del Festival) y colaboradores en la organización.

Paralelamente al Festival, y en la bellísima «Torre Vella», de Salou, se celebró un Curso de Música en diferentes especialidades, como violoncello (A. Janigro), flauta de pico (Mariano Martín), flauta travesera (Willy Freivogel), piano (Perfecto García Chornet y Miguel Rachmanis), violín (Gerard Claret y J. Ramón Hevia), composición (Román Alís), etc. Curso que ha dejado un excelente sabor de boca en el alumnado.

En resumen, una experiencia memorable; hay que desear «long live» tanto al Festival como al Curso.—PABLO CANO CAPELLA.

Ud. no puede faltar a esta cita



sonimag 16



XVI SALON INTERNACIONAL DE LA IMAGEN, EL SONIDO Y LA ELECTRONICA

7-15 OCTUBRE 1978 BARCELONA

Información: Avenida María Cristina, Palacio nº 1, Barcelona, 4

Baleares

VI TROBADA DE CORALES DE MALLORCA EN FELANITX

En la iglesia parroquial de San Miguel, de la ciudad de Felanitx, tuvo lugar la "VI Trobada de Corals de Mallorca", que ha servido, una vez más, para que los componentes de las masas corales mallorquinas tuviesen oportunidad de confraternizar en sus respectivas actividades, que tienen por meta la formación musical del pueblo mediante la ejecución y audiciones de música coral. La mencionada "VI Trobada" tuvo lugar el 21 de mayo, y constituyó un éxito clamoroso de interpretaciones y de público. Diecisiete fueron las agrupaciones que tomaron parte en la interesante confrontación artística, y todas rayaron a gran altura.

BRILLANTE FIN DE CURSO POR LA CAPELLA ORATORIANA

El empaste, la pulcra afinación, y sobre todo el perfecto equilibrio sonoro entre todas sus cuerdas, quedó una vez más bien constatado en la admirable audición que nos ofreció en la iglesia de San Felipe Neri, de Palma de Mallorca, la prestigiosa Capella Oratoriana la noche del 17 de junio, y como final del

curso 1977-78. La primera parte fue conducida por Gregorio Marcús con obras de Schutz, Di Lasso, Samper y dos anónimos de los siglos XVI y XIX, respectivamente; y la segunda, con obras de Mari, Silcher, Galmés, Prieto y Viadana, la dirigió Miguel Miró. La Capella respondió en todo momento ante las sugerencias de los dos directores, que se mostraron muy hábiles en su cometido.

El templo se hallaba repleto de un selecto y enervorizado auditorio, que tributó entusiasmas aplausos a la singular audición. Fue un excelente regalo espiritual, que agradecemos por el valor que tuvo.

CONSERVATORIO

El Conservatorio Profesional de Música, que mantiene desde hace poco, con ampliación de profesorado y demás, la Diputación Provincial de Baleares, también realizó un festival académico de fin de curso, que tuvo lugar en el Teatro Principal, de Palma, el 31 de mayo. Bach, Martini, De Milán, Schumann, Mozart, Albéniz, Chopin, Rachmaninoff y Straus fueron los autores elegidos, que, respectivamente, y por riguroso orden, interpretaron alumnos de Violín, Canto coral, Guitarra, Canto, Piano y Danza clásica. Por cierto que la reciente creación del Conservatorio en Profesional sin recurrir a la convocatoria para

cubrir las nuevas plazas por oposición o concurso de méritos (creemos que era la forma más digna y decorosa, más justificable y democrática, siguiendo las normas legales) ha causado general desaprobación y disconformidad entre el mundillo musical balear, teniendo en cuenta que nuestra región ha sido siempre pródiga en músicos notables y profesorado eficiente: Manacor, Mahón, Lluchmayor, Pollensa, Ciudadela, Inca, etc., han quedado relegadas de poder concurrir con toda dignidad a la conquista de una de las nuevas plazas en la creación del Conservatorio Profesional de Música de Baleares...

BALLET Y DANZA ESPAÑOLA, EN EL PRINCIPAL, DE PALMA

El 30 del pasado junio tuvo lugar en el esbelto marco del Teatro Principal, de esta ciudad, una singular actuación de la Escuela de Ballet y Danza Española de Juanjo, que evidenció que la pureza del arte del baile nacional con cadencia rítmica es algo que está muy por encima de la España de la pandereta que generalmente estamos habituados a presenciar.

COLOFON

Al cancelar la presente crónica, todavía no tenemos referencia alguna sobre los festivales de música que todos los años vienen celebrándose durante el verano en las ciudades de Palma, Pollensa, Mahón y Ciudadela. Cuando sea, nos será grato dar cuenta de fechas y de intérpretes elegidos.—LORENZO GALMES CAMPS.

EL MUNDO DISCOGRAFICO



WEIGA

Discos descatalogados,
disponemos todo el año

OFERTAS Primavera e Invierno
Catálogos de todas las Marcas
Descuento 15%.

Hortaleza, 62

Teléfs.: 231 52 39 - 231 09 54

MADRID

Murcia

El curso 1977-78 se ha desarrollado bajo el signo de la cantidad más calidad. Cincuenta y cinco conciertos, patrocinados por el Conservatorio Superior en su Ciclo de Extensión Cultural Docente y Amigos de la Música; diez, ofrecidos por la Asociación Pro Música, y algunos debidos a diversas entidades, dan un apretado quehacer musical, del que iré informando en necesario resumir y con olvidos disculpables. Empiezo comentando algunos de los conciertos ofrecidos por el Conservatorio Superior.

- Chou Liang Lin, el jovencísimo violinista ganador del Premio "Reina Sofía" 1977, acompañado al piano por Sandra Rivers, interpretaron tres sonatas: de Mozart, Brahms y Prokofieff.
- El Cuarteto Numen, conocido por su participación en programas de TVE, dedicaron la primera parte de su concierto a Beethoven (*Cuartetos números 2 y 6*) y la segunda a Dvorak, con el *Cuarteto op. 96* ("Negro"), que no por muy escuchado deja de ser interesante.

- Me atrevo a incluir la aportación al CL aniversario Beethoven de los alumnos de Piano de la catedrática del Conservatorio

Rosa María Agüera, pues fue algo de mayor aliento artístico que un ejercicio escolar, ya que siete jóvenes, en cinco recitales, supieron, muy dignamente, vencer la gran prueba beethoveniana, y sus nombres quedaron en el recuerdo asombrado de quienes les escuchamos como firmes promesas de auténticos músicos, a los que quizá tendré que referirme alguna vez. Así sea.

- Ramón Coll, uno de los más completos, por su técnica y dotes poco comunes de musicalidad, entre los primerísimos pianistas españoles, interpretó "Seis Preludios" de las *Opus 23 y 32*, y "Tres momentos musicales" (*Op. 16, núm. 2, 1, 4*) de un Serge Rachmaninoff donde se condensa el mejor Chopin y Schumann, en unas versiones bellísimas, que llenaron la primera parte. En la segunda nos ofreció la *Sonata número 5, op. 53*, de Alejandro Scriabin, ese singular innovador ruso de quien decía Strawinsky que "no tenía pasaporte", debido a un sentido universal de la Música que le llevó a rechazar cualquier clase de folklorismo, considerando la creación musical un don divino e intransferible. Su temprana muerte, a los cuarenta y tres años, no le impidió legarnos una obra genial en ideas y belleza, en la que destaca este *Poema del Extasis*, para piano, que Ramón Coll supo traducir venciendo magistralmente las enormes dificultades técnicas que hacen de Scriabin un compositor "maldito" y casi desconocido. Y, por último, *Petrouchka*, de Igor Strawinsky, en los tres movimientos: "Danza rusa", "En casa de Petrouchka", "Carnaval ruso". Una obra que puede por sí sola consagrar a un pianista, aun siendo únicamente "bien" ejecutada, y que en esta ocasión fue la deslumbrante lección de cómo un gran virtuosismo puede servir para realzar y descubrir, hasta la más oculta y sutil hermosura, la tierna y deliciosa ironía de esta obra endiablada, de *Petrouchka*, el muñeco de feria. Esta versión para piano, escrita expresamente por Strawinsky para Arturo Rubinstein, fue interpretada por el mismo, en Murcia, en conciertos organizados por la Asociación de Cultura Musical, en los años 1924 y 1930. Fue, pues, Rubinstein el primero, hace ya cuarenta y siete años, en darla a conocer en esta ciudad, y creo que no ha vuelto a interpretarse hasta este memorable concierto de Ramón Coll.

- Para la Asociación Pro Música, la Orquesta de Cámara Polaca dio un concierto de extraordinaria calidad, con obras de Purcell, Mozart, Rossini y Haydn.

- E igualmente para Pro Música, continuando su predilección por las grandes agrupaciones extranjeras, la Orquesta Sinfónica de Bamberg, con un interesante programa: *Don Juan*, de Richard Strauss; las *Metamorfosis sinfónicas*, de Hindemith; la *VII Sinfonía* de Beethoven. La "tournée" española de esta Orquesta, a la cual no se han regateado elogios, como ocurre con los músicos españoles, sean iguales o mejores que los extranjeros, hacen aquí innecesarios los míos.—DOLORES B. MONTES.

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S.A.
Marqués del Puerto, 9
Teléf.: 415 52 55-44
BILBAO-8

Modesto Lafuente, 41
Teléf.: 234 90 20
MADRID-3

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Ctra. de La Coruña, km. 17,200
Teléfs.: 637 10 04-08-012
LAS ROZAS (Madrid)

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAMMOND IBERICA, S.A.

Bolivia, 239
Teléfs.: 308 35 62 - 308 35 66
BARCELONA-20

HAZEN

Juan Bravo, 33
Teléfs.: 411 28 48 - 411 24 06
MADRID-6

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08
GETAFE (Madrid)

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

RODES

Avda. Catedral, 6 y 8
Teléf.: 310 04 90
BARCELONA-2

SPA MUSIC, S.A.

Edificio Indubuilding - Nave 4 - 14
Vía de los Poblados s/n.
Teléfs. 763 82 02 - 763 85 72
MADRID - 33 (Hortaleza)

VELLIDO, S.A.

Marqués del Puerto, 9
Teléf.: 415 52 55-44
BILBAO-8

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE, S.A.

Cuerdas para Guitarra
Padre Urbano, 1
Teléf.: (96) 366 80 12
VALENCIA - 9

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

GARRIDO

Instrumentos de Música
Guitarras española y acústicas
Desengaño, 2 - Valverde, 3
(detrás Telefónica)
Teléf.: 222 72 02
MADRID-13

JUAN ESTRUCH

General Primo de Rivera, 30 - 32
Teléfs.: 301 98 41 - 302 32 97
BARCELONA - 2

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines - Violas - Violonchelos
y Contrabajos

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70 Canuda, 45
Teléf.: 276 39 50 Teléf.: 231 08 86
MADRID-9 BARCELONA-2

EDITORIAL ALPUERTO

Caños del Peral, 7
Teléf.: 247 01 90
MADRID-13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAL LEONARD DE ESPAÑA, S.A.

Talleres, 9, pral.-A.
Teléfs.: 302 27 44 - 302 25 92
BARCELONA-1

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

DISCOS, CASSETTES Y CARTUCHOS

BASF

Paseo de Gracia, 99
Teléf.: 215 13 54
BARCELONA- 8

DISCOPHON

Valencia, 288
Teléf.: 215 13 70
BARCELONA-7

DISCOS C.B.S.

Avda. Generalísimo, 25
Teléfs.: 455 38 45 - 455 40 26
MADRID-16

DISCOS COLUMBIA

Libertad, 24
Teléf.: 221 10 95
MADRID-4

EMI-ODEON

Tuset, 23-25 Plaza Ramales, 2
Teléf.: 227 31 81 Teléf.: 242 52 07
BARCELONA-6 MADRID-13

ENSAYO

Zaragoza, 16, 3.º-5.ª
Teléf.: 217 55 80
BARCELONA-6

FONOGRAM

Avda. América/Hernández de Tejada
Teléf.: 267 42 00
MADRID-27

HISPAVOX

Torrelaguna, 64
Teléf.: 415 23 04
MADRID-27

HI-FI

ATAIO INGENIEROS

Enrique Larreta, 12
Teléfs.: 733 05 62 - 733 37 00
MADRID-16

COMERCIAL EAR

Av. de Sarriá, 67 - bis
(esquina Taquígrafo Garriga)
Teléf.: 239 31 03
BARCELONA (29)

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21
Teléfs.: 270 28 51 - 279 80 21
MADRID - 20

EAR

H. Fournier, 21
Teléf.: 25 34 11
VITORIA

FOX IN - DEL - SON

Agujas y Fonocápsulas
Calle Alta, 58
Teléf.: 23 97 66
SANTANDER

GERMAN INDUSTRIAL

Consejo de Ciento, 368
BARCELONA-9

MABEL

Ripollés, 84
Teléf.: 235 40 00
BARCELONA- 26

PROSON

Rda. General Mitre, 174
Teléf.: 211 85 04
BARCELONA-6

REIEL

Manigua, 50
Teléfs.: 340 08 00 - 340 07 16
BARCELONA- 27

TRINGENIER

Compañía de Electroacústica
Española, s.l.
Gruce, 3
Teléf.: 255 53 84
MADRID-17

VIETA

Bolivia, 239
Teléfs.: 307 47 12 - 307 47 16
BARCELONA- 20

MECANICOS AFINADORES

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08
GETAFE (Madrid)

REAL MUSICAL

Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

PIANOS
BECHSTEIN

Grard

GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL[®]

KAWAI

zender



Las
grandes marcas
reunidas en

GARRIDO • BAILEN

Mayor, 88 - Bailen, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2
MADRID - 13



ORGANOS

TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND



SCHIMMEL
Pianos

*El piano alemán
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Badajoz Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón
Cartagena Ciudad Real Córdoba Eibar El Ferrol del Caudillo Elda Elche Gerona Gijón Granada Huelva Huesca La Coruña León
Lérida Linares Logroño Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca) Manresa (Barcelona) Mataró (Barcelona) Miranda de Ebro Murcia
Oviedo Pamplona Reinoso Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza