



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. 275 34 24 - 225 90 33

MADRID-6

AÑO XLVI • DICIEMBRE 1976 • NUMERO 466

Inscrita con el número 339 en el Registro de Empresas Periodísticas de la Dirección General de Prensa.

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, 700 ptas. Número suelto, 75 ptas. EXTRANJERO: 15 dólares USA.

Depósito legal: TO. 2 - 1958

Edita: RITMO, S. A.
Francisco Silvela, 15. MADRID-6

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15.

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

Fundador: Fernando Rodríguez del Río.

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Redactores-Jefes: Manuel Chapa Brunet y Fernando Rodríguez Polo.

SECCIONES:

Informaciones y reportajes: José Miguel López.

Estudios: José Luis García del Busto.

Crítica: José Luis Pérez de Arteaga.

REDACTORES Y COLABORADORES:

Roberto Andrade Malde, Gonzalo Alonso Rivas, Domingo del Campo Castel, Angel Carrascosa Almazán, Rafael Sangavino Ortz, Santiago Herrero, Fernando López y Lerdo de Tejada, Angel F. Mayo, Juan Ignacio de la Peña, Enrique Pérez Adrián, Arturo Reverter, Joaquín Rubio Tovar, Fernando Varela Iglesias, María Dolores Vega Muñoz.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmes (Balears), Rosa Beatriz Pérez Arés (Barcelona), María Jesús García de la Mora (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Julio Andrade Malde (La Coruña), Juan Manuel Carreira (Santiago de Compostela), José Angel García García (Cuenca), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), J. Luis Rouret Tejada (Logroño), Salvador Betés (Málaga), José María Cano (Marbella), Evencio Baños Rodríguez (Orense), Juan Pérez Comesaña (Vigo), Gloria Vignau (San Sebastián), Dámaso García Fraile (Salamanca), Esteban Vélez (Santander), M.ª del Carmen Gruber (Segovia), Luis Martínez Richart (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao), Angel Luis García Fraile (Valladolid), Alberto Gatoó Gómez (Zamora).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

Nicolás Koch-Martín y Rosario Marciano (Europa), Célida Villalón (Estados Unidos), Néstor Echevarría, Leticia Pagano, Sergio Curia (Sudamérica). Equipos Gráficos: Barahona y J. Azurmendi. Diagramación: Polo. Rótulos: Manuel Pliego. Diseños portada: J. Azurmendi.

EDITORIAL

UNA LLAMADA DE ATENCION

Corren vientos de fronda sobre la Dirección General de Teatro, consecuencia de la crisis general y fundamentalmente económica que padece el país, y que, aparte de incidir directamente en la actividad de nuestros Teatros Nacionales, pone también en peligro, a corto y medio plazo, el desarrollo de la actividad musical que, de la mano de esa parcela de la Administración, venía realizándose en estos últimos años. El argumento de la crisis económica no nos convence. En otros muchos sectores estatales no hay indicio de que se vaya a poner coto al malgasto y al derroche. Lo que sucede es que la política económica seguida en aquel Departamento en las últimas temporadas no ha sido acertada, hasta el punto de provocar campañas de prensa que han culminado con las realizadas a finales del pasado mes de noviembre, en las que se han puesto de manifiesto importantes fallos que han devenido en la actual situación, de la que se quiere salir con el cómodo expediente de las restricciones...

¿Consecuencias inmediatas en el campo musical...? En tres importantes vertientes tendrá repercusión. La primera, ya en la actual temporada lírica nacional; la segunda, a corto plazo, en las campañas de nuestros ya tradicionales Festivales de España, y la tercera, y quizá la más fundamental, por lo que tiene de específica, en la continuidad de las temporadas de ópera y «ballet» madrileñas, campañas que paliaban la orfandad que la capital de España tiene de toda actividad operística y «balletística».

Este tema de la ópera en España es ya viejo, y de él nos hemos ocupado en numerosas ocasiones en nuestros editoriales: desde la falta de una ópera nacional, a la incuria con que se desarrolla toda campaña, salvo excepciones, nobles y loables empeños que se realizan en algunas capitales del país, y a la

cabeza de ellas, la de la Ciudad Condal, gracias a entusiasmos y mecenazgos privados.

La supervivencia de los Festivales de Opera y Ballet de Madrid está amenazada, y esta vez parece que la sentencia de muerte no va a ser aplazada y se va a cumplir inexorablemente.

Esto nos mueve, por el momento, a dar una llamada de atención a quienes tienen en sus manos la decisión de esas restricciones o reestructuraciones que pueden dar al traste con estos Festivales, y, concretamente, con el de la Opera, que había arraigado y constituía, dentro de sus posibilidades, una de las escasas muestras de que España es un país europeo que quiere salir ya del subdesarrollo económico y cultural.

Mantener a nivel adecuado la ópera y el «ballet» sabemos que es costoso, pero, precisamente por sus elevados presupuestos de sostenimiento, son las manifestaciones musicales que, a nivel estatal, exigen un mayor apoyo oficial para que con las debidas garantías puedan constituir patrimonio de la cultura del país por y para todos los españoles, aunque en este caso el problema se circunscriba a los madrileños.

Insistimos en que esto es sólo una llamada de atención. Esperamos que sea escuchada. La Música no puede seguir siendo la Cenicienta de la cultura española ni llevar la existencia mendicante que actualmente sufre. RITMO va a tratar de hacerse con datos e información posible sobre la situación actual para —como ha sido siempre nuestra costumbre, en su afán de ofrecer soluciones— sugerir a los poderes públicos cuáles pueden ser algunos de los caminos para superar una crisis de la cual no son culpables ni la Música, ni los músicos ni cuantos aman este sublime arte.

RODGERS

EL GRAN ORGANO CLASICO INCREIBLE PERFECCION RIQUEZA TIMBRICA Y... ...ELECTRONICO!



Diseñado y realizado para la más perfecta interpretación de música clásica y litúrgica al más alto nivel.

- afinación permanente
- sin mantenimiento alguno
- teclado de pulsación ligera

He aquí seis grandes organistas mundiales que han interpretado y alabado la perfección Rodgers: PIERRE COCHEREAU, titular de Notre Dame, París. VIRGIL FOX, de The Riverside Church, Nueva York. CLAIRE COCI, de la Filarmónica de Nueva York. FERNANDO GERMANI, de la Basílica de San Pedro, Roma. HERMAN BERLINSKI, de la Hebrew Congregation, Washington. GEORGE THAL-BEN-BALL, del Temple Church y la BBC, Londres.

Distribuido y garantizado por:



HAMMOND IBERICA S.A.

Apartado de Correos, 9465
Barcelona



**ENCUENTRO
ARTISTAS
JOVENES**

**PRECISIONES MUSICOLOGICAS
EN TORNO A UNA CRONICA**

VIGO, 26-31 de Julio de 1976

Querido amigo: En el número 464 de **Ritmo**, correspondiente al mes de septiembre pasado, leo tu extensa y documentada crónica sobre el «Primer Encuentro de Artistas Jóvenes». Recibe mi felicitación por la objetividad y claridad de la misma.

Sin embargo, en nombre de esa objetividad y claridad a que estamos obligados, tú como periodista y yo como investigador e historiador musical, quiero hacerte unas precisiones sobre la síntesis que dedicas a mi intervención en dicho «Encuentro».

Escribes en tu crónica, entre otras cosas, que «se analizó la situación actual de la Musicología, a la que se calificó de corrompida, y se dijo que sus dirigentes oficiales buscan más la fama y el prestigio personal que el desarrollo cultural de la colectividad» (pág. 26).

Ni siquiera recuerdo que se pronunciasse dicha aserto; pero si efectivamente se dijo, desde luego no lo afirmé yo, y ni entonces ni ahora estoy en absoluto de acuerdo con el mismo.

No estoy de acuerdo con esta afirmación porque conozco suficientemente la personalidad de esos «dirigentes oficiales» y no puedo admitir que estén corrompidos y busquen su lucro personal. La afirmación me parece más bien fruto de la osadía de la ignorancia.

Allí mismo me pude enterar del feroz ataque que desde tiempo atrás se viene dirigiendo contra la persona del actual Director del Instituto Español de Musicología. Discutí el caso en algún momento con Juan José Rey, aunque, como tú recoges muy bien en tu crónica, nuestras preocupaciones de aquel triste «Primer Encuentro» fueron mucho más organizativas que musicológicas.

Mi visión del problema es bastante simple, y se basa en el hecho de que el duro ataque que desde tiempo atrás se viene haciendo a la Musicología «oficial», en general, y a la persona del actual Director del Instituto Español de Musicología, en particular, es completamente incoherente y desmesurado desde un punto de vista científico, y mucho más desde un punto de vista social. Y ello por las siguientes razones:

I) El cargo de Director del Instituto Español de Musicología, tanto antes como actualmente, no ha sido político y no ha comportado, consecuentemente, capacidad de decisión a otros niveles que los

estrictamente investigadores. Aun en estos últimos el campo de acción ha sido mínimo (en los últimos años casi nulo), por la nula atención que la Administración ha prestado a los proyectos, planes de investigación y realizaciones concluidas que el Instituto Español de Musicología le ha presentado. Necesitaría demasiadas páginas para narrar con detalle la precariedad del Instituto Español de Musicología, los esfuerzos de su Director para revitalizarlo y los oídos sordos que han prestado las diversas Administraciones a lo largo de los años. Baste como prueba la irregularidad en la secuencia de aparición de la Colección **Monumentos de la Música Española**, e incluso del mismo **Anuario Musical**, y no precisamente por falta de materiales.

II) También comenté con Juan José Rey que me parecía excesiva la durísima crítica a uno de los libros del actual Director del Instituto Español de Musicología. En mi opinión, hay una extrapolación total de categorías al aplicar unos criterios estrictamente científicos a una obra que no pretende ser sino de divulgación y que cumple, por primera vez, el para mí interesante cometido de servir, a los que se inician en las tareas musicológicas, obras de divulgación de las que tan ayuno está el mercado musical español. Si bien es verdad que faltan algunas citas a pie de página (tres creo recordar), la gravedad de esa omisión—que cualquiera que tenga experiencia en estas lides puede explicarse muy bien—queda notablemente paliada si la juzgamos dentro de la finalidad del libro, y desde luego no es motivo para la durísima crítica y valoración negativa de un autor del que se olvida en este caso toda su extensa producción científica y plagada de notas a pie de página. Curioso.

III) No deja de ser lamentable el que una vez más se repita en la Musicología española el triste sino de los ataques personales, envidias, rencores, etc., que jalonan nuestra historia de la Musicología desde el siglo XVIII, pasando por los Esclava-Soriano Fuertes y tantos otros ejemplos que no viene al caso recordar. Con ello no gana absolutamente nada la investigación musical en España, sino todo lo contrario: se despistan los que tienen algún interés en ella y se pierde un tiempo precioso en discusiones inútiles porque tienen en la base no una objetividad científica y social, sino cuestiones meramen-

te personales. El hecho es tanto más de lamentar por cuanto estamos ahora en la fase previa de la constitución de la Sociedad Española de Musicología, y cuestiones como ésta sólo pueden ayudar a que dicha Sociedad nazca ya con los estigmas que los musicólogos jóvenes queremos evitar.

IV) Pretender anular de un plumazo lo que en investigación musical se ha hecho en España en estos últimos cuarenta años me parece un lujo demagógico que ningún investigador serio se puede permitir. La producción de esa etapa ya histórica admite la crítica, cómo no, pero nunca la eliminación. Las obras están ahí y hoy por hoy mantienen su vigencia al haber llenado importantes lagunas de nuestra historia de la música española.

V) Terminó por donde empecé. Por suerte, todavía he podido localizar las cuartillas con las anotaciones de mi ponencia, y te transcribo los tres puntos fundamentales de mis conclusiones:

«A) Sistematización y coordinación adecuada de los estudios de Musicología en el contexto docente español. Se impone un reencuentro de la Música con la Universidad. Se impone la necesidad de crear Departamentos de Música en nuestras Universidades que proporcionen con la suficiente amplitud e interrelación todas las disciplinas necesarias para la investigación musical.

B) Creación y potenciación de una Sociedad Española de Musicología que recoja, canalice y trate de encontrar solución a los múltiples problemas de todo tipo de esta joven disciplina.

C) Potenciación de un sistema de publicaciones rápido y eficaz. Los organismos oficiales deben dar todo género de facilidades para que las investigaciones de todos los musicólogos se hagan públicas en el mínimo espacio de tiempo posible, al objeto de evitar que los «potentados» de otros países se adelanten a publicar trabajos que ya están hechos paciente y abnegadamente por nosotros».

Con el ruego de la publicación de esta carta, te envía un afectuado saludo

ANTONIO MARTIN MORENO
Profesor Adjunto de Historia de la Música Española de la Universidad Autónoma de Barcelona



HEATH DIRIGIO LA SINFONICA DE LONDRES.—El ex primer ministro británico Edward Heath, cuya afición por la música es bien conocida, dirigió un concierto de la Orquesta Sinfónica de Londres para celebrar la publicación de su libro "La Música: un deleite para la vida". En la imagen, Heath aplaude a la soprano Anneliese Rothenberger, que interpretó una obra de Mozart.

FALLA EN EXPOSICION

Cerca de un centenar de artistas exponen en la Galería Passagali obras relacionadas con el mundo de Manuel de Falla. La idea, que ha partido de Manuel Gallego Morell, intenta ser un homenaje plástico a la música del maestro gaditano. Casi todas las obras expuestas han sido realizadas para esta Exposición-homenaje; sin embargo, hay otras de fama universal, como el cuadro de Benjamín Palencia, ya conocidas.

Recordemos que, aparte del mencionado Palencia, otros artistas insignes han realizado obras sobre el músico andaluz: Picasso, con el retrato lineal; Vázquez Díaz, quien en 1919 le hizo esa cabeza magistral; y en el plano de la escultura, Juan Cristóbal le plasmó en bronce.—(K).

ANGEL SAGARDIA CON CRISTOBAL OUDRID

Con motivo de cumplirse el primer centenario del compositor Cristóbal Oudrid, autor de la célebre composición El sitio de Zaragoza y de las zarzuelas El molinero de Subiza y El postillón de la Rioja, Angel Sagardía desarrollará conferencias-concierto en el Centro Aragonés de Barcelona y en Zaragoza dentro del VII Curso de Actividades Culturales del Ayuntamiento de la ciudad.—(K).

OSCAR ESPLA, EN SANTA VERONICA

Los restos mortales de Oscar Esplá descansan, tal y como fue su deseo, en el Monasterio de

Santa Verónica, en Alicante. Rodeada de solado de mármol rojo de Novelda en toda la sala donde se encuentra, la lápida es de mármol blanco y en ella hay una inscripción con las fechas de nacimiento y muerte del compositor.—(K).

JOAQUIN RODRIGO Y VICTORIA KAMHI EN EL CLUB 24

Joaquín Rodrigo y su esposa, Victoria Kamhi, fueron homenajeados el día 28 de octubre en el Club 24 a instancias de la Directora del Club, Dina Cosson. En el homenaje, aparte del matrimonio, que interpretó varias obras para piano a cuatro manos, intervinieron el pianista Miguel Zanetti y la soprano Ana Higuerras. El día 31 del mismo mes el matrimonio se desplazó a Málaga, donde presidieron la inauguración de una calle con el nombre del compositor del Concierto de Aranjuez.

— He terminado dos cosas, además de un poema sinfónico muy largo titulado A la busca del más allá, que compuse para orquesta con motivo del bicentenario de los Estados Unidos; esta obra se tenía que haber estrenado en septiembre, pero ha habido problemas con la orquesta y parece que se estrenará pronto, en Houston. También he hecho varias obras para piano a cuatro manos, y un prelude para guitarra, que estrenará en Estados Unidos Celedonio Romero. Todo lo que hago se estrena fuera, y luego llega a España; esto es porque casi todos los encargos me vienen del extranjero. Continúo en la misma línea de siem-

pre. Música clara, muy latina y apoyada en la tradición española.—(K).

MONTSALVATGE, MEDALLA DE BELLAS ARTES

El compositor catalán Xavier Montsalvatge ha recibido de manos del Director del Patrimonio Artístico Nacional, Sr. Largo Carballo, la Medalla al Mérito de las Bellas Artes en su categoría de plata.—(K).

PICH SANTASUSANA, EN EL CIRCULO CATALAN DE MADRID

En el concierto del día 8 de noviembre, y bajo el lema "Lunes musicales", se celebró en el Círculo Catalán de Madrid un concierto con obras de Pich Santasusana, Frank, Mozart y Beethoven. Los intérpretes fueron el Dúo Puig-Pagés Busson, al violín y piano.—(K).

ANTONIO IGLESIAS, DIRECTOR DE "MUSICA EN COMPOSTELA"

El Consejo del Curso "Música en Compostela" ha decidido nombrar Director del mismo al que hasta ahora desarrollaba funciones de Secretario, Antonio Iglesias. El grupo, que preside Margarita Pastor de Jessen, ha considerado muy positivo este nombramiento.—(K).

LOS CONCIERTOS DE LA MARCH

En 20.000 personas se calcula la asistencia que los Conciertos para Jóvenes tendrán este curso en el seno de la Fundación Juan March. La Camerata de Madrid, Joaquín Díaz con canciones tradicionales y los pianistas Joaquín Soriano y Cristina Bruno comenzarán los conciertos, que van enfocados hacia un público juvenil y estudiante.—(K).

NUEVO CENTRO MUSICAL EN LIRIA

Centro Instructivo Unión Musical es su nombre, y se instala en esa localidad, cuna de bandas y de afición, que es Liria.—(G).

LOS ENSAYOS DE LA ORQUESTA DE LA RADIOTELEVISION ESPAÑOLA

Todos los sábados, a las once de la mañana, y por veinticinco pesetas, aquellas personas que lo deseen pueden asistir a los ensayos de la Orquesta de la Radiotelevisión Española.—(K).

BUERO VALLEJO Y "MITO"

El genial dramaturgo español Antonio Buero Vallejo tiene es-

critado el libreto de una ópera, llamada Mito, basada en el Quijote. "A mí me gustaría que se estrenara, pero tampoco hago gestiones para ello. No quiero comprometer a nadie para el mundo incierto de la ópera, tan desatendido en nuestro país", dice su autor, cuyo texto está editado en Espasa-Calpe Editorial, y cuya música la debe poner cada lector.—(K).

DIRECTORES "HIT PARADE"

El semanario francés Le Point envió una encuesta a veinticinco críticos musicales de diez países. En ella daba el nombre de quince directores, que los críticos debían votar, introduciendo en ella, si así era su gusto, cuantos nombres nuevos deseasen. La votación final fue como sigue:

Herbert von Karajan, 17 votos; Georg Solti, 16; Karl Böhm, 13; Pierre Boulez, 13; Carlo Maria Giulini, 13; Claudio Abbado, 10; Seiji Ozawa, seis; Leonard Bernstein, cinco; Zubin Mehta, cuatro; G. Rojdestvensky, cuatro; Colin Davis, tres; Rafael Kubelik, tres; Daniel Barenboim, dos; Lorin Maazel, dos, y Karl Richter, dos.

Esta es la lista. Como se ve, muy subjetiva y personal, porque, ¿dónde están Bernard Haitink, Kleiber, Levine y el resto de buenos directores? Para que luego digan que los críticos son objetivos.—(K).

NOVEDADES BIBLIOGRAFICAS

Según la revista El Libro español, que publica el Instituto Nacional del Libro Español (INLE), durante los meses de septiembre y octubre del presente año se han editado los siguientes libros sobre música:

196. Música. Instrumentos musicales.

Bartok. Mari (Pierrette). Traducción, Ximénez de Sandoval (Felipe). Espasa Calpe. 1976. 128 páginas. 2.ª edición. 11 x 21 cm. Rústica, 125 pesetas. Col. Clásicos de la Música. 84-239-5317-3.

Cultural Musical. Anónimas y colectivas. Almena. 1976. 360 páginas. 17 x 23 cm. Rústica. 84-7014-003-5.

En la misma senda en que caminéis, cantad en ella. Higuerras Alamos (Rafael). Autor. Parroquia Santa María la Mayor, Iglesia, s.-n., Linares (Jaén), 1976. 208 páginas. 15 x 21 centímetros. Rústica. 84-400-1626-3.

Enseñanza del Solfero, I. Anónimas y colectivas. Autor. Sociedad Didáctico Musical, Arenal, 22, Madrid, 1976. 32 páginas. 13 x 19 cm. Rústica. 30 pesetas. 84-400-1566-6.

Enseñanza del Solfeo, 2. Anónimas y colectivas. Autor. Sociedad Didáctico Musical, Arenal, número 22, Madrid, 1976. 32 páginas. 13 x 19 cm. Rústica. 30 pesetas. 84-400-1567-4.

Enseñanza del Solfeo, 3. Anónimas y colectivas. Autor. Sociedad Didáctico Musical, Arenal, número 22, Madrid, 1972. 32 páginas. 13 x 19 cm. Rústica. 30 pesetas. 84-400-1568-2.

Historia de la Música Española. Livermore (Ann.). Traducción, Rocha (Isabel). Barral, 1974. 416 páginas. 12x19 cm. Rústica. 390 pesetas. Col. B. B. de Respuesta. 84-211-0314-8.

Led Zeppelin. García Puig (Damián). Iniciativas. 1976. 16 páginas. 31 x 22 cm. Rústica. 35 pesetas. 84-7311-001-3.

Marxes. Anónimas y colectivas. Hogar del Libro. 1976. 152 páginas. 12 x 17 cm. Rústica. 95 pesetas. Col. Esplai n. 40. 84-7279-046-0.

Nova cançó, La. García Soler (Jordi). Edicions 62. 1976. 244 páginas. 12 x 18 cm. Rústica. 250 pesetas. 84-297-1211-9.

Timple y su estudio (El). Quintana Navarro (Tomás). Autor. Larsa, Santa Cruz de Tenerife, 1976. 80 páginas. 15 x 23 cm. Rústica. 250 pesetas. Col. Romermán, S. A. 84-400-1603-4.

Tocando Guitarra. Puccio (Alicia). Rodas. 1976. 112 páginas. 2.ª edición. 21 x 28 cm. Rústica. 200 pesetas. Colección Manuales Prácticos. 84-347-0038-7.

Tschaikowsky. Juramie (Ghislainne). Traducción Ximénez de Sandoval (Felipe). Espasa Calpe. 1976. 128 páginas. 2.ª edición. 21 x 11 cm. Rústica. 125 pesetas. Colección Clásicos de la Música. 84-239-5314-9.

Un, dos, tres... Rock'N' Roll. Manrique (Diego A.). Iniciativas. 1976. 80 páginas. 21 x 25 centímetros. Rústica. 200 pesetas. 84-7311-003-X.

Who. Sierra Fabra (Jorge). Ediciones 29. 1976. 172 páginas. 18 x 21 cm. Rústica. 220 pesetas. 84-7175-106-2.

Cómo escuchar la música. Copland (Aarón). Traducción Bal y Gay (Jesús). F.C.E. 1976. 220 páginas. 11 x 17 cm. Rústica. 200 pesetas. Colección Breviarios. 84-375-0073-7.

Diccionario de celebridades musicales. Juan Manén Planas. Editorial Ramón Sopena.

PRESENTACION DE LUIS PASTOR

El folklore urbano no se olvida de la problemática que tienen planteadas las urbes de hu-

mo y asfalto, barro y chabolas; y como si fuera su pueblo, Luis Pastor dedica un homenaje a su barrio, Vallecas, titulando de esa misma forma, Vallecas, el último disco que acaba de publicar. La presentación del mismo fue un acto socio-musical de importancia, donde además del cantante intervino gente como Elisa Serna y varios líderes de las Comunidades de los barrios.—(K).

MARIA SABINA,
DE CAMILO J. CELA,
CON MUSICA DE L. BALADA

La tragifonía María Sabina, de Leonardo Balada —catedrático de Composición de la Universidad Carnegie-Mellon—, se estrenó en forma de "ballet" el 17, 18 y 19 de septiembre por el Pittsburgh Ballet Theatre, la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh y el Coro Mendelssohn en la sala de conciertos Heinz Hall. La coreografía fue de Nicolás Petrov. El papel de "María Sabina" fue interpretado por Kaleria Fedicheva, quien recientemente emigró de la URSS, en donde era primera bailarina del Ballet de Kiev.

Basada en un texto del novelista Camilo José Cela, María Sabina trata de los últimos momentos de esta hechicera indo-mejicana, cuando ya en el patíbulo se enfrenta con su pueblo, quien le acusa —y venera a su vez— por haber revelado al mundo exterior el secreto de los hongos alucinógenos.

María Sabina fue estrenada, en abril de 1970, en el Carnegie Hall de Nueva York. En mayo del mismo año se dieron dos representaciones durante el Festival de la Opera, en Madrid. Leonardo Balada redujo la versión original de noventa minutos a otra de treinta y cinco, sin que la obra perdiera el contenido total, y a su vez obteniendo resultados dramáticos más efectivos. En esta versión reducida se ha interpretado en San Francisco, Pittsburgh —1972—, Louisville, y ahora en "ballet". La Louisville Orchestra y Coros la grabaron para la prestigiosa colección de música contemporánea que esta Orquesta viene imprimiendo en disco. La crítica del disco calificó a María Sabina como "...una de las partituras más impresionantes de los últimos años".

La música sinfónica de Leonardo Balada ha sido objeto de varios "ballets" últimamente. Su Sinfonía en Negro-Homenaje a Martin Luther King se hizo en "ballet" con la Sinfónica de Detroit; Guernica, por el Microballet de Bruselas; Sinfonía del Acero, por el Pittsburgh Ballet Theatre, el pasado enero, y la Sinfónica de Pittsburgh.

El pasado mayo, la Sinfónica de Pittsburgh dio el estreno mundial, en su temporada de conciertos, de Dos Homenajes: Homenaje a Casals y Homenaje a Sarasate, obra que había ganado el Premio de Composición "Ciudad de Barcelona" en enero.—(K).



LA ENTREGA DE LOS PREMIOS DEL SEGUNDO CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION DE MUSICA SINFONICA Y DE CAMARA DE LA A. S. M. E.

El día 17 de noviembre, y en un céntrico restaurante madrileño, se celebró una cena en homenaje a los compositores premiados en esta segunda edición del concurso, y en la que se hizo la entrega de los premios. A la misma asistió el comisario nacional de la Música, el Ilmo. señor don Enrique de la Hoz, quien presidió la mesa, y el secretario general del Sindicato del Espectáculo, señor Arijón, así como los miembros del Jurado del certamen, señores García Asensio y García Abril. Tras la entrega de los premios, cuya titularidad ya dimos en nuestro número anterior, el presidente de la Agrupación de Músicos Españoles pronunció unas palabras en las que, con verdadero realismo, sintetizó la situación actual de la Música y del músico en España, y que motivaron interesantísimas intervenciones del secretario general del Sindicato del Espectáculo, señor Arijón, y del propio comisario nacional de la Música, que tuvo oportunidad de constatar la problemática que en el campo de la profesionalidad musical tiene planteada el país, y que, en su opinión, sólo podrá resolver la proclamación de una Ley específica, como la tienen otros sectores de la vida profesional y cultural, y a la que habrá que llegar previo intensos estudios que deberían realizarse mediante la celebración de un Congreso nacional.





el poder
musical de un
sólo dedo

PARTNER 15

E FARFISA

¡Más fácil todavía! FARFISA con un sólo dedo

Organo electrónico Partner 15 de FARFISA. Más brío. Nuevos ritmos.

Partner 15 de FARFISA tiene dos hallazgos técnicos: El «Bravo» y el «Easy chord» (acorde fácil).

Bajos, acordes, arpeggios y 15 diferentes ritmos se consiguen con el «Bravo».

Con el «Easy chord» (acorde fácil), **le basta un sólo dedo** para obtener un acorde musical. Suena la batería, instrumentos de percusión, bajos alternos, acordes rítmicos. Ud. conseguirá arpeggios, adornos, contrapuntos y figuraciones rítmicas.

Toda fantasía musical es posible con Partner 15 de FARFISA.

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

- Delegación y Exposición: Electrónica Musical MEGA Paseo de la Chopera, 11

Teléf. 2271216 - MADRID-5

TRANSMISION DE SONIDO POR RAYOS INFRARROJOS

La República Federal de Alemania es el primer país del mundo en el que se fabrican en serie auriculares para la transmisión infrarroja de programas de radio y televisión. Con la ayuda de los díodos de luminiscencia, aparecidos recientemente en el mercado, es posible la transmisión inalámbrica de la música o de la palabra hablada. El emisor infrarrojo tiene 20 centímetros de longitud, ocho de anchura y menos de dos de altura, y está conectado mediante un cable a la instalación eléctrica, y con el segundo al enchufe de auriculares del aparato de radio o televisión. La emisora la pueden oír un número indeterminado de personas. Los rayos de los díodos de luminiscencia no salen del cuarto en el que esté instalado el receptor, de tal forma que no existe peligro de interferencia con los programas del vecino.

PEREZ BUSQUIER, DIRECTOR DEL CONSERVATORIO DE ALICANTE

Don Gerardo Pérez Busquier nos envía la siguiente carta:

"Alicante, 15 de noviembre de 1976. Señor Director de la Revista "RITMO", Madrid.

Señor Director:

El Director y Claustro de Profesores de este Centro estamos indignados por la nota aparecida en el número de septiembre de su Revista, alusivo a la marcha de nuestro Instituto.

Tenemos a orgullo darle a conocer los siguientes datos:

Desde 1960 (fecha en que tomó la dirección del Instituto don Oscar Esplá) hasta su muerte, el Centro ha conseguido validez académica, consideración de Conservatorio Profesional y, después, de Conservatorio Superior.

La matrícula oficial ha pasado de 255 alumnos a 1.187 en la actualidad, lo que representa cuadruplicar la cifra inicial.

Hoy día, entre los Conservatorios españoles, el de Alicante se ha ganado un considerable prestigio. Todo esto, repetimos, bajo la dirección de don Oscar Esplá. Si esto es ir mal, esperamos de su colaborador información sobre nuestros fallos.

Muy atentamente le saluda,

GERARDO PEREZ BUSQUIER
Director del Instituto Oscar Esplá; por sí y en representación del Claustro de Profesores."

SOCIEDAD INTERNACIONAL
DE MUSICA
CONTEMPORANEA
(S. I. M. C.) Sección Española.

El Comité Directivo de esta Sección, reunido en Madrid en

el día de la fecha, procedió a la selección de obras recibidas de compositores españoles, de acuerdo con nuestra Circular número 69, para ser enviadas al Jurado Internacional de la S.I.M.C., que decidirá, en definitiva, aquellas que habrán de ser incluidas en los programas del próximo Festival Mundial de Bonn, de 1977.

En consecuencia, fue decidido por unanimidad el siguiente envío:

Sphaerae, de Miguel Alonso; Concierto para oboe y orquesta de cámara, de Agustín Bertomeu; Lasciate ogni speranza, de Gabriel Fernández Alvez; Autodafe, de Tomás Marco; Versos a cuatro, de Angel Oliver; Fantasía, de Claudio Prieto, y Apuntes para una realización abierta, de Jesús Villa Rojo.—Antonio Iglesias, Secretario general.—Enrique Franco, Vocal.

Madrid, 23 septiembre de 1976.

FESTIVAL HISPANO-MEJICANO DE MUSICA CONTEMPORANEA

Bajo la coordinación del compositor español Carlos Cruz de Castro y la compositora y pianista mejicana Alicia Urrueta se ha celebrado en Méjico el II Festival Hispano-Mejicano de Música Contemporánea.

En este Festival, España y Méjico estuvieron representados por los siguientes compositores: Alicia Urrueta, Carlos Cruz de Castro, Federico Ibarra, Ramón Barce, Héctor Quintanar, Maria Lavista, Claudio Prieto, Cuitlahuac Slazar y Manuel de Falla, cuya Fantasía Bética se interpretó en uno de los conciertos, como homenaje en su primer centenario, en unión de otras obras compuestas por encargo del Festival para tal fin.

El Festival cuenta con el patrocinio de la Sociedad de Autores y Compositores de Méjico, Ballet Folklórico de Méjico y Promoción Cultural Domecq, de Méjico.

CONCESION DE LOS PREMIOS "MANUEL DE FALLA"

Han sido otorgados los premios del concurso literario "Homenaje universitario a Falla", que, con motivo del centenario de su nacimiento, organizó el Colegio Mayor Universitario San Juan Evangelista, de Madrid.

El concurso constaba de cinco temas, con dos premios cada uno, y un premio especial sobre el tema "La música de Falla en la escuela", que fue concedido a Rosa María López Barris, por su artículo titulado "Montroiz".

Los ganadores del primer tema, "Falla y su tiempo", fueron: Juan María Fajardo Utrilla (primer premio, dotado con 50.000 pesetas) y Mariana Sanchiz Ga-

rrote (segundo premio, con pesetas 25.000).

"Falla: vida y obra", es el segundo tema, en el que fueron galardonados Antonio Losada Campos y José Herrera Fernández. Los premios del tema "Falla y su contribución a la música contemporánea" quedaron desiertos.

Alfredo Arrebola y el italiano Angelo Pantaleoni Pinzi consiguieron los premios correspondientes al cuarto tema, titulado "Falla y el canto «jondo»". El último tema, "Visión de la Atlántida", tuvo por ganador a Cipriano Acosta, por su poesía "Los caballos ahogados galopan en tu muerte".

INAUGURACION DEL MONUMENTO Y LA CASA-MUSEO DE PAU CASALS

Como estaba anunciado, se desarrollaron con gran brillantez, entre sábado y domingo, los actos conmemorativos del centenario del nacimiento del universal violoncelista catalán Pau Casals, con la inauguración de la Casa-Museo en San Salvador del Vendrell, donde nació el ilustre maestro, así como el monumento que le ha dedicado la dotación de Arte Castellblanch en el Camí de Sant Miquel de la santa montaña de Montserrat, realizado por el escultor Joan Rebull, a cuyos actos acudió numerosísimo público, contando con la presencia de la viuda del maestro, Marta Montañez, y el abad de Montserrat, dom Cassia, Presidente de la Fundación Pau Casals.

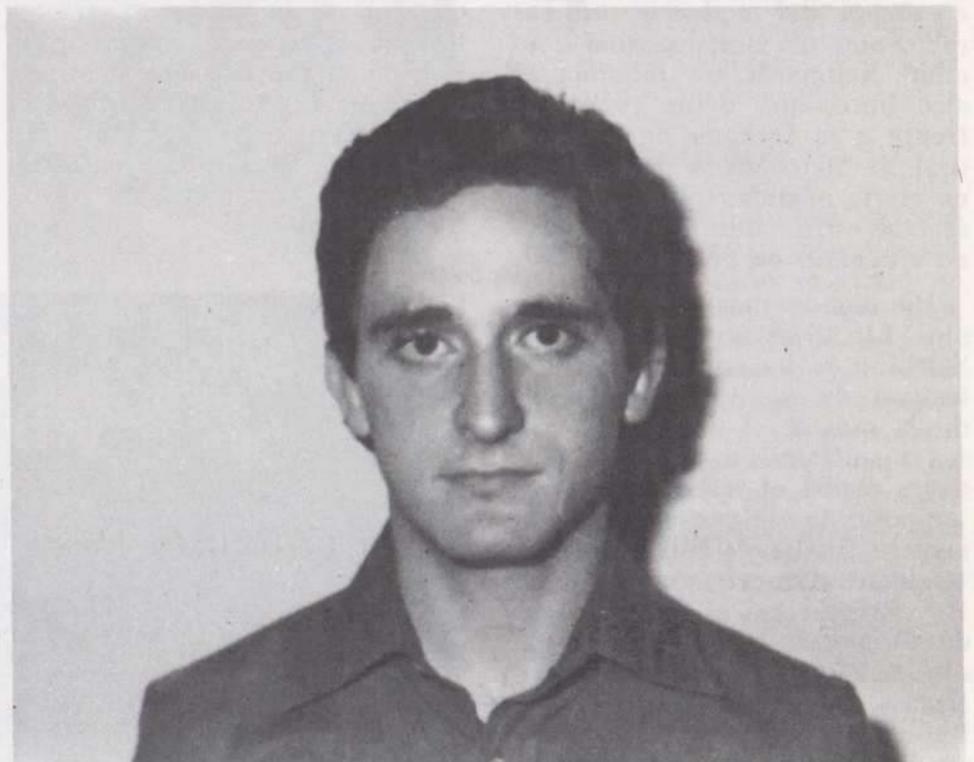
En el acto inaugural de la Ca-

sa-Museo, la viuda de Casals dijo: "Esta es una ocasión feliz dentro de una añoranza muy dolorosa. Es como si él mismo viniese aquí a presentarle al pueblo del Vendrell el pueblo de Cataluña. Ahora esta casa se ha preparado para vivirla, y conviene que todos los catalanes vengamos a vivir no pensando solamente en su obra musical, sino en su obra humana. Y cuando penséis en el maestro, no penséis solamente en lo que él nos ha dado de gloria, sino también en lo que nos ha dado de sacrificio. Estoy segura de que el espíritu del maestro vive, porque el maestro no morirá nunca".

Los actos se iniciaron con una misa conventual en el monasterio, desde el cual los asistentes se trasladaron al lugar donde ha sido erigido el monumento a Pau Casals, pronunciándose varios parlamentos, entre ellos el de la señorita Silvy Fhurman, que leyó un mensaje del Secretario general de las Naciones Unidas, que también depositó la Medalla de la Paz de dicho organismo internacional que le fue concedida a Pau Casals.

Después fueron depositadas al pie del monumento tierras de aquellos países, pueblos o ciudades que tuvieron una significación destacada en la vida de Pau Casals.

Finalmente, el Presidente de la Diputación Provincial de Barcelona, don Juan Antonio Samaranch, glosó la figura de Pau Casals, ofreciendo un olivo, símbolo de la paz, y tierra del patio de los Naranjos de la Diputación, diciendo que la tierra del Pati dels Torongers era como la tierra del patio de Cataluña presente en el Palacio de la Generalitat.



El joven pianista valenciano Alfredo Bueso (destacado discípulo del profesor y gran concertista Mario Monreal), que obtuvo el segundo premio en el Concurso Nacional de Piano "Ciudad de Manacor" 1976, destacando por su brillante técnica y fidelidad interpretativa, que nos hacen presagiar en este joven a un futuro gran pianista español. (L. M. R.)

música en VIVO



El *Jedermann*, frente a la Catedral de Salzburg. En acción, Senta Berger y Curd Jürgens.

UN FESTIVAL Y SU SIMBOLO

En 1921, hace ahora algo más de cincuenta y cinco años, la labor conjunta de tres prohombres del teatro alemán: Hugo von Hoffsmantbal, Richard Strauss y Max Reinhardt, originaba el primer festival de música en la ciudad austríaca de Salzburg, muy cerca de la frontera con Alemania. La base de este festival, que amparaba igualmente el teatro y la música, fue una pieza dramática escrita por Hoffsmantbal y que Reinhardt había dado ya a conocer en 1920, *Jedermann* o la historia del hombre rico. Para la puesta en escena del moderno auto sacramental de Hoffsmantbal concibió Reinhardt un montaje al aire libre, que debía realizarse frente a la fachada de la catedral de Salzburg, y en el que, en cierta medida, toda la ciudad se convertiría durante una hora en escenario corpóreo.

Ha pasado más de medio siglo. El "Sommerfestspiele" de Salzburg se ha convertido en el festival de festivales, dominando la música el 80 por 100 de sus manifestaciones, aunque todavía recibe el teatro una parte temporal de ese período que empieza a finales de julio para extenderse durante todo agosto. Hoy Salzburg es el Festival donde dirigieron Furtwängler, Toscanini, Walter, Szell o Clemens Krauss, y que hoy llevan Böhm, Karajan o Abbado. La historia de *Jedermann*, sin embargo, sigue presidiendo el principio y el final de la manifestación. Cada domingo del Festival, a las cinco de la tarde, desde las torres de la Residenz los heraldos anunciarán el comienzo de la representación. Las campanas de

las iglesias se sincronizarán, el órgano volverá a resonar desde el fondo de la catedral y los personajes de Hoffsmantbal ("Jedermann", su amante, la muerte, sus "buenas obras", la Fe, la anciana madre o los amigos) cobrarán vida nuevamente en el mágico montaje de Reinhardt. Este será el signo de que el Festival, un año más, ha vuelto a la ciudad de Mozart.

EL VIRTUOSO QUE VINO DEL FRIO

Nadie, ni siquiera el ya completamente repuesto Karajan, fue más atracción al empezar este año el Festival de Salzburg que el violinista ruso Gidon Kremer. Con veintinueve años, Kremer es ya el solista de violín más cotizado en Occidente. Sus grabaciones más recientes, las *Partitas* de Bach y el *Concierto* de Brahms con el propio Kara-

Gidon Kremer.



jan, confirman la clase fuera de lo corriente de un músico que a la vez posee inefables resortes técnicos y madurez interpretativa impropia de su juventud. Yo mismo estoy sorprendido de este éxito. Se me dan todas las oportunidades para hacer lo que yo quiera, y esto me parece una responsabilidad muy grande —me explicaría Kremer en una rueda de prensa—. Se me quiere convertir en el sucesor de Oistrakh, supongo que por el hecho de que yo fuera su último alumno: esto es un disparate, pues él era insustituible.

Kremer y Karajan abrieron el Festival el 25 de julio, interpretando el *Concierto en Mi mayor*, de Bach, que el maestro austríaco dirigió desde el clave. Siendo buena la versión, de la que destacó una lectura levísima del "Adagio" central, Kremer no daría lo mejor de sí mismo hasta cuatro días después, en su recital del Kleines Festspielhaus. Ya es un indicio de la inteligencia musical de este artista la selección del programa: las *Cuatro piezas*, de Webern; la *Fantasia* de Schönberg, el estreno de una interesante página del compatriota de Kremer, Alfred Schnittke, *In memoriam Dmitri Shostakovitch*; la *Sonata para violín*

y piano, de Richard Strauss, y la *Sonata en Sol mayor*, de Beethoven; prácticamente, ninguna concesión al virtuosismo, aunque Kremer tuvo ocasión de derrocharlo en las dos páginas de los vieneses y en la muy difícil pieza de Schnittke, que combina los motivos B. A. C. H. y D. S. C. H. en un homenaje al desaparecido autor soviético. Terminado el programa, Kremer regaló, ahora sí que en circense exhibición de facultades, tres "bises" de Fritz Kreisler, tan hediondos musicalmente como deslumbrantes técnicamente. Pienso que en este caso las propinas tenían un cierto deje, como si el violinista quisiera decirnos: "También sé hacer esto otro".

UN LUJOSO ABURRIMIENTO

Retirada de la programación del Festival *La mujer sin sombra*, de Richard Strauss, por expreso deseo de Karl Böhm, el octogenario maestro optó en la presente edición por reponer el montaje de Gustav Rudolf Sellner para *Idomeneo*, de Mozart. Esta vez puede asegurarse que la decisión de Böhm fue poco acertada. Abandonar la obra que, junto a *Così*, ha sido su



Idomeneo, dirigido por Böhm. En escena, una "Electra" de excepción, Julia Varady.

máximo triunfo teatral en los últimos años era un reto que, desgraciadamente, el estupendo director de Graz no ha podido afrontar adecuadamente. Porque lo que falló en este *Idomeneo*, ópera "seria" siempre difícil, no fue la puesta en escena, ni fueron los cantantes: el problema radicó en la dirección de orquesta. Siento enormemente tener que verter un juicio negativo de Karl Böhm, pero su tratamiento de la partitura fue de veras soporífero por una pulsación temblona, como a saltos, un ritmo pesante y unos "tempi" exacerbadamente deliberados. Todo ello a pesar de que Böhm inflige cortes a la pieza que aligeran sus dimensiones, práctica que

de cierto tiempo a esta parte es habitual en todas las óperas que dirige. La bella escenografía de Sellner, helenístico-daliniana, no consiguió sanar una enfermedad que comenzaba en el foso: algunos cuadros, como el del puerto de Sidón, en el que las proas de las naves se transforman, merced a un habilidoso juego luminotécnico, en la cabeza del monstruo que asolará Creta, gozaron de una realización superlativa, de verdadero lujo escénico. La labor de los cantantes, buena en general, no sobrepasó, más que con una excepción, el nivel de lo correcto, a causa de la poca animación que irradiaba el soporte orquestal. Wieslaw Ochman ("Idomeneo"), Peter Schreier ("Idamante") y Helen Donath ("Ilija") interpretaron sus papeles con cariño, excelente línea de canto y poco o ningún entusiasmo. La excepción, en este caso, fue la joven Julia Varady, quien, como "Electra", vivió y cantó su muy complicada parte con un calor absolutamente al margen del conjunto; aun más que eso, la soprano rumana consiguió hacer de su personaje un ente vivo, conflictivo, turbado y sentimental, y no un mero estereotipo de la venganza y la preterición. Julia Varady supo dar a su trabajo algo que faltó a todos los demás implicados en esta reposición tan poco necesaria: convicción.

KARL BOHM, ESE MUCHACHO INCANSABLE

Olvidando el fiasco de **Idomeneo**, la actuación de Böhm a lo largo del Festival fue, como casi siempre, gratificante. Nada hay que añadir sobre su risueño **Così fan tutte**, ya comentado el pasado año por mi compañero García del Busto (cfr. RITMO número 454, septiembre 1975). Sus tres conciertos orquestales estuvieron marcados por el signo de la vitalidad. Todavía hoy, cuando Böhm ataca los compases iniciales del **Don Juan**, de Strauss, parece que un titán adolescente se hubiera adueñado de la orquesta y la hiciera saltar por los aires en un explosivo rito de juventud. Cuando, como en esta ocasión, la orquesta es la Staatskapelle de Dresde, tan unida en su historia al compositor interpretado y al director que impulsa la música, la emoción es doble. Velada memorable esa del 11 de agosto, en la que, además, Böhm se une a Margaret Price para hacer los **Cuatro últimos "lieder"** y culmina el concierto con una versión sin bridas de **Una vida de héroe**. Con todo, el "sumum" de la emisión expresiva se lo reserva este hombre de ochenta y dos años para el "Finale" de la **Segunda sinfonía** de Brahms, que dirige unos días después a su Filarmónica de Viena. Al final de ese concierto, feliz como un chaval, Böhm dice: **Si el año que viene me dejan (?), quiero hacer la Octava de Bruckner.**

POLLINI, ENTRE BEETHOVEN Y BRAHMS

La contribución de Maurizio Pollini a la edición 1976 del Festival salzburgués se dividió entre un recital dedicado a obras de Beethoven y la labor solista en el **Concierto número 1** de Brahms, dirigido por Abbado. Pollini, como pianista, crea un inmediato universo de orden en donde todo está medido y dispuesto armónicamente. Sus "poderes" a la hora de tocar se manifiestan en tres opciones: su sentido innato de la belleza, su medida mágica de los silencios y un control inmaculado del pedal. Los discos, de todos modos, nos han creado una imagen algo falseada del sonido de Pollini, al que han dotado de un esplendor inexistente en la realidad. Como músico, Pollini es un melodista por esencia, un buscador de la consonancia; de ahí la hermosura de su Schönberg y el refinamiento juvenil de su Chopin.

En Beethoven, Pollini vino a probarnos la extraordinaria perfección de la caligrafía musical. Tras una **Sonata Pastoral** en la que hubo más dedos que alma, el italiano cinceló una lectura radiante de la **Apassionata**: en sus despliegues de bravura organizada Pollini representó a la técnica al servicio de la creatividad, con un "Finale" a la manera de Horowitz, en el que el piano parece transformarse en un violín que entonara un "moto perpetuo" en genuino "legato". Tras un descanso, Pollini se centró en las dos últimas producciones beethovenianas para teclado, las **Seis bagatelas, opus 126**, y la **Sonata en Do menor, op. 111**. Si aquéllas fueron tratadas como un divertimento final, en la **Sonata** buscó Pollini una profundidad inevitable, casi diría que a la fuerza. Su versión no está lejos de la de Barenboim; es también la aproximación de un hombre joven, como probó el énfasis que dio Pollini al término "appassionato" del "Allegro". En la "Arietta" se

Maurizio Pollini, más "dedos" que "alma".

Abbado, ¿un heredero de Karajan?



advierde que la nobleza dimanante ha sido buscada, querida, no ha fluido, como es el caso en Brendel. A Pollini le faltó, tanto aquí como en su versión del disco, una abundante dosis de tranquilidad interior: sus notas caen, sí, como gotas de agua, pero la pulsación es taquicárdica. En el "Adagio" conclusivo el músico se tranquilizó y el clima de recogimiento fue casi total, con la salvedad de las últimas notas, en las que Pollini volvió a estar muy tenso. No ha accedido el gran artista a la espontánea madurez que para estas obras poseen Michelangeli, Kempff o Brendel, pero el testimonio de su esfuerzo no es fácil de olvidar.

LOS PLACERES DE LA DIRECCION DE ORQUESTA

Sin duda, el concierto del Festival fue el brindado el 22 de agosto por la Filarmónica de Viena bajo la batuta de Claudio Abbado. Como ya se ha dicho, Maurizio Pollini tocó la parte solista del **Concierto en Re menor**, de Brahms. Abbado sabe muy bien que la obra es, esencialmente, página de director, y



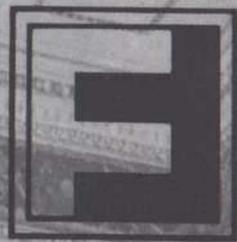
su labor se encaminó a conseguir el más flexible control de los elementos en juego. Pollini comprendió perfectamente el planteamiento de su compatriota, y su interpretación estuvo coordinada por la idea de una fusión lo más sólida posible al contingente orquestal, del que el piano fue, en su versión, un instrumento más de parte individual destacada. En el "Adagio", solista, director y orquesta alcanzaron un nivel de interioridad casi sobrecogedor, al mantener un "pianissimo" común sutil como un hilo. Pero Abbado guardaba para la segunda parte la gran demostración de sus recursos de director, en la traducción a sonidos de los pentagramas de la **Cuarta sinfonía** de Mahler. Yo aquí tengo que hablar, sobre todo, en términos de experiencia personal, pues pocas veces me he sentido tan "raptado" en un acto musical. Algunos espectadores en la sala hablaban de la interpretación de esta misma obra hecha en Viena por Bruno Walter el año 1960. Es muy difícil "contar" cómo tocó Abbado la **Sinfonía**, porque su versión fue antes que nada "mahleriana" al ciento por ciento. Quizá pueda definirla un poco diciendo que fue muy vienesa, particularmente lírica, de una claridad prístina y de tiempos moderados. Abbado contó, además, con el concurso impagable de esa voz privilegiada que es la de Federica von Stade, quien dijo, más que cantó, el "Lied" del tiempo final con pureza y ternura inefables. Al concluir transcurrieron varios segundos, yo diría que muchos, antes de que, primero tímidamente, después con progresivo entusiasmo, comenzara el aplauso. Eramos muchos los que empezábamos a salir de una catarsis. Al abandonar el Festspielhaus yo pensaba que, a menos que las cosas se tuerzan mucho, dentro de pocos años no debe haber muchas dudas acerca del hombre que puede sustituir a Karajan en un hipotético "ranking" de los directores.

"KENNST DU DAS LAND?"

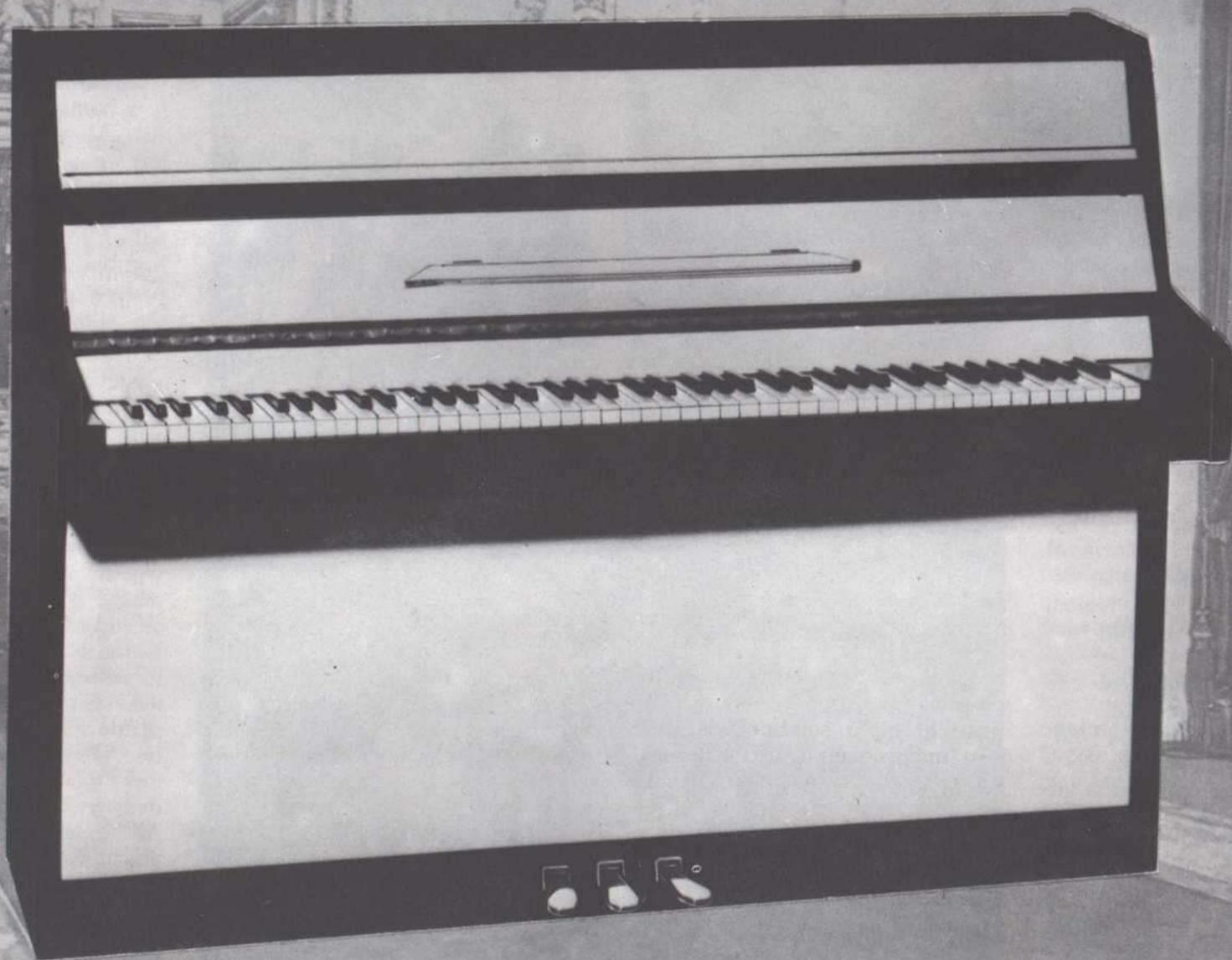
Si el de Abbado fue el concierto del Festival, la actuación de Christa Ludwig se erigió en el recital de la serie. Se había comentado mucho que la Ludwig no atravesaba su mejor momento y que no debían esperarse grandes cosas. La gran artista iba a encargarse de demostrar lo infundado de estas afirmaciones. Su programa agrupó una primera parte consagrada a Alban Berg (los **Cuatro "lieder"** del **Op. 2** y los **Sieben frühe lieder**) y una segunda con diversas canciones de Pfitzner, Richard Strauss y Hugo Wolf. La musicalidad de la Ludwig es tan total que hasta el grito tiene en ella armonía interior. Puede decirse lo mismo de su capacidad para encarnar personajes por medio del canto: en los "Lieder" de Berg, mosaico de caracteres contrapuestos, Christa Ludwig

CUANDO LA CALIDAD SUPERA AL PRECIO

PIANO
FURSTEIN

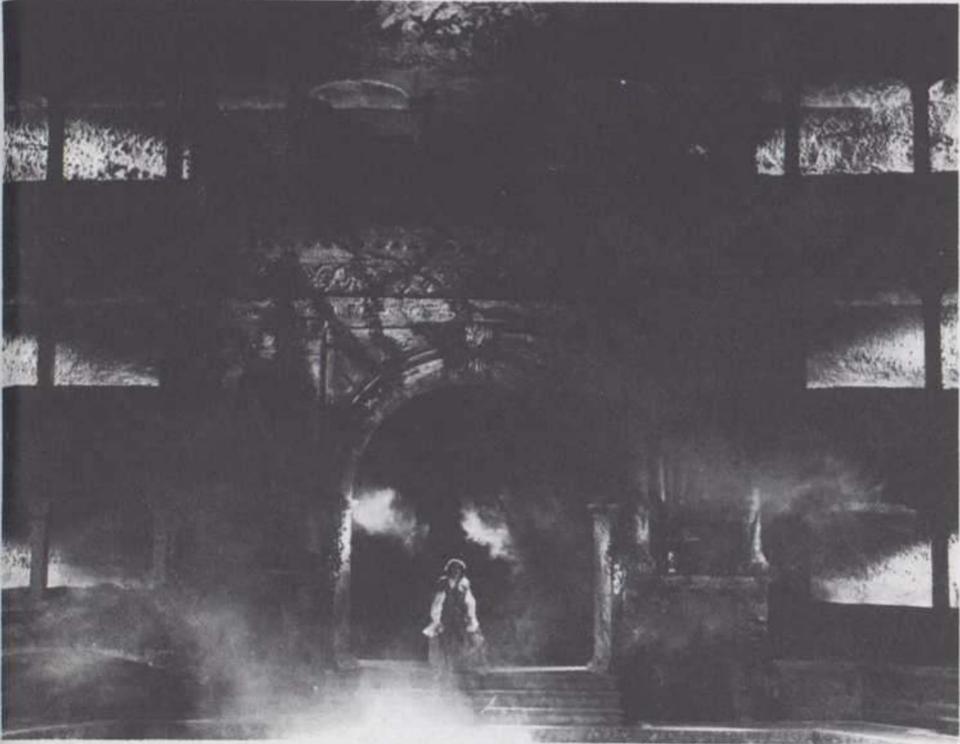


FARFISA



Solicite información y catálogo a:

Representante- **ENRIQUE KELLER, S.A.** Apartado 15-ZARAUZ- Guipúzcoa



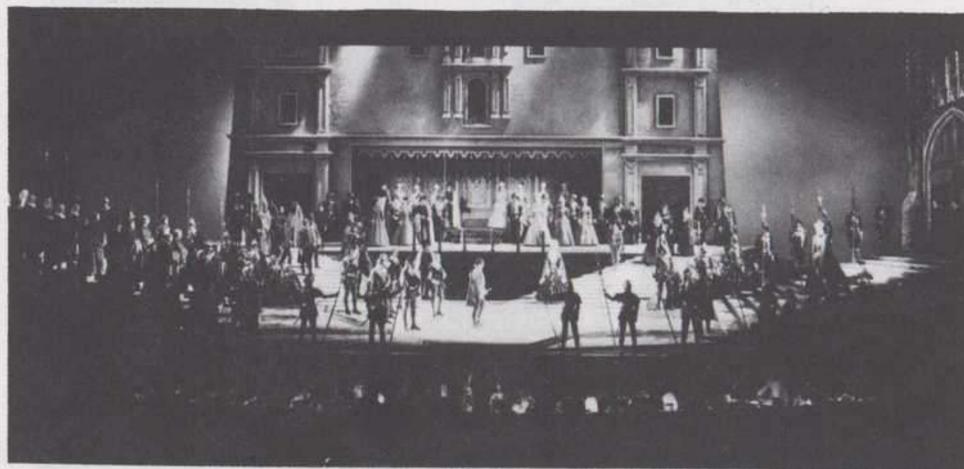
El emocionante montaje de Ponelle para *Titus*.

puede pasar de la casi ronquera sorda de "Warm die Lüfte" hasta la complacencia sensual en la palabra "Chrysanthemen" del "Traumgekrönt", de texto de Rilke. Lo dice todo que la sesión se prolongara con seis propinas: "Einsamkeit", de Strauss; "Die Nchtigall", de Berg..., y sobre todo ese *Lied* de Wolf que en sí mismo es un mundo y que tan unido está a la voz de Elisabeth Schwarzkopf, "Kennst Du das Land?", que la Ludwig cantó como sólo les es dado a los espíritus superiores. Era un símbolo ver a un Erik Werba, autor de libros sobre Wolf, emocionado y arrobado al acompañarla en este *Lied*.

OPERA DENTRO DE LA MONTAÑA

La Felsenreitschule se constituye en el escenario más singular del Festival. Se trata de un teatro romano excavado en la montaña, detrás del Kleines Festspielhaus; aquellos que hayan visto el *Don Giovanni* cinematográfico de Furtwängler lo localizarán en seguida, pues la representación fue filmada en dicha sala natural. Cuando este año el Festival decidió montar *La clemencia di Tito* en la Felsenreitschule invitó como escenógrafo a Jean-Pierre Ponelle, el hombre que ha hecho de esta misma pieza gala del Festival de Munich y de su teatro barroco, el Cuvilliés. Salzburg importó para este montaje al director musical del Metropolitan, James Levine. Aunque muchos temían un "desmadre" de un músico que está cimentando su fama precisamente en el tremendismo de sus interpretaciones, hay que decir que Levine resultó ser en Salzburg un modelo de discreción y un mozartiano, si no extraordinario, al menos convincente. Del reparto por él elegido brillaron dos nombres, Werner Hollweg (ya imprescindible en el papel protagonista) y Tatiana Troyanos como "Sexto". Teniendo tan reciente el recuerdo vie-

di, presentado en el Festival del 75. Karajan es "padre" de todos los entresijos de esta puesta en escena: vestuario, luces, decorados, dirección escénica, todo ha quedado bajo sus manos en una labor de concentración de poder que bordea el despotismo. Se ha jugado, unas veces con acierto, otras no, la carta de la espectacularidad, en una recreación que afirma el hondo interés de Karajan por la obra como "conflicto político". En parte es acierto grande las conexiones que "der Gott" establece entre la página de Verdi y el *Boris*, de Mussorgsky, aún más patentes en la presencia de Ghiaurov como "Felipe II"; en otros momentos de este *Don Carlos* (que en la realización de Salzburg más parece llamarse *Felipe II*) el exceso de expresionismo "mussorgskysta" le ha jugado a Karajan malas pasadas, como en la ridícula procesión de capirotos, frailes, monjas y torturados del "Auto de Fe", en el que al director salzburgués llega a faltarle escena, pese a las mastodónticas dimensiones del Grosses Festspielhaus, necesitando emplear los flancos de la sala para el movimiento de los coros. Los mejores momentos de esta impresionante puesta en escena



Don Carlos en el Festspielhaus: del desbordamiento...

De quien cabe esperar grandes cosas en el futuro es de la jovenísima Catherine Malfitano, que incorporó a "Servilia" con especiales acentos de dulzura. En última instancia, los protagonistas máximos de este *Titus* fueron Mozart y el rocoso escenario, empleado por Ponelle en todas sus impresionantes posibilidades.

VERDI EN CINERAMA

Sin restar importancia a todo lo hasta ahora comentado, el baremo del interés popular durante el ciclo salzburgués llega a su máximo en torno a las actuaciones de Herbert von Karajan. "Der Gott", como le llaman sus conciudadanos en mezcla de cariño e ironía, superado ya el bache clínico acusado en Semana Santa, mostró una envidiable forma física, que le permitió dirigir cinco conciertos sinfónicos y nueve representaciones de ópera. En esta edición del "Festspiele" la mayor atención la acaparó, nuevamente, su montaje del *Don Carlos*, de Ver-

di, presentado en el Festival del 75. Karajan es "padre" de todos los entresijos de esta puesta en escena: vestuario, luces, decorados, dirección escénica, todo ha quedado bajo sus manos en una labor de concentración de poder que bordea el despotismo. Se ha jugado, unas veces con acierto, otras no, la carta de la espectacularidad, en una recreación que afirma el hondo interés de Karajan por la obra como "conflicto político". En parte es acierto grande las conexiones que "der Gott" establece entre la página de Verdi y el *Boris*, de Mussorgsky, aún más patentes en la presencia de Ghiaurov como "Felipe II"; en otros momentos de este *Don Carlos* (que en la realización de Salzburg más parece llamarse *Felipe II*) el exceso de expresionismo "mussorgskysta" le ha jugado a Karajan malas pasadas, como en la ridícula procesión de capirotos, frailes, monjas y torturados del "Auto de Fe", en el que al director salzburgués llega a faltarle escena, pese a las mastodónticas dimensiones del Grosses Festspielhaus, necesitando emplear los flancos de la sala para el movimiento de los coros. Los mejores momentos de esta impresionante puesta en escena

rial), una atmósfera recóndita y opresiva, que es, en términos dramáticos, lo mejor de su montaje.

En relación a la presentación contemplada el año pasado, en este se han operado diversas alteraciones, escénicas y de reparto, que han elevado considerablemente el nivel de la producción. Prescindiendo del citado "Auto de Fe", tristemente no tocado, el movimiento de personajes fue en la actual edición mucho más coherente, y especialmente la aparición final de "Carlos V" en la cripta de Yuste (que en 1975 suscitaba una abracadabrante salida de José Van Dam en armadura) se resolvió merced a un "wielandwagneriano" juego de efectos lumínicos. Del grupo de cantantes del pasado año se mantienen en sus papeles Nicolai Ghiaurov y Mirella Freni (sublime "Elisabetta"), además del imprescindible Capuccilli como desgarrado "Posa". Fiorenza Cossotto reemplazó a Christa Ludwig como "Eboli", creo que para mejor; a pesar de ello, Karajan, que ya de entrada corta el acto de Fontainebleau, sigue suprimiéndole la segunda "stanza" de su "Canción del Velo". José Carreras sustituyó a Plácido Domingo en el personaje protagonista, y para el joven tenor la ocasión ha sido un trampolín inmejorable; menos lacrimógeno que Domingo, que acerca demasiado a Puccini el personaje de Verdi, Carreras compuso un infante de dolida autoridad. Por fin, la innovación más importante, Karajan decidió con plausible criterio retirar del conjunto a su inepto "Inquisidor" del pasado año, el rumano Ghiorgias Krhasnaru, y colocar en su puesto a un bajo de la talla de Jules Bastin, que en la escena con el rey casi "borra" de la acción al propio Ghiaurov. No se puede olvidar, en fin, que Karajan ama la partitura y la dirige con entusiasmo reconfortante. Dejando de lado al "escenógrafo" Karajan, cuyas virtudes y defectos se contrapesan entre sí, Karajan el músico ha logrado en la composición de Verdi uno de sus trabajos de equipo más redondos.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

... al intimismo (Mirella Freni y Nicolai Ghiaurov).



PAU CASALS



a los cien años

por JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

Pablo Casals nace en Vendrell el 29 de diciembre de 1876. Cuando escribo estas líneas aún no hace tres años de la muerte del insigne violonchelista. Entonces comentábamos lo cerca que anduvo de celebrar vivo su glorioso centenario. No fue así, lamentablemente, pero al llegar a esta conmemoración de los cien años sentimos que hacemos historia de un artista todavía muy vivo en el recuerdo.

EL HOMBRE

Llevado por una irrefrenable atracción hacia la Música, Pablo Casals asombra a su madre obteniendo cantilenas de un rudimentario instrumento de cuerda. No tarda en hacerse con un violonchelo, y todavía niño actúa en el café-concierto Tost, de Barcelona. Allí lo escucha Isaac Albéniz, que se muestra entusiasmado y quiere hacer algo por su carrera; quizá llevárselo a Londres...; pero no. Se impone la sensatez de la madre, y Albéniz se limita a escribirles una carta de recomendación para el Conde Morphy, secretario del Rey Alfonso XII y consejero de la Reina María Cristina. A los trece años de edad, buscando partituras para ofrecer música de violonchelo en el Tost, Casals se encuentra en una librería un viejo volumen que puede resultar interesante. A primera vista parece música muy difícil de ejecución, pero resulta apasionante para el muchacho y se lanza afanosamente al estudio. Pablo Casals, Pablito todavía, está empezando a estudiar las Suites para violonchelo solo de Juan Sebastián Bach, acaso el más importante monumento musical levantado sobre el violonchelo, un tesoro que dormía prácticamente ignorado y que el destino le ayudó a encontrar, una mú-

ir a estudiar a Bruselas. El Conde había sido discípulo de Fétis y gran amigo de Gevaert. Naturalmente, en Bruselas Casals debe presentarse ante Gevaert e inscribirse como discípulo, pero las dificultades empiezan para el joven músico catalán: Gevaert está ya muy viejo y, por lo demás, el profesor titular de Violonchelo en el Conservatorio de Bruselas recibe mal al joven instrumentista, hiéndole en su amor propio. Desobedeciendo las órdenes de su protector, Casals —acompañado por su madre— toma de París la vía, lo que supone la anulación de la beca y la ruptura personal con el Conde Morphy. En París, Casals toca en un teatro de «vo-devil» en ínfimas condiciones; pasa hambre; enferma, finalmente. Vuelta precipitadamente a Barcelona, donde conseguirá dar algunas clases y sentarse en el primer atril del Liceo. Recuperada la estabilidad, Pablo Casals siente llegada la hora de iniciar carrera de concertista. En Madrid se reconcilia en seguida con el bueno de Morphy y da su primer concierto con orquesta: son las vísperas del desastre del 98 cuando, bajo la dirección de Tomás Bretón, toca el Concierto de Lalo. Inmediatamente viene el debut en Londres, en el Crystal Palace, pero nuestro músico quiere volver a París y «tomarlo» tras aquel primer triste contacto. Carta de Morphy, y Casals está, en 1899, en presencia del imponente Lamoureux. Recelo inicial, asombro al escucharlo y contrato inmediato al acabar la prueba. El debut parisino es el 12 de noviembre de aquel año: Casals tocó el primer tiempo (?) del Concierto de Lalo bajo la dirección del propio Lamoureux. El éxito fue inmenso y Lamoureux volvió a acompañar a nuestro violonchelista en un segundo concierto. Poco después moriría; también muere por entonces el Conde Morphy. Casals se duele de esta pérdida, pero la ayuda de su



Pau Casals a los cinco, dieciséis y veinticinco años.

sica de trascendencia tal que, sobre ella y para ella, Casals creó toda una nueva técnica instrumental que ha hecho del violonchelo un instrumento solista de tan altas posibilidades expresivas como el que más; sobre esta música excepcional, trabajada en silencio durante doce largos años antes de atreverse a ejecutarla en público, Pablo Casals ha reinventado el violonchelo, a la vez que ha encabezado una visión románticamente expresiva, hondamente humana de la música de Bach.

En 1894 termina la primera etapa barcelonesa. Allí Casals ha aprendido cuanto se podía aprender del violonchelo y se ha familiarizado con la ejecución ante el público. Es hora de utilizar la carta de presentación de Albéniz. En Madrid, el Conde Morphy lo recibe y consigue que la Reina Regente escuche un Cuarteto de cuerda de aquel muchacho, interpretado por él mismo junto con otros músicos consagrados, entre los que están Arbós y Bordas. Así comienza una etapa de aprendizaje en la capital de España. Se hace discípulo, en el Conservatorio, de Monasterio y Bretón (Casals presenciaba el estreno de La verbena de la Paloma), mientras que el propio Morphy le da lecciones cotidianas de cultura general, sin dejar de interesarse por los avances musicales; cuenta Casals cómo el Conde, cuando le oía introducir alguna disonancia en el curso de sus improvisaciones pianísticas, le daba golpecitos en la espalda diciéndole: «Pablito, en la lengua de todo el mundo». Quizá Morphy no adivinaba hasta qué punto Casals iba a ser fiel defensor de la armonía tradicional.

Dos años dura esta situación, porque a los diecinueve años de edad Casals recibe una beca —siempre a través de Morphy— para

amigo y protector ya está dando frutos. Es un concertista renombrado y recorre varios puntos de España con celebridades como Crickboom y Granados.

En 1901 viaja por primera vez a los Estados Unidos; en accidente excursionista (en San Francisco) sufre una lesión en una mano, que a punto estuvo de ser fatal para su carrera. El segundo viaje a América es en 1904 y en ocasión memorable: es llamado para el estreno de Don Quijote por la Orquesta de Nueva York, que dirigirá el propio Richard Strauss. El Presidente Roosevelt quiso oírle y para él tocó Casals en la Casa Blanca. Al año siguiente viaja a Rusia. En San Petersburgo es recibido por Siloti. Éxito rotundo en el Concierto de Saint-Saëns: en la sala, Glazunov, Liadov y Rimsky Korsakoff, entre otros. A todos ellos, como a Cui, Scriabin, Rachmaninoff, Prokofieff, Diaghilev y Stravinsky, conoció Casals personalmente.

Se suceden los viajes y los conciertos importantes. Giras por España y Holanda con Bauer, a quien conoció —como a Ravel— en casa de Mrs. Ram, en París. Interpreta el Concierto de Schumann con la Orquesta Filarmónica de Berlín dirigida por Nikisch. En Hungría conoce a Kodaly y a Bartok. Otra fecha señalada: en 1906 es el origen del trío Thibaud (violín), Cortot (piano) y Casals (violonchelo), acaso la formación camerística más sensacional de todos los tiempos. Amistad y conciertos con Hans Richter. En 1909, concierto de Casals en la Clásical Concert Society, Empresa asociada a la memoria de Joachim y llevada por un tal Speyer; éste había sido íntimo amigo de Joachim, había conocido personalmente a Brahms y a Clara Schumann y guardaba memoria de un concierto a cargo de Mendelssohn, al que asistió a los cinco años de edad;

su padre había conocido personalmente a Beethoven: es claro que Casals se enriqueció del trato con tan historiado personaje.

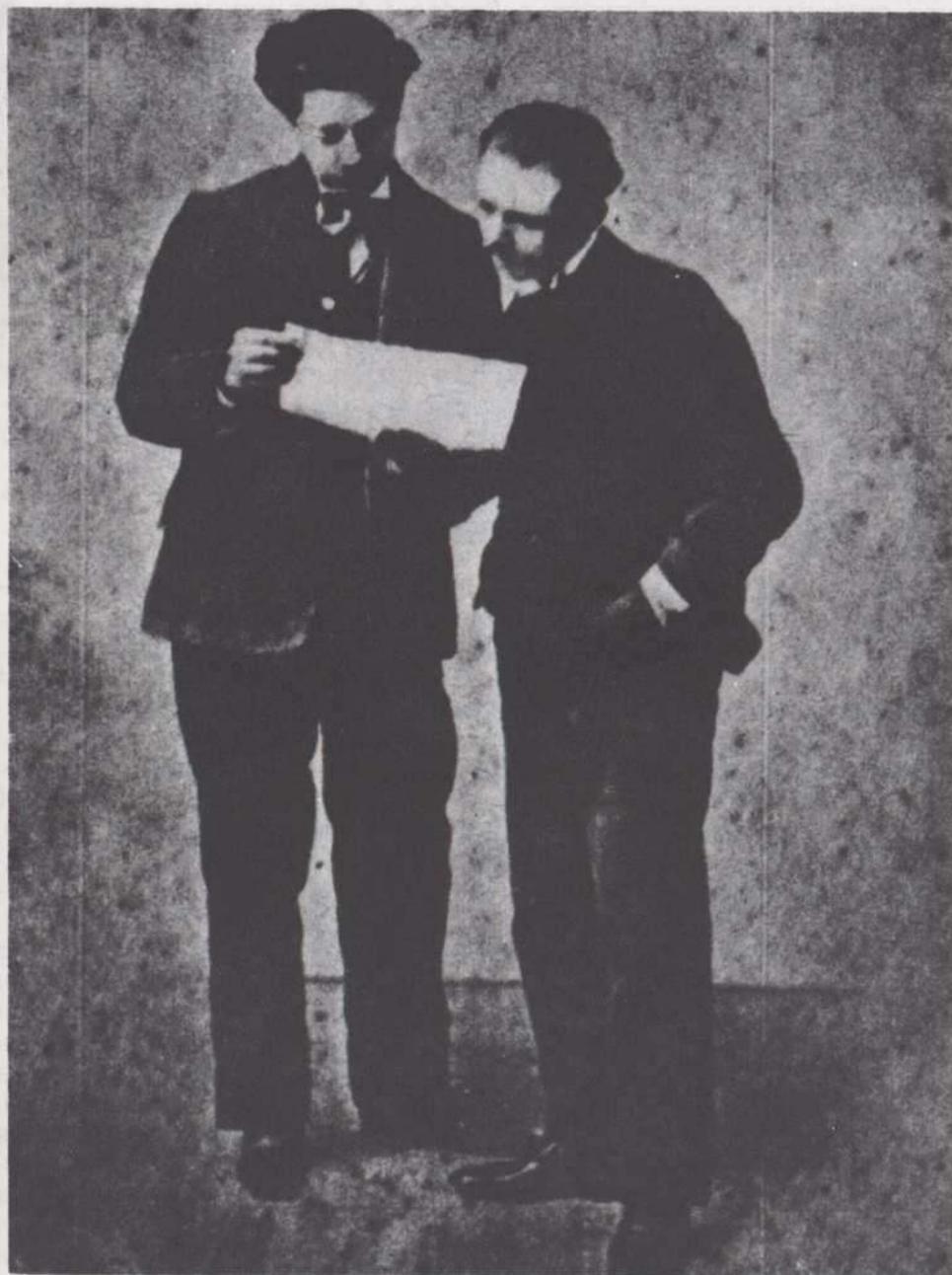
No sin temores (el peso del nombre de la ciudad), Casals debuta tardíamente en Viena. Toca con la orquesta dirigida por Schalk y en un recital, acompañado al piano por Bruno Walter —quien, en sus memorias, dedica a Casals párrafos encomiásticos—. En 1912, también en Viena, toca el Doble concierto de Brahms con el legendario Eugen Ysaye, a quien le uniría gran amistad. Más tarde Casals sería invitado para tocar en el solemne concierto de despedida de Ysaye, en Bruselas, ante la Reina Elisabeth. En estos viajes hay un grupo de amigos que procuran coincidir para gozar del placer de tocar juntos con carácter privado; son: Casals, Thibaud, Cortot, Ysaye, Kreisler, Enesco, Busoni... Hacia 1913 se funda en París la Escuela Normal de Música, con Casals entre los «pioneros» de unos cursos que, en violonchelo, dieron alumnos tan destacados como Pierre Fournier. En París no le faltaban a Casals estímulos de Faure, D'Indy, Saint-Saëns. En cambio, no los encontró en el gran Claudio de Francia, Debussy: cuenta Casals que en un ensayo inmediatamente anterior al concierto en el que tenía que interpretar el Concierto de Dvorak, el director de turno habló pedantemente y con desprecio de la obra del compositor checo. Lleno de indignación, Casals se negó a tocar con aquel director, promoviendo un singular revuelo en los medios musicales. Durante el incidente nuestro músico se topó con Debussy y buscó en él un apoyo a su actitud: «Si usted quiere, puede tocar», fue todo lo que comentó el autor de Pélleas.

En 1916, otra vez en Nueva York, colaboró con Enrique Granados en los preparativos del estreno de Goyescas. Tras la muerte del infortunado compositor leridano, Casals organizó un importante concierto de homenaje a Granados y a beneficio de los hijos que dejaba: fue en el Metropolitan neoyorkino, y nada menos que Paderewski y Kreisler se adhirieron al homenaje, interpretando con Casals un Trío Archiduque que a sesenta años vista se adivina histórico. Al año siguiente, Kreisler, Bauer y Casals harían el Triple de Beethoven con la Orquesta Sinfónica de Nueva York.

El 4 de octubre de 1920 Pau Casals dirige el primer concierto de la orquesta recientemente fundada por él mismo en Barcelona. En torno de la Orquesta y del maestro comienza a crearse un excepcional ambiente musical que propiciará la posterior fundación, por Casals, de la Associació Obrera de Concerts. Ello tiene lugar en 1926 y es una experiencia sin precedentes. En el concierto inaugural, 2.500 obreros abarrotan el Teatro Olimpia, de Barcelona, y rodean del máximo calor a Pablo Casals y su Orquesta. La Associació



Casals, Thibaud y Cortot.



Granados y Casals.

se mantiene gracias al entusiasmo contagioso, al prestigio y a la generosidad del genial músico catalán. Impresiona constatar los nombres de los directores y solistas que actuaron con la Orquesta Pau Casals, dentro o fuera de los ciclos de la Associació: Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Eugen Ysaye, Wanda Landowska, Arnold Schönberg, Richard Strauss, Vincent d'Indy, Igor Stravinsky, Artur Honegger, Anton Webern, Manuel de Falla...

Al año siguiente, con motivo de cumplir sus cincuenta años, Casals recibe un fervoroso homenaje de admiración y cariño por parte de sus paisanos de Vendrell. Unos meses después recibirá el honor de los vieneses al ser requerido para dirigir la Octava sinfonía de Beethoven en el marco de los conciertos-homenaje al genial músico de Bonn en el primer centenario de su muerte. En Barcelona también se conmemora esta efemérides, y con inusitada brillantez: Pau Casals acompaña la última actuación concertista de Ysaye, interpretando el Concierto de Beethoven. Después toma la batuta el propio violinista y dirige la Heroica; finalmente, acompaña al trío Thibaud-Cortot-Casals en la ejecución del Triple concierto.

Nuestro músico está en la cúspide de su gloria. Sus dotes de intérprete alcanzan lo milagroso en el violonchelo y consiguen también arrebatar al público cuando se pone al frente de cualquier orquesta. Casals es, no obstante, algo más que un músico genial; empieza a considerársele como símbolo de lo catalán, como representante idóneo de lo que un pueblo puede dar de sí, como embajador influyente. Con tales atributos se le aclama en el Liceo tras su toma de postura ante un discurso, despectivo para los catalanes, de un amigo de su niñez: Alfonso XIII. El 15 de abril de 1931 dirigirá a su Orquesta y al Orfeó Gracien una memorable Novena sinfonía: acababa de instaurarse la República, y el Presidente Maciá aludió a los sonos de fraternidad con que había entrado el nuevo Régimen.

En 1934 Barcelona rinde un sentido homenaje a Casals. Se le nombra Hijo adoptivo y se le aclama al frente de la Orquesta que lleva su nombre; intervienen también las orquestas Sinfónica y Filarmónica. Simultáneamente, recibe el homenaje de un grupo de violonchelistas americanos. En Hamburgo, el mismo año, es nombrado Doctor honoris causa por la Universidad, al igual que Albert Schweitzer, con quien inicia trato amistoso: la palabra paz significa mucho para ambos. Al año siguiente es Madrid la ciudad que le hace Hijo adoptivo, así como Miembro honorario de la Real Academia de Bellas Artes.

Entre 1936 y 1940... dolor y sufrimiento. Pau Casals no puede comprender la lucha fratricida, se siente herido en lo más hondo de sus sentimientos, empieza a creer que puede haber algo en el hombre que puede anular totalmente sus virtudes y su dignidad. In-



Pablo Casals dirigiendo su orquesta en Vendrell (1927).

mediatamente después de nuestra guerra civil sufre una fuerte depresión nerviosa, sobrellevada en París. Repuesto, Casals emprende una denodada campaña de ayuda a víctimas de la contienda. Su actitud no siempre es comprendida ni aceptada: no son tiempos de ser, sin más, humanitario. En 1941 toca, en Perpignan, en los funerales por el que fuera Rey de España: es el compromiso humano de la amistad con una familia. Su actividad concertística disminuye bruscamente, y Casals empieza a fraguar lo que será un acto íntimo de protesta, una respuesta personalista y simbólica ante el durísimo reto que Europa lanza por entonces a cualquier conciencia: 1943 es el año de la composición de *El Pessebre*, oratorio de Pau Casals sobre poemas de Alavedra.

Se instala en Prades. Resumimos en tres frases del propio Casals su postura política: Para mí (...) había una cuestión de principio: mi adhesión a las instituciones refrendadas por el sufragio. En cuanto respecta a regímenes e instituciones, siempre respetaré la voluntad popular... **(Sobre la guerra mundial):** Yo había tomado posición contra los totalitarismos, y tenía obligación moral de quedarme aquí en el momento en que empezaba una guerra destinada, al menos así lo creía entonces, a liberar a Europa del totalitarismo... Después del desembarco aliado en África del Norte, cuando fue ocupado todo el territorio francés, no quise salir de Prades. En un país dominado por las tropas hitlerianas, el silencio me parecía la única actitud posible. Casals se había alejado de Rusia tras la revolución de octubre, y ahora lo hacía de la Alemania nazi y de la Italia fascista.

Los alemanes intentaron atraerlo hacia Hitler, pero fue en vano. En 1945 Francia le nombra Gran Oficial de la Legión de Honor. En Londres se le tributa una impresionante acogida tras la guerra. Casals es el símbolo del artista comprometido: En 1946 todavía di algunos conciertos benéficos que había prometido..., pero declaré que no aceptaría invitaciones ni contratos, vinieran de donde viniesen, mientras no cambiase la política seguida. El retiro, la voluntaria reclusión en Prades, junto a la Cataluña amada, pero fuera de España, es ya una realidad inmovible. Allí se amontona espectacularmente la correspondencia que Casals recibe de todo el mundo. Empiezan a llover las ofertas: Schneider, Coolidge, Einstein, Stokowsky, Ormandy y otros intentan en vano atraerse a Casals hacia América. Finalmente, si él no sale de Prades habrá que acudir allí..., es lo que parece pensar algún importante músico amigo de nuestro violonchelista. Schneider viaja a la residencia de Casals y le propone la celebración, allí mismo, de varios conciertos de homenaje a la figura del insigne Cantor de Leipzig: es 1950. Así es como Casals vuelve a ser escuchado por algunos oídos privilegiados. Parece que aquellos emocionantes conciertos tienen continui-

dad en Perpignan, Sant Miquel de Cuixá... Cada año se verifica una auténtica «peregrinación a Prades»: todos quieren escuchar a Casals, hacer música bajo su dirección, aprender de él.

En 1955 Casals realiza un viejo proyecto vinculado al recuerdo de su madre: viaja a Puerto Rico y a Méjico. Luego le sobreviene una grave crisis cardíaca que hace pensar en el fin del instrumentista activo. No es así: la vitalidad extraordinaria del maestro logra vencer dificultades, y Casals no sólo vuelve al violonchelo, sino que vuelve a tocar en público: 1958, Puerto Rico, ochenta y dos años de edad. En el mismo año viaja a Bonn y toca en desagravio al pueblo alemán, quizá en algunas esferas resentido con el músico a raíz de su postura durante el conflicto bélico. Todavía, en 1958, Casals da un concierto en la sede de las Naciones Unidas.

Con muchos años de retraso, tras muchos retoques, *El Pessebre* se estrena en Acapulco, en diciembre de 1960. Luego es presentado en San Francisco, San Juan de Puerto Rico, Nueva York, Asia, Florencia, Londres, Berlín, Buenos Aires, Budapest, Pittsburgh, Buffalo, San Miquel de Cuixá... En 1963 Pau Casals vuelve a la ONU para dirigir *El Pessebre*: allí es recibido por U-Thant como Príncipe de la paz. En el mismo año toca para los Kennedy en la Casa Blanca, en un recital televisado y grabado en disco. Luego vendría el asesinato del Presidente y su nombramiento, a título póstumo, como Doctor honoris causa por una Universidad de Washington: Robert recogió el título mientras, a petición de la familia Kennedy, sonaba el *Cant dels Ocells* en el violonchelo mágico de Casals.

La energía interna de este artista parece increíble: a los noventa años dirige en Marlboro unos sensacionales conciertos, venturosamente recogidos en disco. En este mismo 1966 interviene en siete conciertos, en Prades. Se suceden homenajes y muestras de afecto; Marta, su joven esposa, le ayuda a corresponder. En 1971 dirige, en Manhattan, el Himno a las Naciones Unidas, que había compuesto por encargo de U-Thant. Emocionado por la acogida, el maestro requirió un violonchelo para interpretar, una vez más, el *Cant dels Ocells*. La misma pieza popular catalana serviría de ilustración musical para el acto inaugural de la Biblioteca Internacional Pablo Casals, en Poenix, Arizona, en 1972. Francia le otorga la Gran Cruz del Orden del Mérito Francés y Nueva York le nombra Ciudadano honorario. Pau Casals se agota. Enferma. Muere el 22 de octubre de 1973.

EL INTERPRETE

Cada día se afianzaba mi convicción de que la ejecución musical requiere, mucho más que los desbordamientos «geniales», una

estricta, una tenaz disciplina. No cabe mejor resumen del proceder de Pau Casals como violonchelista que esta frase propia. Un trabajo metódico, constante; una búsqueda infatigable de la autosatisfacción ante la ejecución de una partitura; estudio meticuloso y humilde, inseparable del amor hacia la música interpretada...; todo esto, junto a sus dotes excepcionales, hizo de Pablo Casals el más grande violonchelista de su tiempo y de siempre. Quizá también el más grande instrumentista de cuerda. Puede que el más grande instrumentista.

Inútil tiene que resultar el intento de explicar una técnica que sólo en parte podemos asimilar los no violonchelistas, y más inútil aún sería intentar desvelar un misterio que, como tal, resulta intangible, inexplicable. Cabe hablar de detalles: el cuidadoso estudio de las arcadas con arreglo a la expresión de cada frase musical; la afinación perfecta y con apuntes de gran personalidad (Casals declaró que a menudo esperaba más un do sostenido de un re bemol que un semitono natural, de si a do, por ejemplo)...; pero acaso sea más elocuente recordar lo que podríamos denominar «axioma de la técnica instrumental de Casals», a saber, la búsqueda constante de la naturalidad, de la máxima facilidad de ejecución, de la mejor identificación posible (identificación física incluso) entre el instrumento y las manos que lo tañen. La más sencilla digitación aplicada a una frase musical es la que permite la máxima profundización expresiva en la misma. He aquí la casi perogrullada, el huevo de Colón que Casals hubo de descubrir, a lo largo de su carrera, a más de un alumno y a más de un maestro. Ese fue el camino que Casals recorrió para hacer, de un instrumento tradicionalmente considerado como más «torpe» o «pesado» que sus compañeros más agudos de la familia de las cuerdas, el instrumento de mágicas posibilidades que hoy conocemos y admiramos.

Si en el aspecto técnico la genialidad de Casals dio resultados irreprochables, absolutamente aceptados como modélicos, en lo que se refiere a concepto musical esa misma genialidad, como es natural y lógico, no siempre convenció a todos como resultado final, como versión de tal o cual partitura. Con la objetividad que procura el distanciamiento, cabe resumir esto diciendo que el temperamento y la formación típicamente románticos del maestro se avinieron mucho mejor a la interpretación de la música del siglo XIX que a ninguna otra. Por lo demás, en la música romántica, casi exclusivamente, basó Casals su repertorio violonchelístico; pero, para ejemplificar lo dicho, basta examinar con detenimiento sus interpretaciones de las Suites de Bach para violonchelo solo. Siendo, en mi opinión, el trabajo más trascendente de Casals, estimo que el resultado no es, empero, indiscutible: resulta claro que la música del genial compositor es vista desde el prisma romántico, estilísticamente ajeno al momento y al espíritu de la composición.

Todo esto se hizo mucho más patente cuando Casals empuñó la batuta. El maestro de Vendrell no gozó de una técnica directorial ni de lejos comparable a la violonchelística, y, por otra parte, quienes no tuvimos la ansiada oportunidad de verlo hemos quedado al margen de ese gancho indiscutible que el genio desparrama a su alrededor en el acto de la creación. Al hilo de los discos, ya hemos expuesto en alguna ocasión (el coleccionista de RITMO puede recordar críticas varias) nuestro desacuerdo, esta vez total, ante las versiones de los Brandemburgo o de las Suites orquestales de Bach bajo la dirección de Casals. ¿Es éste el mismo Bach que el de las Suites de violonchelo solo? Si así fuera, habría que convenir en que el director de orquesta no logró expresarse con la misma perfección, con el mismo poder de convicción que con el violonchelo. Igualmente discutibles —aunque para mí ofrecen mayor interés— sus versiones de Mozart; en cambio, con la Incompleta de Schubert, también con la Octava de Beethoven, alcanza auténtica altura interpretativa, lo que viene a corroborar lo antes dicho sobre su filiación romántica.

EL COMPOSITOR Y SUS COLEGAS

Ya las encontrarán después de mi muerte y ya verán si tienen algún valor... Pablo Casals fue autor de sinfonías, cuartetos, canciones, obras para piano, para violín, para violonchelo; obras que restan inéditas, quién sabe si perdidas. No podemos, no debemos juzgar a Casals como compositor, y sus apologistas «porque sí» deberían cuidar más la equiparación de sus adjetivos al violonchelista, al director y al compositor. El autor de El Pessebre es un hombre introvertido, que como compositor parece dar la espalda al mundo e ignorar lo que en él existe; es la obra de un músico localista, amante de lo popular, pero elemental armonizador. ¿Resulta coherente esto con la abrumadora personalidad musical del Casals violonchelista? A fuerza de admitirlo como real pensamos ya que sí es coherente. Incluso, desde algún punto de vista, resulta totalmente lógico: Casals ha dado a la luz El Pessebre con la misma seguridad en sí mismo, con la misma sincera ingenuidad con que nos legó sus opiniones sobre músicas y músicos. Resulta descorazonador repasar los juicios de nuestro músico sobre los compositores de su entorno:

Desde aquella época (se refiere a finales del XIX) ha habido primero el impresionismo y luego el progresivo desquiciamiento hacia la música caótica.



Con Albert Schweitzer.



Con los Kennedy en la Casa Blanca.



Con su esposa, Marta Montañez.

El impresionismo en la música significa, a mi modo de ver, una desviación decadente en las grandes corrientes musicales.

(Sobre la música contemporánea): Muy a menudo, en esa música no hay nada que comprender. Sus adeptos forman una pequeña minoría que tampoco comprende nada.

En música es muy fácil echar mano a estridencias y paparruchas para dar una impresión de originalidad; lo difícil es marcar una obra con un sello genuinamente personal, con todo y servirse del lenguaje corriente y comprensible.

Honegger me parece uno de los compositores actuales de más valor musical. A pesar de su modernismo, el autor de **El Rey David** ha tenido mucho cuidado en no rebasar ciertos límites.

Milhaud está muy dotado para la composición y nos había dado obras magníficas. ¡Lástima que también se haya puesto a remolque de la **soidisant** «música contemporánea»!

(Sobre Hindemith): Poco importa lo que fueron sus teorías: Hindemith, en sus producciones, nos ha dado pruebas irrefutables de su talento de compositor.

(De Prokofieff y Bartok): Una parte de su obra, estoy seguro de ello, saldrá victoriosa de la prueba del tiempo; hago las más serias reservas sobre la otra parte.

Lo que Stravinsky nos ha ofrecido estos últimos años no es el verdadero Stravinsky. Se trata de lucubraciones cerebrales que sienten un horror por la emoción.

(Sobre el Wozzeck y Alban Berg): Un maestro que se mueve en un mundo que no es el mío.

Sobre Schönberg, algunas palabras admirativas sobre el hombre, paternalistas sobre el compositor y nada comprensivas ante el músico revolucionario. Los párrafos sobre Falla son de una cortedad incomprensible, muy fríos y de escaso acierto. Ante Roberto Gerhard, más palabras paternalistas, como encubriendo al compositor errado que en él había.

Por el contrario, Casals se desborda en elogios hacia compositores de escasa significación, nula en algunos casos:

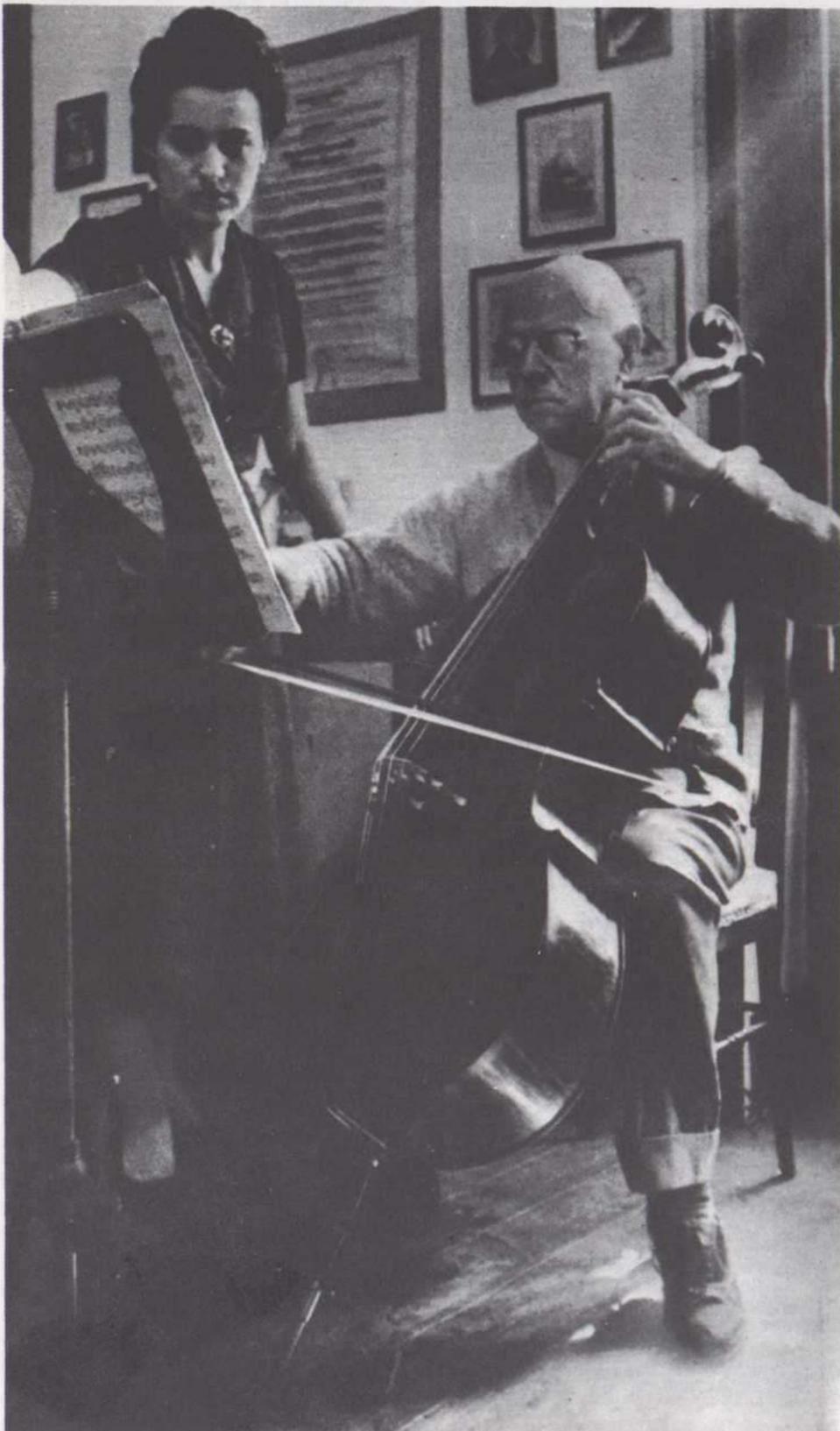
El florecimiento musical de Inglaterra (empezando por la obra de Edward Elgar, de Donald Tovey y de Ralph Williams) ha sido de los más importantes, por no decir el más importante, con relación al movimiento general de la música de la última época... La música inglesa de esta época ha dejado de lado las tendencias **soidisant** innovadoras (...), y nunca se ha apartado de los principios naturales y humanos... Tovey ha sido uno de los más grandes músicos de todos los tiempos.

Parecidos juicios le merecen Moór y Röntgen. También Enesco: Lo coloco, sin la menor vacilación, en la primerísima fila de los compositores de nuestra época.

Juzgue el lector por sí mismo y piense por un momento lo que hubiera podido ser el repertorio contemporáneo del violonchelo si el maestro Casals, aun por encima de sus gustos personales, no hubiera roto de una manera tan categórica con la música que en su momento se producía. Bela Bartok pasaba auténtica hambre en el exilio estadounidense, y los encargos-ayuda de un Menuhin o un Kousewitzky se tradujeron en sendas obras maestras; Stravinsky atendió con placer el encargo de un Rubinstein... ¿Qué no hubieran hecho estos hombres geniales ante una petición de Pau Casals? ¿Qué no hubiera hecho Manuel de Falla? Arnold Schönberg quedó frustrado tras un intento de hacer algo para el repertorio de Casals... Realmente, el Casals tan generoso en otros frentes hizo muy poco, más bien nada, por la música auténticamente de nuestro tiempo, lo que no hizo ningún bien a la propia música ni a sus autores, pero tampoco a la memoria del genial violonchelista, cuyo primer centenario, ya sin él, ahora conmemoramos.

JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

NOTA.—Las opiniones recogidas de Pablo Casals, así como buena parte de los datos y alguna fotografía, han sido tomados del libro de J. M. Corredor: Pablo Casals cuenta su vida. Conversaciones con el maestro, editado por Juventud.





DISCOGRAFIA CASALS

(Compilada por José Luis Pérez de Artea.)

A) Grabaciones editadas en España:

Homenaje a Pau Casals.—BACH: **Sonatas para viola «da gamba» y clave números 1 a 3** (versión violonchelo y piano); **Concierto para teclado y orquesta en Do menor, Concierto en Re menor.** MOZART: **Sinfonía concertante, Conciertos para piano números 9 y 22.** SCHUMANN: **Trío número 1.** BRAHMS: **Sexteto número 1.** Orquestas del Festival de Prades y del Festival de Perpignan. Violonchelo y director, Pau Casals. (CBS, S 77512, álbum de cinco LPs.)

«In memoriam Pau Casals».—BACH: **Conciertos de Brandeburgo números 1 a 3** (ensayos). SCHUBERT: **Quinteto en Do mayor.** BRAHMS: **Tríos números 1 y 2.** Sexteto número 1. COUPERIN: «Suite» de piezas de concierto para «cello» y piano. SCHUMANN: «Adagio» y «Allegro» en La bemol mayor, op. 70. CASALS: **El cant dels ocells.** Myra Hess, Joseph Szigeti, Isaac Stern, Paul Tortelier, Orquesta del Festival de Marlboro. Violonchelo y director, Pau Casals. (CBS, S 77510, álbum de cinco LPs.)

Homenaje a Pablo Casals.—BEETHOVEN: **Sonatas para violonchelo y piano números 1, 2, 5 y op. 17; Tríos para piano números 3, 4 y 6.** BOCCHERINI: **Concierto para «cello» en Si bemol mayor.** FAURE: **Elegía.** HAYDN: **Concierto para «cello» en Re mayor.** SCHUBERT: **Quinteto para cuerdas en Do mayor.** BACH: «Suite» para violonchelo solo número 5, BWV 1001 («Sarabande»). CASALS: **Sardana, Los Reyes Magos.** Wilhelm Kempff, Sandor Vegh, Maurice Gendron, Karl Engel, Mieczyslaw Horzowsky, Orquesta de Conciertos Lamoureux. Violonchelo y director, Pau Casals. (PHILIPS, 6747124/7, álbum de siete LPs.)

El arte de Casals.—Piezas de BACH, N. RUBINSTEIN, SCHUBERT, CHOPIN, FAURE, GODARD, GRANADOS, SAINT-SAENS, WAGNER y HILLEMACHER. Mednikoff (piano), Pau Casals («cello»). RCA, LSC-2699, en «cassette» RCA 540.)

Concierto en la Casa Blanca.—MENDELSSOHN: **Trío número 1.** SCHUMANN: «Adagio» y «Allegro», op. 70. COUPERIN: «Suite» de piezas de concierto. CASALS: **El cant dels ocells.** Mieczyslaw Horzowsky, Alexander Schneider, Pau Casals. (CBS, S 72035.)

BACH: «Suites» para violonchelo solo, BWV 1007-1012.
Números 1 y 2. Pau Casals. (EMI, 059-00892 (M).)
Números 3 y 4. Pau Casals. (EMI, 059-00893 (M).)
Números 5 y 6. Pau Casals. (EMI, 059-00894 (M).)

BEETHOVEN: **Sinfonía número 8 en Fa ma-**

yor, op. 93. SCHUBERT: **Sinfonía número 8 en Si menor, D. 759.** Orquesta del Festival de Marlboro. Director, Pau Casals. (CBS, S 73113.)

BEETHOVEN: **Sonatas para violonchelo y piano, números 1 a 5, Variaciones «Bei Mannern» para «cello» y piano, Trío «Archiduque», número 6.** BRAHMS: **Sonata para «cello» y piano número 2.** HAYDN: **Trío número 25.** SCHUBERT: **Trío número 1.** Jacques Thibaud, Alfred Cortot, Mieczyslaw Horzowsky. Pau Casals. (EMI, 153-50135/40 (M), álbum de seis LPs.)

CASALS: **El pessebre.** Olga Iglesias, Maureen Forrester, Paulino Saharrea, Pablo Elvira, Carlos Serrano, Coro y Orquesta del Festival Casals de Puerto Rico. Directores: Alexander Schneider y Pau Casals. (DISCOPHON, 4267/8, carpeta doble de dos LPs.)

MOZART: **Eine kleine Nachtmusik («Serenata» número 13) (+ «Serenata» número 12,** dirigida por Alexander Schneider). Orquesta del Festival de Marlboro. Director, Pau Casals. (CBS, S 73211.)

de Puerto Rico, Orquesta del Festival de MOZART: **Sinfonías números 35, 36, 38, 39, 40 y 41.** Orquesta del Festival Casals de Puerto Rico, Orquesta del Festival de Marlboro. Director, Pau Casals. (CBS, S 77366, álbum de tres LPs.)

SCHUMANN: **Concierto para violonchelo en La menor, op. 129; Cinco piezas en estilo popular.** Orquesta del Festival de Prades. Leopoldo Mannes (piano). Violonchelo y director, Pau Casals. (CBS, S 73090, en «cassette» 40-73/090.)

Conciertos para violonchelo y orquesta.—BOCCHERINI: **Concierto en Si bemol mayor.** BRAHMS: **Doble concierto para violín y «cello».** DVORAK: **Concierto en Si menor, op. 104.** ELGAR: **Concierto en Mi menor, op. 85.** Orquesta Pau Casals de Barcelona, Orquesta Filarmónica Checa, Orquesta Sinfónica de la BBC de Londres, Orquesta Sinfónica de Londres. Jacques Thibaud (violín), Pau Casals («cello»). Directores: Sir Landon Ronald, Alfred Cortot, George Szell, Sir Adrian Boult. (EMI, 153-501141/3 (M), álbum de tres LPs.)

Hasta hace unos meses, también podían encontrarse en el mercado español las siguientes grabaciones de CBS, descatálogadas actualmente por la firma:

BACH: **Los seis Conciertos de Brandeburgo, las cuatro «Suites» para orquesta.** Orquesta del Festival de Marlboro. Director: Pau Casals. (CBS, S 77421, álbum de cuatro LPs.)

CASALS: **El cant dels ocells, Nana, Sant Martí del Canigó.** Pau Casals (violonchelo). (CBS, EP 8601.)

B) Grabaciones no editadas en España:

Recital Casals.—BACH: **Pastorale, Concierto para órgano número 3** (fragmento). CA-

SALS: **El cant dels ocells, Sant Martí del Canigó, Nana.** HAYDN: «Adagio». SCHUMANN: **Stucke im Volkston.** Pau Casals (violonchelo). (CBS, 61579, Inglaterra.)

Recital Pau Casals.—BACH: «Suite» para orquesta número 3. BOCCHERINI: **Sonata para violonchelo y piano.** CAMPAGNOLI: **Romanza.** CASALS: **El cant dels ocells.** COUPERIN: «Suite» de piezas de concierto. HAENDEL: **Largo de «Xerxes»** (transcripción). MENDELSSOHN: **Trío número 1.** POPPER: **Danza española número 2, Serenata para violonchelo.** SAINT-SAENS: **El carnaval de los animales** (fragmento). SCHUMANN: «Adagio» y «Allegro», op. 70. Orquesta del Festival de Marlboro. Mieczyslaw Horzowsky (piano). Violonchelo y director, Pau Casals. (CBS, 78237, doble carpeta de dos LPs, Francia.)

BACH: **Concierto para violín y orquesta número 1, en La menor; Conciertos para teclado y orquesta números 1, en Re menor, y 5, en Fa menor.** Isaac Stern (violín), Clara Haskil (piano). Orquesta del Festival de Prades. Director, Pau Casals. (CBS, 76082, Francia.)

BEETHOVEN: **Sinfonía número 7, en La mayor, op. 92.** Orquesta del Festival de Marlboro. Director, Pau Casals. (COLUMBIA, M-33788, Estados Unidos.)

BEETHOVEN: **Sonatas para violonchelo y piano números 1 a 5 y op. 17.** Rudolf Serkin (piano), Pau Casals (violonchelo). (CBS, 78291, Inglaterra; CBS, 77364, Alemania; COLUMBIA, 323600 16E, Estados Unidos, álbum de tres LPs.)

BEETHOVEN: **Variaciones para Trío en Sol mayor «Ich bin der Schneider Kakadu», op. 121a.** Trío número 6. Jacques Thibaud (violín), Alfred Cortot (piano), Pau Casals (violonchelo). (EMI, SHE 230, Inglaterra.)

BRUCH: **Kol Nidrei, op. 47.** DVORAK: **Concierto para violonchelo.** Orquesta Sinfónica de Londres, Orquesta Filarmónica Checa. Directores: Sir Landon Ronald, George Szell. Pau Casals (violonchelo). (EMI HLM, 7013, Inglaterra.)

CASALS: **Opera sacra («O vos omnes», «Tota pulchra», «Salve Montserratina», «Nigra sum», «Recordare virgo Mater», «Cançó a la Verge», «Eucaristia», «Rosari»).** Escolania i Capella de Música de Montserrat. Director, Ireneu Segarra. (VGA, 110001, Francia.)

HAYDN: **Sinfonía número 94 en Sol mayor.** MENDELSSOHN: **Sinfonía número 4.** Orquesta del Festival de Marlboro. Director, Pau Casals. (COLUMBIA, MGP-32, Estados Unidos.) (CBS, 77363, Alemania, sustituyendo la «Sinfonía» de Mendelssohn por la «Número 40» de Mozart.)

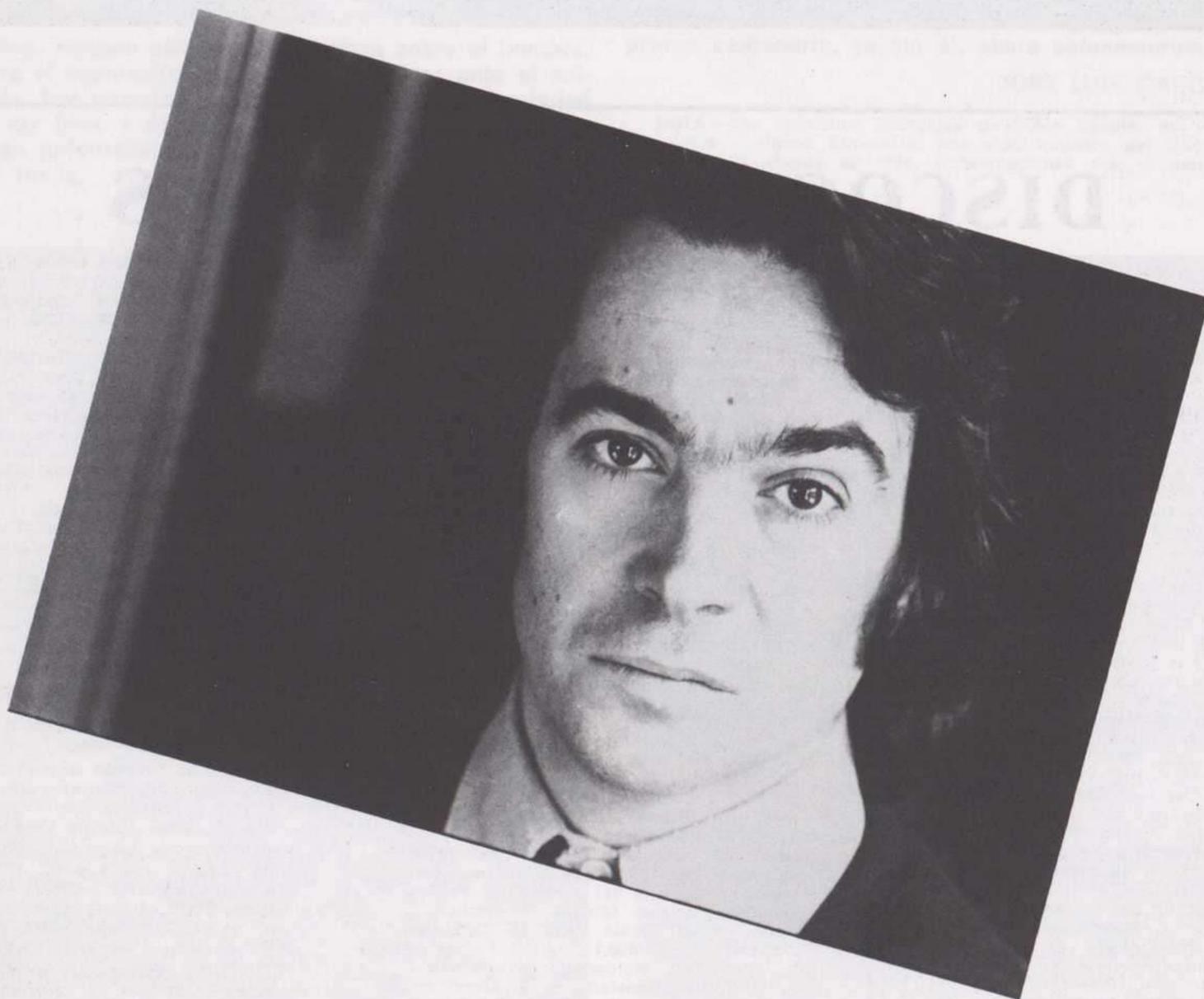
HAYDN: **Sinfonías números 94 y 95.** Orquesta del Festival de Marlboro. Director, Pau Casals. (COLUMBIA, M-31130, Estados Unidos.)

ENTREVISTA A

Antoni Ros-Marbá

Por José Luis Pérez de Arteaga

- «Es una paradoja que la música más vanguardista se contraponga a las necesidades ideológicas del mundo moderno.»
- «Hay muchos disparates en la pedagogía de este país.»
- «Mi retirada de la Orquesta de la Radiotelevisión Española nada tuvo que ver con la política.»
- «En Barcelona he llegado a desesperarme por la falta de apoyo.»
- «Todo artista debe vivir del presente.»



La carrera de Ros-Marbá ha estado muy alejada del escándalo y de los golpes de efecto. Antoni (Antonio cuando viene a tocar a Madrid) Ros-Marbá, como él mismo se auto-define en las páginas que siguen, trabaja con espíritu «de hormiga», avanzando progresivamente en una carrera eficientísima. Jovencísimo ganador a mediados de los 60 de una de las dos plazas titulares de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española (puesto compartido varios años junto a Enrique García Asensio), el acontecimiento más «sonado» en la trayectoria del músico catalán puede haber sido su dimisión como director de la citada agrupación para pasar a ocuparse directamente de un conjunto al que ha regido desde su nacimiento a la vida sinfónica, la Orquesta Ciudad de Barcelona. Diversas grabaciones de discos contribuyeron

a cimentar un prestigio paulatino basado esencialmente en la seriedad de una labor directorial sin aspavientos. En enero de este año RITMO confería su premio a la mejor producción española en el campo del disco al realizado en Londres por Ros-Marbá y Teresa Berganza sobre páginas sacras de Vivaldi. En mayo del año pasado, con motivo de la visita a España de Herbert von Karajan, nuestro artista era presentado al maestro austriaco, quien, tras una dilatada charla, le invitaba a colaborar con él ese mismo año en la preparación del Don Carlos, de Verdi, montado para el Festival de Salzburgo. Tras esta experiencia, ya en fechas muy recientes, Karajan invitaría al alumno de Celebidache a dirigir a la Filarmonía de Berlín, debut que tendrá lugar durante los conciertos de abono de la orquesta, en abril de 1978.

ARTEAGA.—Me gustaría que habláramos un poco sobre su formación musical, sus maestros, los primeros contactos con la música...

ROS-MARBA.—Mi formación musical... Empieza con las enseñanzas que recibí en el Conservatorio de Música de Barcelona. Yo estudié Piano. Trabajé muy a fondo toda la parte de composición, armonía y contrapunto... porque me apasionaban. Quizá mi dedicación se debiera a mi maestro en estas materias, que fue Zamacois. Tuve otros profesores, para mí importantes, como Pich Santasusana o José Poch; se da la casualidad de que este último es ahora el primer contrabajo de mi orquesta. Este hombre tiene una formación técnica asombrosa y quizá aquí radique el que yo tenga, de verdad lo creo así, una de las mejores secciones de contrabajos de España. Es que Poch, aparte de ser un magnífico profesor, es un gran contrabajista, y esto da una seguridad y respeto enorme a esta familia.

A.—¿Considera usted que su formación musical en el Conservatorio fue satisfactoria?

R-M.—Yo creo que sí, para mí fue muy completa. Claro, yo tuve la suerte de trabajar muy directamente con Zamacois y, sobre todo en los últimos cursos, ya mi trato con él no fue meramente el del alumno con el del profesor, sino algo mucho más estrecho. Yo sé que incluso pasándolo mal, porque el hombre fue muy estricto conmigo, aprendí todas estas cosas que uno cree, al estudiarlas, que son innecesarias, pero que después hacen tanto bien como curarse con el mejor médico. Cuando he salido fuera y he estudiado con otros maestros, como Celebidache, o he leído obras esenciales de fenomenología o de teoría, me he dado cuenta de que si no se tiene una base solidísima, como la que yo adquirí precisamente con Zamacois, no pueden absorberse estos conocimientos al cien por cien. Me he ido dando cuenta con el tiempo de que yo tenía, o, mejor dicho, disfrutaba, gozaba de una formación superior a la de otras personas que seguían mi misma carrera. Al margen de esto, yo le debo muchísimo en la Música, no ya técnicamente, sino espiritualmente, a Toldrá. Este hombre era la naturaleza musical personificada. En todas las charlas que tuve con él, que fue mi primer profesor de Dirección de orquesta, hablábamos poquísimo de técnica: ¡pero hablábamos tanto de estética musical, tanto de estructuras, de la música como elemento vivo, orgánico, como elemento de creación! Esto para mí fue decisivo. La impronta que Toldrá dejó en mí, como espejo en el que poder mirarme, la llevaré toda la vida ya no sólo con orgullo, sino como un... índice de productibilidad.

A.—Usted es uno de los artistas españoles que ha completado su formación en el extranjero. Aunque no sea éste su caso, ¿sale, en general, el músico español fuera de su país con complejo de inferioridad?

R-M.—Puede que sí en muchos casos. Pero hay pruebas evidentes de que hay grandes músicos españoles admirados por doquier. Ahora mismo hay un grupo de directores de orquesta españoles que es envidiable. Pienso que hay una «nouvelle vague» de gente que está muy bien preparada. Ya no digamos entre los compositores. Habrá gente acoplejada, no lo niego, pero también hay personas muy notables. A veces el músico español obtiene una formación endeble de nuestros Conservatorios; evidentemente, tal como funcionan los Conservatorios sabemos

perfectamente que la metodología está desfasada. Ahora bien, el músico español, como el italiano, en cuanto naturaleza musical es de una riqueza extrema. En otros países el nivel técnico de enseñanza es muy superior, pero como ente musical el español posee unas capacidades intrínsecas muy serias.

A.—¿Necesita el músico, en un momento de su carrera, salir de sus propias fronteras, ensanchar el territorio visual? ¿De no haber viajado al extranjero se sentiría plenamente satisfecho de su capacidad como intérprete?

R-M.—No, evidentemente. Hay muchos disparates en la pedagogía de este país. De entrada habría que desterrar la palabra «Conservatorio»: ¿qué es lo que se quiere conservar? Pruebas son amores: hay muchos profesores, seguramente muy buenos, pero que en un altísimo tanto por ciento se dedican exclusivamente a explicar lo que aprendieron en una etapa de su vida. No se han tomado la molestia de aclimatar al momento sus enseñanzas, muchos no van a los conciertos; en fin, padecen una falta de información realmente alarmante. O sea, el músico español, en el fondo, nace «a pesar de». Por eso salir fuera es muchas veces una necesidad apremiante, no sólo por estudios, también por contacto humano, por enriquecimiento.

A.—Usted estudió con Sergiu Celebidache en Siena. ¿Podría hablarme un poco de la impresión que le causó esta figura y de lo que ha supuesto en su carrera?

R-M.—Yo ahora le veo a través de una perspectiva dada por los años. Siempre que he podido he intentado seguir su evolución, su carrera. Yo no trabajé con él tanto como algunos de mis colegas, pero siempre que he estado a su lado ha sido con un sentido enormemente práctico, con los ojos muy abiertos, prácticamente en estado de vigilia para absorber todo lo que este hombre decía. Yo a él le considero una de las personas que más sabe de música en este mundo, si no la que más; es un maestro a todos los niveles.

A.—¿Considera a Celebidache más importante como pedagogo que como intérprete?

R-M.—Creo que las dos cosas van muy unidas. Yo le considero un gran pedagogo, siempre que se le sepa seguir. A veces explicando es un hombre muy anárquico. Pero si se sabe comprenderle, pienso que posee un sentido pedagógico extraordinario. Él, a sus alumnos, nos ha revelado no secretos, sino formas de ver la música y de saberla estudiar y analizar, no sólo desde el punto de vista técnico, también estéticamente. A mí Celebidache me ha enseñado a distinguir los distintos estados dimensionales en los que se desarrolla la música, y creo que esto muy pocas personas pueden enseñarlo.

A.—¿Conserva usted algún recuerdo especial de sus cursos en Siena con Celebidache?

R-M.—¡Sí, muchísimos! Claro, son a nivel de impresiones. Yo, por ejemplo, recuerdo cuando aquel hombre nos describió un día, en muy pocas palabras, lo que para él era la forma Fuga. Textualmente nos dijo que una Fuga es «la lucha entre el polo de la dominante con el de la subdominante». Quizá esto, así dicho, no resulte muy impresionante, pero lo era entonces, porque esas palabras eran la abstracción absoluta de un largo proceso dialéctico. Celebidache nunca explicita una obra, sino que le da a uno las armas para realizar el análisis: su método jamás es hacer inventario, diciendo: «Ahí está el

tema B, y por allí viene el B'»... No, no es eso. Esto es muy fácil de ver, porque está escrito en el pentagrama. Más importante es saber cómo funciona la música internamente. Tampoco esto es ningún secreto: al fin y al cabo, cuando se alcanza una cierta madurez, cualquier profesional debe ser capaz de analizar una partitura en estos términos. Como intérprete, para mí lo importante es saber organizar la interpretación de una partitura.

A.—En su momento, ¿qué significaron para usted las oposiciones a la titularidad de la Orquesta de la Radiotelevisión Española, que usted ganó junto a Enrique García Asensio?

R-M.—Para mí significó el hecho de que de pronto me sentí responsable como director de orquesta desde un punto de vista profesionalizado; no es que antes no lo fuera, pero para mí aquella situación representó una toma muy clara de conciencia.

A.—Tengo entendido que de los cuatro candidatos que llegaron a los exámenes finales era usted el que menos veces había dirigido en público.

R-M.—Yo entonces creo que había dirigido no más de... cinco o seis conciertos en toda mi vida. O sea que sí, debía ser cierto. ¡Lo difícil era haber dirigido menos! Anteriormente había tenido oportunidades que condicionaban otra oportunidad posterior, pero a partir de entonces sentí mi profesión como algo estable.

A.—¿En qué momento se adquiere mentalmente la sensación, que podríamos llamar cenestésica, de que se es director de orquesta?

R-M.—Yo creo que esto es algo que uno nota antes de serlo entre comillas. Desde el primer día en que dirigí yo me sentí director de orquesta, con mayor o menor experiencia, con mayor o menor bagaje, ¡sin ninguno en cualquier caso!, pero me sentía intérprete. Cuando dirigía yo sabía perfectamente lo que quería y lo que pretendía desarrollar.

A.—¿Podría usted aclarar, de una vez para siempre, si su retirada de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española tuvo algo que ver con cuestiones políticas, como se ha rumoreado insistentemente desde entonces?

R-M.—No, en absoluto, y deseo dejarlo muy claro. Hubo dos aspectos que para mí fueron muy decisivos. Primero: deseo decir que yo quiero entrañablemente a Enrique García Asensio, que ha sido un compañero extraordinario, tanto de estudios como profesionalmente. Siempre nos hemos entendido a las mil maravillas, y en todo el tiempo que estuvimos juntos jamás hubo un problema y estuvimos siempre perfectamente coordinados. O sea que esa leyenda de fricciones entre nosotros es completamente falsa: ¡jamás, pero jamás, hubo disputas entre nosotros! Además es que él es un verdadero amigo personal. Tenemos después a Markevitch. Casi todo el mundo sabe que es un hombre de gran carácter: con él... pues también me llevé bien, sí, y creo que él tampoco tuvo nada contra mí. Yo me considero un hombre liberal y demócrata. Ahora bien, el liberalismo, en lo que hace a la dirección de orquesta, yo lo pondría un poco en entredicho. Yo creo que una orquesta debe tener sólo un director; para mí esto es básico. Por esto no dudé en ir a Barcelona para ser el titular único de la Orquesta Ciudad de Barcelona. Yo sé que allí he podido desarrollar una labor y un repertorio que aquí en Madrid, en aquella época, siendo tres nada me-

nos los directores, no hubiera podido realizar. No puedo dejar de pensar que, por grande, enorme que sea la coordinación entre dos personas, el instrumento que es la orquesta acaba padeciendo de desincronización, ¡y aquí éramos tres! El segundo punto era la reactivación musical de mi ciudad, de Barcelona, que germinó a través del Festival Internacional de Música y que canalizó más tarde con la creación de la Orquesta Ciudad de Barcelona. Creo que yo, en aquel momento, podía hacer algo positivo y no dudé en volver a Cataluña, más aún cuando se me daba la oportunidad de ser el único director de la Orquesta. Me dio pena, naturalmente, abandonar Madrid, no sólo por dejar amigos, como yo llamo, «de lujo», sino porque aquí empecé, aquí tuve mi primer puesto profesional; yo me sentía muy unido a los músicos de la orquesta..., pero yo estaba convencido de que debía hacerlo y, a la larga, pienso que fue una decisión acertada.

A.—Quisiera preguntarle, olvidándonos ahora de que es usted su titular, qué opinión le merece como agrupación la Orquesta Ciudad de Barcelona, a qué altura la colocaría dentro del mapa de las orquestas españolas.

R.M.—Creo que es una Orquesta que se halla en un muy buen nivel y que adolece de la problemática económica, como casi todas las orquestas del país. Este problema económico es vital. Al margen de ello, creo que la Orquesta está en un nivel óptimo, pero si hubiera la posibilidad de tener más dinero tendríamos la oportunidad de hacer muchas más cosas, entre ellas abordar una reestructuración importante. Naturalmente, la Orquesta podría ser mejor. Yo, como espectador, la colocaría, palmo más, palmo menos, a la misma altura que las dos de Madrid. De lo que sí estoy orgulloso es de una labor nuestra de equipo que para mí constituye lo más positivo; quizá esa labor de equipo, esa sensación de que todos hacemos «todo» por la Orquesta y su progreso no la haya en las otras orquestas. Puede que nosotros seamos... no, suframos menos burocracia. Los mismos músicos ven cómo hemos conseguido llenar el Palau; cada temporada se nos dice al final de ella que ésta ha sido la mejor campaña de la Orquesta: todo esto indica una mejora. Los mismos músicos están concienciados de su labor de conjunto y vibran como verdaderos artistas. Ha habido, no hace mucho, un conflicto serio, que está en la mente de todos: se han arreglado bastantes cosas, no todas...

A.—Antoni, perdone, ¿puede usted referirse más directamente a ese «conflicto»?

R.M.—Sí, no hay inconveniente. El problema nació porque se tenía la sensación, que además era verídica, de que la Orquesta funcionaba como un vegetal que crece, que se desarrolla por sí mismo; se le cuida, se riega (porque en este caso había un jardinero al cual se le pagaba, y este jardinero era yo), pero que, en el fondo, está completamente desasistido. Bueno, ¡seguimos estándolo, no crea! Quizá ahora estamos un poco más vigilados, más cuidados políticamente, no diré que mimados; pero de hecho la Orquesta se desenvuelve por sí misma. Ahora hay un coordinador que comprende el problema, pero todo cuesta mucho esfuerzo y mucho dinero. Hay buenas perspectivas, de momento. En fin, el caso es que en España se tiene la idea de que todo se hará mañana... «mañana, mañana», el eterno mañana. Claro, llega un punto en el que



uno se desespera, y yo me desesperé aquí hasta el punto de no poder más, porque me sentía absolutamente falto de apoyos. Yo veía la carga que tenía sobre mis espaldas, y, eso sí, cuando planteaba un problema siempre me daban la razón y me decían que mañana. O sea, jamás nadie se «cabreaba», ¡nadie!; nadie discutía, nadie dialogaba conmigo; me decían: «Tiene usted mucha razón», y, ¡hale, hasta mañana! Yo hubiera deseado alguna vez oír: «¡NO!»; pero siempre era «Sí, hombre, sí», dicho con grandes golpes en la espalda, pero absolutamente nada. Llegó un momento en que yo sentí que ya no podía más, y entonces yo renuncié a renovar el contrato: tal como estábamos mi trabajo se podía dar por concluido. No había opción, se había cubierto una etapa y yo no podía seguir tratando de perforar una pared con las manos por más tiempo. En ese punto había que reestructurar la Orquesta no sólo en su interior, sino en cuanto a su contexto general: Patronato, etcétera. O sea, tomar una nueva dimensión para entrar en una nueva etapa. Ahora mismo creo yo que nos hallamos en el embrión de esa nueva etapa, que hemos empezado a despegar, y confío que en un futuro no muy lejano estas condiciones se puedan desarrollar. Yo soy una persona que siempre espera y que tarda mucho en perder las ilusiones, por eso tengo confianza.

A.—¿Está entonces su «mañana» más claro, más tranquilo?

R.M.—Yo nunca trabajo en futuro, siempre trabajo en presente. Prefiero vivir un «ahora mismo» para recoger los frutos en un futuro más inmediato. Yo creo que trabajo un poco como una hormiga, nunca pido que las cosas se desarrollen en el acto; pero sí creo que hay que trabajar inmediatamente si se quiere recoger algo en el futuro, y si no se siembra ahora, ya, no podrá obtenerse el fruto apetecido.

A.—Usted en Barcelona ha trabajado mucho a los clásicos de la música contemporánea, los que llamamos en RITMO «clásicos del siglo veinte». Creo recordar que estrenó usted en España el *Concierto de violín* de Schönberg con Neil Gotovsky, y que hace poco ha interpreta-

do también el *Concierto de piano*. Su postura es en esto muy clara, usted es un hombre consciente del inmediato pasado musical. Ahora bien, también es usted artista muy vinculado a la vanguardia: recuerdo ahora su grabación de *Arbor*, de Benguerel. Hace poco ha grabado en Madrid un disco de autores españoles de vanguardia para EMEC. ¿En qué medida le atrae el «ahora mismo» musical?

R.M.—Yo creo que todo artista debe vivir del presente. De la misma forma en que decía que hay que trabajar «ahora», pienso que hay que hacerlo «para ahora». Lo que sí lamento es que no me veo capaz de interpretar toda la música que se produce. Por muchas razones, entre ellas las prácticas. A mí me parece que la música de hoy necesita ser tocada y tratada con un máximo de garantías. Incluso hablando del pasado más próximo, en concreto, la Escuela de Viena, se trata de obras tan tremendamente difíciles que se necesita una dedicación de trabajo que muchas veces no está al alcance del intérprete. Es decir, no basta, para mí, con conseguir un nivel algo más que aceptable.

A.—¿Tiene usted algún favorito entre la vanguardia internacional?

R.M.—Pues sí, yo soy un verdadero admirador de Lustoslawsky. Para mí es el gran clásico de la música actual. Es un compositor de una formación tan enorme y en sus obras hay música constante... En él la música vuelve a probar que técnicamente no tiene épocas.

A.—Es curioso que estando usted tan vinculado al más inmediato presente musical se le pueda considerar un experto en el campo barroco, del que nos ha dado ejemplos tan significativos como su disco Vivaldi con Teresa Berganza, o su interpretación en concierto de *La Pasión según San Juan*, de Bach, ¿De dónde surge su «afecto» por estas músicas?

R.M.—Pues no lo sé, siendo además una música por la que siento un respeto enorme. No es la música que más dirijo, ¡aunque sea la que más éxitos me ha dado! Cuando he de dirigir una obra de este

período procuro hacerlo con el mayor rigor documental. Sí puedo decirle es que he estudiado bastante a fondo la música barroca desde el punto de vista estilístico. Pero ni mucho menos me considero un especialista.

A.—Al igual que le he preguntado antes sobre música de vanguardia, ¿tiene algún autor favorito en el terreno de la música antigua?

R-M.—Bien, al margen de que yo sea por encima de todo un mozartiano, mi favorito es Bach. Después yo tengo una profunda... no admiración, sino veneración por Monteverdi. Creo que es uno de los grandes músicos de toda la historia.

A.—El año pasado trabajó usted con Karajan en el famoso Don Carlos del Festival de Salzburgo. ¿Qué supuso esto para usted?

R-M.—Allí, en realidad, sólo había una persona que trabajase, que era Karajan. Pero la experiencia fue extraordinaria... aunque me diera cuenta de que en esa forma sólo puede trabajar él. No hay ningún otro director, ni creo que lo haya habido, que pueda trabajar con este lujo de medios a la hora de plantearse el montaje de una obra. Es decir, es una experiencia intransferible, no asimilable. Quizá algún otro hombre que esté en el «ranking» en que está Karajan se pueda plantear el trabajo de manera aproximada a la suya, acaso un Solti; pero insisto en que se trata de casos extremos, y el de Karajan es el más extremo de todos. Es que incluso la ordenación del trabajo sólo la puede hacer él. Mire, en términos ya un poco irónicos, el Festival de Salzburgo es su juguete, y en el del setenta y cinco su diversión fue montar Don Carlos, porque nadie puede montar una obra con el despliegue de posibilidades con que él contó. Y aclaro una cosa: yo esto no lo digo en sentido peyorativo, ni mucho menos, sino con admiración; ¡ojalá pudiéramos muchos trabajar como él trabaja! Pero esto es irrealizable, porque se provoca la bancarrota de cualquier instituto de moneda. Ahora, aunque yo con Karajan no he tenido una relación de alumno con maestro, la comparación entre él y Celebidache, e incluso entre su mundo y el mundo de Celebidache, es algo interesantísimo. Yo vi en acción a Karajan en unas circunstancias muy distintas de las de mi contacto con Celebidache: a Karajan le he visto en la ópera, preparando una representación desde sus más mínimos detalles. A mí me asombró el poder de convicción de Karajan frente al hecho teatral, en este caso frente a Verdi, o incluso frente a Mozart; yo no puedo olvidar sus Bodas de Figaro, que a mí me parecen colosales. Ahora bien, aun considerando que su puesta en escena para el Don Carlos de Salzburgo era de alto nivel, ¡a mí me interesa mucho más el músico que el escenógrafo! Me impresionó mucho ver que su personalidad aglutinaba con muy pocas palabras todos los elementos que tenía a su alcance. Su labor sobre la Filarmónica de Viena en Don Carlos era como la técnica de los ensayos de Nikisch: trabajar muy profundamente, hasta la saciedad, uno, dos, tres o cuatro compases, para después pasar páginas y páginas enteras prácticamente sin parar a la orquesta, incluso habiendo momentos en que yo pensaba «¿Pero cómo es que no repite esto?». Lo que ocurre es que lo que él había hecho en los tres o cuatro compases, en los que se detuvo una parte muy importante del ensayo, cambiaba por entero el curso de la representación; o sea, en esos puntos neurálgicos se elevaba de tal forma el nivel, que luego todo

el resto de la obra se mantenía a esa altura obtenida.

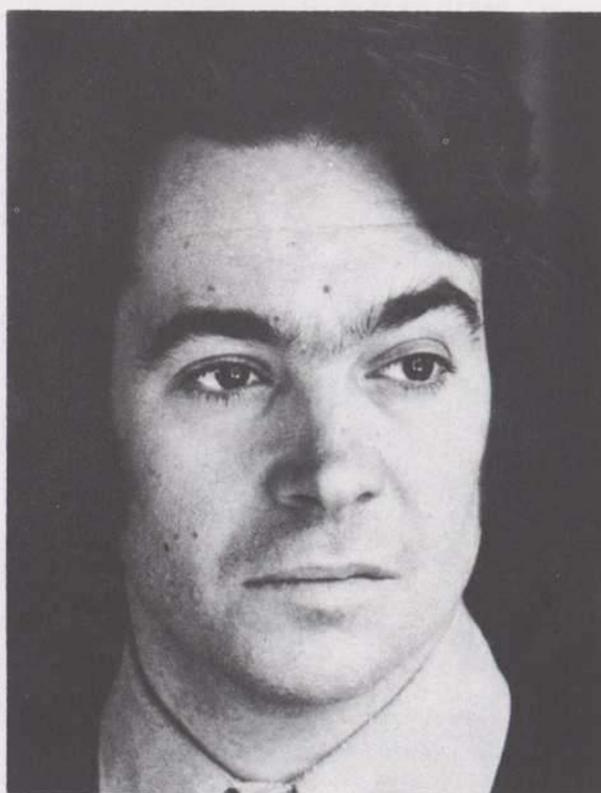
A.—A mí este sistema de ensayos de Karajan me recuerda mucho lo que Bruno Walter nos ha dejado narrado sobre ensayos de Mahler.

R-M.—Pues sí, debe haber su parecido en cierta forma. Pero yo creo que, en el fondo, Mahler debía ser más detallista. Para mí son personalidades de talante muy distinto. Ahora, a mí me llamó mucho la atención el ascendiente que Karajan tenía sobre toda la gente a su alrededor, ese poder de aglutinar elementos al que antes me he referido.

A.—Aparte de su debut en el setenta y ocho con la Filarmónica de Berlín, ¿qué otros proyectos le atraen con más fuerza?

R-M.—Me atrae mucho una grabación que he de hacer en breve, Goyescas, de Granados, la ópera completa, teniendo de solistas a Victoria de los Angeles y Plácido Domingo. La duda está en realizarla en Barcelona o en Londres.

A.—Para terminar, ¿qué importancia



concede al hecho musical en el mundo actual? ¿Es importante ser músico en mil novecientos setenta y seis?

R-M.—Esta pregunta, más que para terminar, podría ser la base para empezar una entrevista. A partir de aquí podríamos empezar un diálogo en el que entraríamos en una controversia de elementos que nos privaría de una definición exacta. Hoy en día ser músico plantea una cuestión de desfase entre la música que se toca y el hecho mismo de los conciertos: ¿tiene un concierto, una interpretación musical, carta de identidad en el mundo en que vivimos? No sabemos a dónde nos va a conducir la música. El desarrollo en el campo de la difusión musical es cada día más distinto; cada vez aumenta más la importancia de los elementos mecánicos, que de hecho se halla muy en contraposición con lo que es de verdad la interpretación de la música. Cuando Celebidache dice que el disco es una traición para la música, vemos que, en cierta forma, él tiene toda la razón. Por bien que se grabe ahora, y aunque los medios de reproduc-

ción estén progresivamente más perfeccionados, vemos perfectamente que un disco sigue sin tener la tercera dimensión. Esto es un hecho. Pero los medios de difusión también son cada vez más imprescindibles, por el hecho de que sirven de información básica y general, no ya sólo por los artistas que dan a conocer, sino incluso porque hay una gran cantidad de obras que sólo son accesibles a través del disco; este es el caso de la música electrónica, o también de páginas que no siempre están al alcance del concierto. En el campo del intérprete estamos en un momento en que no sabemos qué va a pasar con respecto al futuro: yo pienso que va a seguir habiendo «intérpretes», pero también pienso que en unos próximos años nos volveremos a plantear la música en sí como un elemento de vida muy distinta a la que ahora contemplamos. Quizá la música deberá tener un aspecto más socializante no sólo desde el punto de vista de los intérpretes, sino desde el de los compositores. En estos mismos momentos los autores se enfrentan a una opción difícil: el arte actual, que es un arte vivo y en el que todos estamos inmersos, se retira cada vez más de las grandes multitudes, incluso va estando en contraposición del desarrollo mismo de la vida. Ahí está el dato de que los grupos «pop» o «folk» están teniendo una influencia más decisiva en cuanto al colectivo que los autores llamados «serios»; a través de ellos la música se integra más en la sociedad. Es decir, aquí está la antítesis de que la música actual, la de vanguardia, que es la que más apoyamos, se va haciendo más y más un reducto de minorías, está contraponiéndose a las necesidades ideológicas del mundo moderno.

A.—¿No le resulta conflictiva esta situación, un poco paradójica?

R-M.—Enormemente. El hecho mismo del concierto, esto es innegable, es una rémora de la tradición del siglo pasado. Claro, tiene una validez indiscutible. Pero, ¿en el futuro es este el camino? Yo no puedo responder, pero al menos me he hecho la pregunta, y creo que, como yo, muchas otras personas, y ya es algo. El desarrollo de la música en estos últimos diez años es tan diverso, desde un punto de vista sociológico, que no nos permite aventurar ni siquiera lo que va a pasar en lo que queda de siglo. Quizá eso sea lo fascinante, estar aquí y ahora para vivirlo. El hecho en sí, de todos modos, es irreversible. Brahms seguirá siendo «bueno» en la estima de los valores, como seguirán siéndolo Bach, Mozart y Monteverdi. O el mismo Schönberg, que gana puntos con el tiempo. Hace poco me decía Carmelo Bernaola que Berg y Schönberg están ganando muchos puntos en relación al mismo Webern, que puede perderlos por su propia perfección. Pero esto ya es rizar el rizo. La suya es una pregunta..., bueno, pues, como la de Ives, una «pregunta sin respuesta». Lo importante es formularla. Yo sigo mucho a las generaciones más jóvenes, que son, en última instancia, las que van a dar una perspectiva nueva al problema. Yo tengo una confianza muy grande, y un interés no menos grande, en la actuación de las personas más jóvenes que yo: me parece apasionante poder seguir el curso de los acontecimientos a través de ellos, y pienso que vamos a tener grandes sorpresas. A nosotros, posiblemente, nos va a chocar, porque vivimos en unos moldes y adaptados a unos hábitos que nos impiden aceptar muchas cosas. Pero, incluso ahora, cuando la gente más joven cambia muchas cosas y muchos aspectos de la vida es porque, en el fondo, deben tener razón.

Gpa Music, s. a.

WEINBACH

ACCORD

BÖSENDORFER

BELARUSJ

PETROF

CHAIKOVSKY

ETYDE

RÖSLER

CHERNY

TCHAIKA

WLADIMIR

SCHOLZE

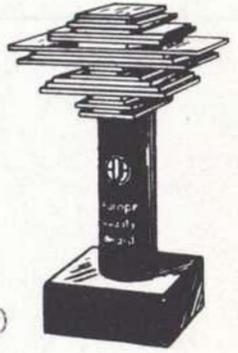
UNA ORGANIZACION AL

PETROF



TROFEO INTERNACIONAL A LA CALIDAD 1974 - 75

(Por decisión de las revistas: Mercado Mundial,
African Trade Review, Euroussa, The East Trade)



PREMIO CALIDAD EUROPA 1975

(Por referendum realizado por Compiter internacional)

importador: **SPA MUSIC S. A.** Avda. de las Arboledas, 23 - Poligono Industrial
LA POSTURA Km. 25 carretera Andalucía
VALDEMORO (Madrid) - Teléfono 895 11 49



SERVICIO DE LA MUSICA

Encuesta - Encuesta - Encuesta

1. ¿Qué papel (o función) desempeña la Música en nuestra Sociedad?
2. ¿Cómo equilibrar las manifiestas desigualdades entre ciudades como Madrid y Barcelona, y entre ambas y las restantes ciudades del Estado español?
3. ¿Cómo clasificaría usted la gestión de los organismos públicos y de las entidades privadas que han venido dirigiendo la Música española?
4. ¿Qué plan de actuación propondría usted para solucionar los problemas que hoy tenemos planteados? Y a corto plazo, ¿qué podría hacerse para paliar la actual situación?



Entre las variadas formas de comunicación con los lectores utilizadas por nuestra Revista, posiblemente haya sido la entrevista uno de los pilares de su información, y a través de ellas una diversidad de personajes esparcidos por todo el territorio nacional ha venido expresando sus criterios sobre problemas o sobre el momento que atraviesa la Música..., pretendiendo así que lleguen a todos los rincones de nuestro país las inquietudes de nuestros entrevistados. Para ello hemos procurado entablar conversaciones con todos los que creíamos pudieran manifestar sus valiosas e interesantes opiniones, y en nuestras páginas han quedado reflejadas las de directores de Conservatorios, de autores, de directores de orquesta, de artistas, de críticos..., para que siempre llegasen a nuestros lectores, además de la información, sus ideas y juicios sobre

la problemática que tiene planteada el país musical...

En esta ocasión hemos formulado cuatro preguntas, que corresponden a otros tantos problemas cuya resolución no deja de ser apremiante. A ellas responden personajes de Madrid y Barcelona, o de Barcelona y Madrid —«tanto monta, monta tanto»—, ciudades donde la vida musical ocupa primerísimo plano, frente al secundario en que se encuentra el ambiente musical en el resto de nuestras provincias, para llevar a nuestros lectores la opinión sincera de las personas seleccionadas, completamente apartadas del mundo musical oficial.

Le toca ahora al lector hacer su propio juicio y composición de lugar, aunque queda bien claro que nuestra situación musical tiene problemas muy graves, que exigen un estudio y cambio total en la forma de encauzar su solución.

CRUELLS





RAMON BARCE

1. Un papel, desgraciadamente, nada brillante, por la escasa cultura musical del país. Lo peor es que cumple una función más bien negativa: ser patrimonio —uno más— de las capas económica y socialmente elevadas y constituir así un adorno más de las clases privilegiadas. Hay que añadir que, en nuestro estricto aspecto creador, los compositores no somos, en general, responsables ni culpables de semejante situación.
2. Todo el mal viene de un centralismo desaforado, que si bien ha existido siempre en España (desde el siglo XVII), porque a través de él Castilla ha impuesto brutalmente su hegemonía, se ha agravado desde mil novecientos treinta y nueve, porque ha servido perfectamente para una política represiva. Curiosamente, Madrid se ha convertido en un monstruo que no sirve culturalmente a Castilla.
El problema barcelonés es distinto. En realidad, sólo con la autonomía catalana los problemas musicales y culturales podrían tener un tratamiento adecuado.
3. La gestión de los organismos públicos está, en general, al servicio de la rutina y del negocio privado de las agencias de conciertos. No se puede imaginar desgracia mayor. No se trata, pues, de una imposición de directrices propia de un despotismo ilustrado («ilustrado», en todo caso, no lo es), sino de algo mucho peor: de una falta de directrices y de una canalización comercial. Me refiero, claro, a los organismos que manejan grandes presupuestos. Otros modestísimos, como la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (S. I. M. C.), se limitan a sus pequeños caciquismos. Es común a todos un rasgo: su absoluta falta de representatividad democrática.
4. La situación de la Música en España (que es, naturalmente, un reflejo de la situación general) no admite ya «soluciones», sino «solución»: una solución de base, desde la que partir. Esa solución única no puede ser otra que la representatividad democrática a todos los niveles: que los propios músicos, en cada caso, elijan a quienes tienen que administrarlos y representarlos. Arreglos o alivios a corto plazo no veo ninguno, ni quizá valga la pena intentar nada en ese sentido.



FRANCISCO CANO

1. Su función es —o debería ser— la de informar críticamente sobre el momento histórico a que pertenece. Pero como la música culta es privilegio de las clases dominantes, y éstas dejan para el resto de la sociedad la música ligera —alienante y de ínfima calidad—, puede decirse que su función queda mutilada, siendo prácticamente nula.
2. Con la descentralización de gestión cultural y el mejor aprovechamiento de los recursos económicos propios de cada región podrían corregirse las actuales diferencias.
3. Pésima, debido principalmente a que se ha limitado a calcar las estructuras políticas del país, privatizando la función pública que la Música debería tener. La iniciativa privada ha visto anuladas sus buenas intenciones, debido a que los «jeques de nuestra Música» se han infiltrado en la misma, ocupando cargos de asesores, etcétera.
4. Desmontando el aparato burocrático que actualmente gobierna nuestra Música y dotándola de una infraestructura por la que pueda caminar sin agobios. De esta manera se corregirían los males que la afligen. Y, por supuesto, dando por hecha la dimisión de los «jeques» que la representan.



JORGE CERVELLO

1. La Música debería desempeñar un papel digno, al igual que existe en los países de fuerte tradición cultural. En nuestra sociedad es tan sólo una minoría la que siente verdadero interés por este arte. Esto es debido tan sólo a que en los centros docentes la Música no se enseña ni es considerada como es debido.

2. Para equilibrar las manifiestas desigualdades se necesita tan sólo que el Ministerio de Educación y Ciencia obre con una conciencia nacional.
3. La Música, en la mayoría de los países está regionalizada, y en España está centralizada; esto ha sido un gran perjuicio en estos años en que nuestra juventud presta gran interés hacia ella; de no haber estado centralizada, seguro habría más orquestas en provincias donde no existen ni pueden escucharlas; de haber estado regionalizada, en los Ayuntamientos, por medio de sus concejales de Cultura, habría recaído la preocupación de crear orquestas, labor de la que hasta ahora no se han preocupado en absoluto, y para la que habrían recibido ayuda de las organizaciones privadas.
4. Creo que el Ministerio de Educación y Ciencia debía tomar cartas en el asunto de una forma objetiva y seria, con un equipo competente a nivel nacional.



MIGUEL ANGEL CORIA

1. Ninguna, tanto si creemos que su misión no es otra que la de informar críticamente sobre los procesos sociales como si afirmamos su autonomía y su autosuficiencia. Y ello porque habiéndola secuestrado la clase dominante —junto con las demás expresiones artísticas y, en general, la cultura toda—, la mayor parte del cuerpo social no sabe siquiera de su existencia. Para esa mayoría, que malvive en el reino de la necesidad, la Música no «es un lujo a su alcance»; por contra, para el privilegio económico es un indicador del «status». Así las cosas, se podría decir que el papel de la Música consiste en contribuir a la institucionalización de la violencia que supone una sociedad de clases, para no mencionar el decidido apoyo que ciertas prácticas musicales prestan al espectáculo reinante. Todo ello es así, insisto, por obra de ese rapto; pero no debería serlo: aunque la Música, por su propia naturaleza, se halle más allá del bien y del mal, los artistas no lo estamos, y nuestro deber moral (con perdón) es rechazar la triste condición de propagandista y vicario que la clase ociosa pretende —y a menudo logra— imponernos.
2. Descentralizando. Si los pueblos deciden constituirse en nación y la sociedad en estado, esa decisión no acarrea, irremediablemente, que la vida del país deba regularse desde un inapelable y único centro. El pueblo catalán tiene derecho, evidentemente, a regirse por el Estatuto de

Nuria. No es menos evidente que los demás pueblos de la Península y de las islas tienen idéntico derecho a su autonomía. De este modo, iguales en derechos, tendremos los mismos deberes, y el primero y fundamental es el de la solidaridad libremente asumida. Sólo así podrán resolverse problemas como el que usted plantea.

3. Funesta. Como se sabe, el poder absoluto corrompe absolutamente; la Música española, a nivel de organización y administración, ha venido reproduciendo la estructura política del país. Por lo mismo, nadie puede sorprenderse de la privatización de la función pública que los sucesivos truchimanes de nuestra Música han perpetrado, agravada en algún caso (límite) por su prolongada permanencia en el cargo. La iniciativa privada, por su parte, ha visto a menudo neutralizados sus intentos de crear y alentar una cultura paralela por la intromisión en ella de esos mismos gestores indeseables, afanados perpetuamente en extender la «cultura» oficial.
4. A corto plazo: dismantelar el aparato burocrático-musical que hoy asfixia a la Música. A medio y largo plazo: sin olvidar que, como dijo Wilde, el mejor gobierno para un artista es la ausencia total de gobierno, hay que dotar a la Música española de una infraestructura que la permita transitar por ella y, así, desarrollarse. Le diré también lo que no se debe hacer: «convocar unas segundas conversaciones técnicas, preparatorias de la celebración de un congreso nacional y de una elaboración de una Ley de la Música» (sic), tendentes, claro es, a que los actuales administradores (sin causa) de nuestra Música se sucedan a sí mismos.



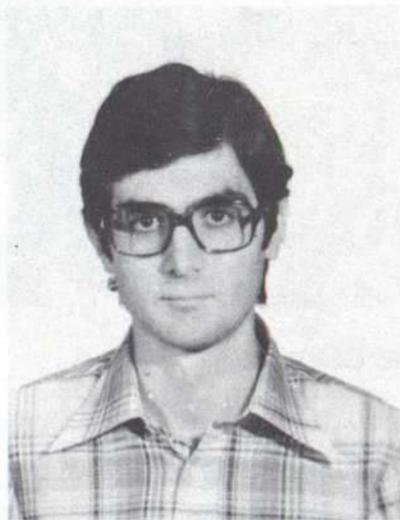
JOSE LUIS DELAS

1. Bajo el nombre de música aparecen hoy hechos tan diversos como las canciones de moda, las marchas militares, los residuos de un falso folklore, el «rock», la canción de protesta, la llamada música «clásica» o «cultura», etcétera. No se puede hablar, pues, de una función general de la Música en nuestra sociedad. Hay realidades sonoras que son claramente embrutecedoras y que constituyen un factor de alienación. Por lo que se refiere a la música de vanguardia, hay que decir que en no pocas ocasiones es un simple juego formalista para la satisfacción de pequeños grupos de iniciados y que está hábilmente manipulado por los organizadores de la maquinaria cultural capitalista. En

este caso la función social de la música contemporánea es nula y su papel puede llegar a ser incluso reaccionario.

Pero existe también una música que usa un lenguaje muy avanzado y que trata, al mismo tiempo, de abrirse lo más posible a la realidad social. Esta música puede tener entonces una fuerte carga crítica y ser así un medio más en la lucha hacia una sociedad más justa.

2. Estas desigualdades sólo podrán ser superadas estableciendo un sistema federal, tal como corresponde a la realidad de los distintos pueblos hispánicos. Ello redundaría en beneficio incluso de las fuerzas más progresivas y democráticas del propio Madrid, que se verían así liberadas de la agobiante y comprometedor cercanía de los organismos oficiales centralistas y autoritarios.
3. Esta gestión oficial ha sido una verdadera catástrofe para la Música española. Se han atendido las cuestiones más externas de tipo representativo y propagandístico, centrándolas además casi exclusivamente en la capital del Estado. Lo fundamental, es decir, el desarrollo de una enseñanza musical a todos los niveles, ha sido descuidado de forma lamentable y, por lo demás, sintomática. La situación en que se encuentran los músicos profesionales en España ilustra también perfectamente lo que ha sido y sigue siendo dicha gestión. Como ejemplo concreto basta recordar que varias orquestas españolas se encuentran en estado de disolución. Se trata de una tragedia y un escándalo realmente incalificables.
4. Para solucionar los problemas hay que cambiarlo todo de raíz. Hay que comenzar de nuevo, sentando las bases de una amplia educación musical, de una música que esté abierta al pueblo y se enriquezca de sus impulsos innovadores. La Música puede constituir así un medio para fomentar la sensibilidad y fantasía, desarrollar las fuerzas creadoras y también para contribuir en la lucha hacia una auténtica democracia. Hasta que se logre este cambio (inseparable de un cambio político) se puede hacer una importante labor de crítica y examen de la realidad. Pueden realizarse también experiencias musicales de tipo social —para y con los trabajadores—, y deben repetirse todas las reivindicaciones que lleven, finalmente, a que el músico ocupe en la sociedad el puesto que le corresponde.

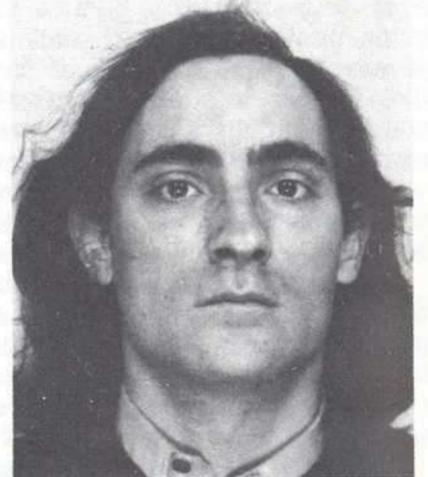


JESUS RODRIGUEZ-PICO

1. Actualmente la Música es utilizada como elemento alienante, que indu-

ce a la pasividad y evita que el oyente se inmiscuya en los procesos de creación. Creo que fundamentalmente debería dirigirse hacia el individuo, de forma que actuase contra la uniformidad que la sociedad tecnológica impone, representando un hecho cultural no determinista y sin imponer criterios subjetivos.

2. Sólo siguiendo un profundo proceso de descentralización, y a través de la creación de organismos provinciales con fondos suficientes como para poder mantener una vida musical, tanto a nivel de docencia como de manifestaciones musicales; es fundamental para ello la creación de orquestas sinfónicas y grupos de cámara en cada provincia.
3. Creo que, en general, ha sido vergonzosa a nivel de organismos públicos, que tienen una falta de planificación total y siguen criterios ajenos a las necesidades reales del país; en cuanto a la labor de las entidades privadas, la ayuda ha sido nimia, en comparación con cualquier otro país del Occidente europeo.
4. Creando una conciencia musical a través de dos niveles: primero, instaurando de forma sistemática la Música en la enseñanza básica, pero enseñada a través de métodos activos y con un profesorado preparado en conservatorios o centros reconocidos. Segundo, la protección del Estado hacia las orquestas y la creación de nuevas en las ciudades sin formaciones sinfónicas. Además, creo que es fundamental crear una información que oriente y estimule al gran público, ya que la Música como factor cultural no incide en él, al margen de ciertas manifestaciones de tipo «popular». Esto es un producto más de nuestro subdesarrollo cultural.



ROMAN ESCALAS

1. La función de plasmar mediante estructuras sonoras la fiabilidad de nuestro grado de imaginación.
3. Con la igualdad de posibilidades para obtener subvenciones. Aún más, fomentando el desarrollo musical en la periferia.
3. Inaceptable en el momento actual.
4. Fomentar el desarrollo musical partiendo de individuos plenamente capacitados. Abolir los favoritismos dispensados a los oportunistas recalcitrantes.



MANUEL VALLS

1. Aunque es difícil precisar lo que debe conceptuarse por «nuestra sociedad», entiendo que la función de la Música, desde el punto de vista cultural, es muy limitada, ya que por falta de una orientación pedagógica apropiada su acción se desarrolla en un círculo minoritario que, en definitiva, se circunscribe al área concertística. Si consideramos, además, que el concierto sólo tiene lugar en las principales capitales (Barcelona, Madrid, Valencia, etcétera), concluiremos que la Música como entidad cultural afecta a un reducidísimo núcleo de la sociedad. En suma: la Música no desempeña papel alguno en nuestra sociedad. Si hablásemos de la música «pop», la cuestión sería distinta. **Los sis horas de Canet**, por ejemplo, han demostrado su poder de convocatoria.
2. Sólo a base de una política musical descentralizada, en la que se confiera a cada provincia facultad de organización, con un presupuesto ponderado y equilibrado, con el que desarrollar con autonomía una gestión en el conocimiento y difusión de la Música.
3. La gestión de los organismos públicos (si es que existe tal gestión) la calificaría de nefasta o, si se prefiere, de inoperante. En los últimos cuarenta años no ha existido más gestión pública que la de dotar a la capital de coros y orquestas; de subvencionar temporadas de ópera y «ballet» en Madrid y organizar semanas y festivales de música en diez o doce capitales de provincia española. Pero el intento de llevar la Música a la escuela y a la Universidad, tan triunfalista en el papel, no ha cristalizado en la práctica. Total: el nivel cultural del pueblo español está aún en su cota ínfima. En cuanto a la gestión privada, nada he de objetar a ella.
4. Depende de lo que entendamos por corto plazo. Desde luego, intentaría comenzar, desde ya, con la enseñanza de la Música en la escuela primaria y descentralizar la gestión administrativa en los términos aludidos en la segunda respuesta. La cultura musical de un país —me permito agregar— no se mide por el número de conciertos que se des-

arrollan en su capital, sino por el de los habitantes que sean capaces de comprender, captar y gustar el sentido de la Música, entendida como bien cultural y no como bien de consumo.



JESUS VILLA ROJO

1. Según las situaciones, los deseos, la Música ha reunido siempre altísimos valores para finalidades tanto espirituales como materiales. Infinidad de recuerdos históricos ratificarían espléndidamente la tesis. Pero, sustancialmente, todo ello ha limitado y reducido su verdadera función, que al margen de cualquier utilización más o menos seria, debe ser sentida y entendida desde la base de apreciación sensorial de los sonidos. Como decía, ha valido para todo, porque nuestra sociedad no ha tenido reparos en acomodar o adaptar lo que le parece a sus propios intereses o caprichos; pero, sinceramente, la Música supone, o debe suponer, un mundo tan amplio e infinito que utilizarla para otros fines que no sean los de exponer sus encantos es suprimirle los medios propios y naturales de expresión.
2. Esta es una pregunta enteramente política. Solamente con datos político-económicos puede contestarse. Pero recordaré que el equilibrio nunca podría realizarse tratando de llevar a las demás ciudades las mismas atracciones musicales que poseen Madrid y Barcelona, y que se ha demostrado en tantas ocasiones que es un aparato espectacular para masas vacías y superficiales que nada o casi nada les interesa el «arte de los sonidos». Recordaré también que estas ciudades que pretenden estar en línea con otras europeas aún no poseen ni una sola orquesta de cámara —que es donde, efectivamente, mejor se aprecia la sutileza de la Música— con actuaciones continuadas, y ni un grupo obtiene subvención o protección oficial estimable.
Si para equilibrar la totalidad de las ciudades españolas hay que crear una o dos grandes orquestas sinfónicas con sus grandes coros en cada una, se entiende que solamente se pretendería presentar parcial e incompleta la efectividad mu-

sical. Una simple y modesta programación de educación, con amplia exposición de ejemplos históricos y actuales, podría suponer una labor muy rica y positiva, que sin pretender, ni mucho menos, los propósitos de estas ciudades, alcanzarían una verdadera penetración en la realidad que, en definitiva, supondría algo realmente sincero, aún no planteado en Madrid ni Barcelona.

3. Habría que hacer una subdivisión en estas directrices, teniendo en cuenta los aspectos pedagógicos, formativos, de divulgación; los experimentales y de investigación. Los organismos públicos presentan un triste balance, tanto en lo pedagógico como en lo experimental, que nos hemos visto obligados a superar en distintas etapas de especialización fuera de España. La divulgación está relativamente atendida, porque, al menos, se hacen cantidades de conciertos con los programas habituales, lo que supone una divulgación incompleta y parcial. La radio oficial mantiene una amplia programación musical que será de lo más completo en nuestro país, porque no queda centralizada en ninguna tendencia ni época determinada. Las entidades privadas no han prestado apenas atención al desarrollo musical, y cuando lo han intentado, como no han pedido el debido asesoramiento técnico, puede decirse que no han dejado de ser buenos propósitos de melómanos o aficionados. La Fundación «Juan March» es un especial ejemplo de protección a la cultura, y puede decirse que casi todos los más importantes trabajos que se han realizado en investigaciones científicas y técnicas y en creación han sido becadas por esta entidad.

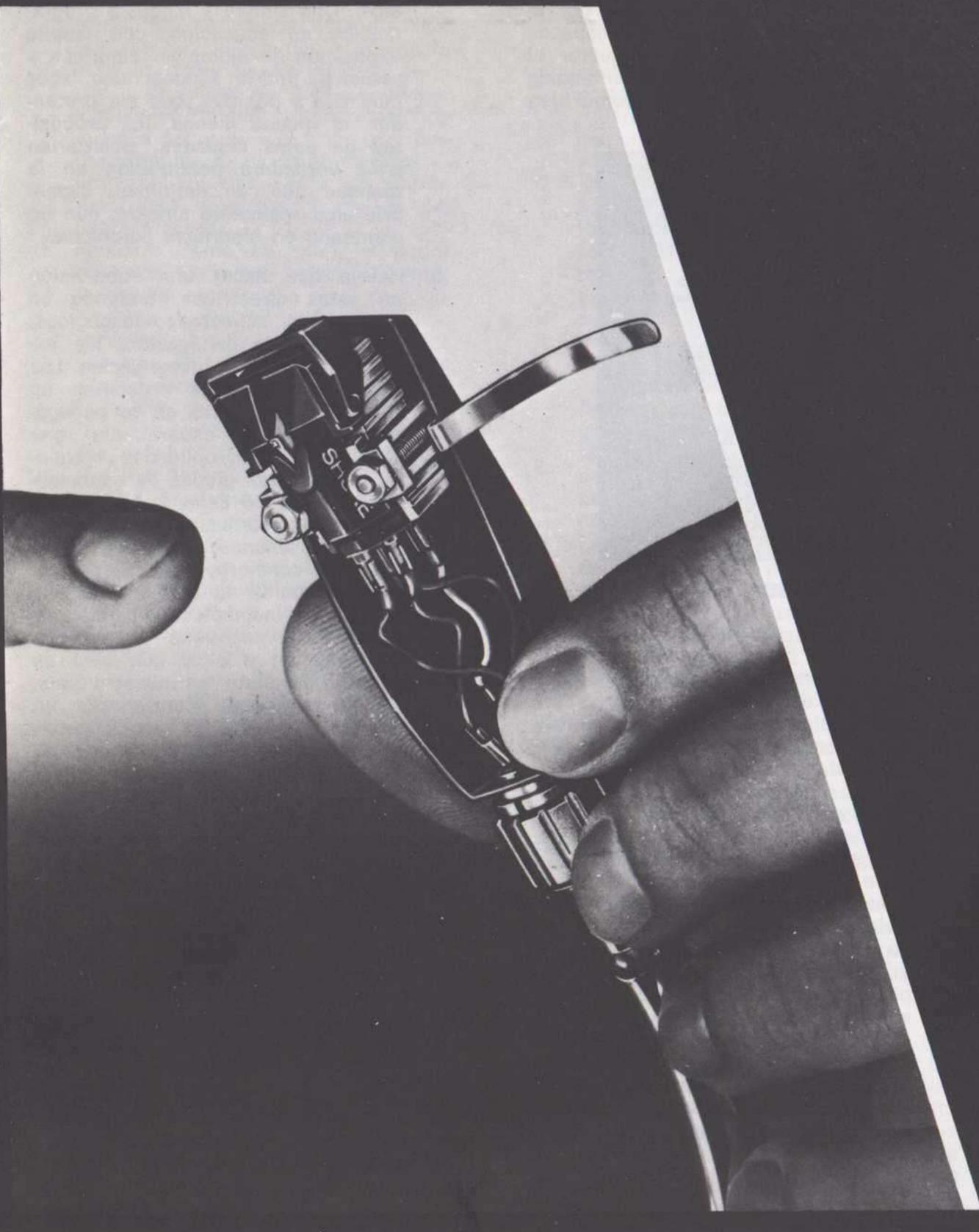
Así, muy superficialmente, he pretendido responder a esta pregunta en los aspectos artísticos y culturales, porque los aspectos económicos y administrativos son tan lamentables que no permiten el comentario sereno.

4. En principio, diré que solucionar a corto plazo lo que lleva tantos siglos de cultura sería poner en práctica programas precipitados y urgentes, que poco favorecerían a una sensible educación musical. Los planes actuales, que fallan por su rigidez y limitación estructural, deberían abrirse a la actualización y extenderse a los diversos períodos históricos para que su conocimiento pudiera hacerse efectivo en cualquier rincón de España. Como decía, lo importante es una verdadera formación musical, adquirida de los ejemplos conservados de los distintos períodos y su realización, sin desatender lo que supone cada nueva aportación.

Se entiende que el plan de actuación debe ser elaborado por un completo equipo de expertos que cuiden los distintos aspectos artísticos y culturales de cada región o ciudad.

Extraordinario «Falla», de diciembre

RESERVE SU EJEMPLAR



Aquí nace la Alta Fidelidad.

La calidad de una cámara fotográfica nunca es superior a la de su objetivo. De igual manera, el más sofisticado equipo de Alta Fidelidad no es mejor que el resultado que le permite obtener su cápsula. No se puede sacrificar la calidad de una cápsula en el equipo de reproducción; su misión es demasiado importante: dar vida al sonido.

Si desea usted saber cuál es la cápsula SHURE adecuada a su equipo de Alta Fidelidad, remita el cupón adjunto a:

VIETA AUDIO ELECTRONICA, S. A.
Bolivia, 239 Barcelona-5.

Desearía conocer la cápsula SHURE adecuada a mi equipo de sonido, que detallo a continuación.

Brazo o tocadiscos _____

Cápsula _____

Amplificador _____

Pantallas acústicas _____

Nombre _____

Dirección _____

Población _____



CIEN AÑOS DEL FESTIVAL DE BAYREUTH

(1876 - 1976)

(y V)

CIEN AÑOS DE SOLEDAD



Foto: Wilhelm Rauh

Por
ANGEL F. MAYO

BAYREUTH, DEL SUEÑO DE ATENAS A LA REALIDAD DE ESPARTA

*(De repente he visto un desarrollo
que no conocía con anterioridad:
el desarrollo desde el sueño
a la realidad.
Pierre Boulez.)*

Hoy es el 23 de julio de 1976. El Festspielhaus de Bayreuth aparece rebosante por rigurosa invitación. No se ha llegado a este momento sin tensiones. Los pronósticos anuncian mar arbolada. Durante los ensayos de la **Tetralogía** han surgido voces de protesta entre el público invitado. Las protestas han salpicado también a **Parsifal**, que escenifica Wolfgang Wagner, quizá para contrapesar las dirigidas a Patrice Chéreau. El público invitado encontró las puertas cerradas a cal y a canto cuando pretendió presenciar el ensayo general del tercer acto. **Tristán** ha quedado al margen de los disturbios preliminares. La expectación real se concentra en la jornada del 24 de julio y en el instante irreversible del comienzo de **El oro del Rin** cien años después de que Hans Richter dirigiese su primera representación en el Festpielhaus. Hoy, víspera cargada de augurios, va a dar comienzo la prologal ceremonia de la desmitificación y desnazificación oficial y pedante de Richard Wagner, «compositor de óperas» muerto hace ya noventa y tres años. Ha concluido el prelude de **Los maestros cantores**. Hecho de nuevo el silencio tras la ovación de rigor y descornado el telón, Walter Scheel, Presidente de la República Federal de Alemania, extiende sobre el atril el discurso que le ha redactado para la ocasión un gabinete de colaboradores (1). A su costado, Wolfgang Wagner, nieto del compositor y responsable artístico del Festival; Karl Böhm, quien acaba de dirigir el prelude escuchado; Alfons Göppel, Presidente del Estado federado de Baviera, y Hans Walter Wild, entusiasta alcalde de Bayreuth. A su espalda, el elenco del Festival, preparado para representar la festiva escena que concluye **Los maestros cantores**.

En el exterior algunos cientos de honrados bayreuthianos se diseminan por las mesas dispuestas para que consuman ordenadamente salchichas y cerveza mientras siguen por altavoces «ad hoc» el programa conmemorativo. No persigue hoy Wolfgang Wagner el fantasma nostálgico de Atenas, en rasgo de humildad que le honra. De corazón hubiera deseado una «Festwiese», una fiesta multitudinaria sana, libadora y nutritiva. No va a poder ser. Amenaza lluvia. La tarde declina destemplada. Permanece el «pueblo» en sus hogares al amor del televisor, quizá para distraer el ocio con un filme sobre Winnetou, el legendario piel roja criatura de Karl May. Sólo han acudido a la colina «sagrada» los curiosos. Hace ahora cien años Richard Wagner alcanzaba la meta de su vida y al tiempo renunciaba a la utopía del Festival ateniense, popular y gratuito. Hoy su nieto ha organizado en el Festpielhaus un «party» tan selecto como oficial y contradictorio. A la intemperie, hinca el pueblo el diente a las salchichas con mostaza, pagadas religiosamente.

Comienza Walter Scheel. Frau Schmidt, ama de casa, se queda absorta a medio plato cuando el Presidente proclama: «Yo no soy un wagneriano». Herr Müller, pensionista, se atraganta cuando Richard Wagner es reducido, Brockhaus en mano, a «gran compositor de óperas» en plano de igualdad con Verdi y Moussorgsky. Herr Stein, cajero, casi deja caer al suelo los restos de la pitanza cuando le dicen que hay que ser comprensivos y tolerantes con «el Richard», un buen chico en el fondo, aunque algo rarillo, como todos los hombres que se creen geniales. Sin embargo, todas las miradas se vuelven, desaprobadoras, a Klaus Blume, rubio estudiante de veinte años. Klaus preferiría encontrarse ahora en la bolera; pero Erika, su no menos rubia amiga, ha insistido en subir hasta el «granero» (2) para ver a la Begum y a tanta gente festiva y distinguida. Klaus se parte de risa. El Presidente acaba de afirmar que todos los tipos grandes del siglo XIX se dedicaban a filosofar o a componer o a meditar acerca de la cuadratura del círculo porque no tenían acceso a la política de la época. Los tipos grandes del presente, viene a decir Scheel, podemos olvidarnos de esas fantasmagorías caducas, ya que disfrutamos del Estado Democrático para realizarnos. Erika ha empujado a Klaus hasta el «Volkswagen». Las buenas gentes, aún con la boca llena, se suman a los cortesés aplausos que el «party» dedica a la final desmitificación democratizadora de Wagner al apartar «los peligros que de él siempre pueden venir». Las buenas gentes comentan: «Ha dicho que "el Richard" no tuvo nada que ver con el "Führer". "¡Qué iba a decir!" "Claro, pero que se lo pregunten a la vieja Winifred..." "La verdad es que estoy ya del "Richard", del "granero" y de Wahnfried hasta la coronilla". "Por mí, que dure; este verano me van a dejar los huéspedes tres mil marcos limpios"..."»

Tras Walter Scheel pronuncian Göppel y Wild los discursos de circunstancias que más o menos se esperaba de ellos. Aumenta algunos grados la expectación. Ha llegado el turno de Wolfgang

(1) El anterior trabajo en torno a **Cien años del Festival de Bayreuth**, RITMO, octubre de 1976, incluye una recopilación de textos varios, entre ellos el discurso de Walter Scheel.

(2) **Scheune**: nombre familiar, entre despectivo y afectuoso, del Festspielhaus de Bayreuth.



Habla Walter Scheel. A su derecha, Wolfgang Wagner.

Wagner. ¿Cómo habrá encajado la reducción escueta de su abuelo a uno más de los buenos compositores de ópera del siglo XIX? El nieto decepciona y a la vez intriga. Tiene de vuelo todas las horas de un siglo. Escapa al compromiso como el agua escapa del trasmallo. «Aquí ya se ha dicho todo», resume, entre inocente y divertido. «¿Qué podría añadir yo?» Público e informadores creen intuir que la finta contiene implícita una desaprobación a la oración de Scheel. Un mes más tarde, Wolfgang aclarará públicamente que tiene por «bueno, correcto y necesario lo que ha dicho el presidente... en la ceremonia de conmemoración». Ahora, en la desangelada tarde del 23 de julio, resuelve: «Escuchemos a Richard Wagner», e invita a Karl Böhm a empuñar de nuevo la batuta. Lo triste es que el sueño ateniense de la «obra de arte total», de la festividad teatral sagrada y comunitaria, se esfuma en seguida sin remedio ante el pobre, bien intencionado («Beckmesser» es readmitido al final en la colectividad que proclama jubilosa la rectoría moral de «Sachs»), insignificante, provinciano y sobado montaje que Wolfgang exhibe intermitentemente desde 1968. No está hoy aquí, ni siquiera en el recuerdo, su genial hermano Wieland, el artista que recreó la obra de Wagner no precisamente mediante reducciones, tópicos y retóricas, sino con un depurado lenguaje escénico a la altura del, para Wieland, «mayor genio dramático de todos los tiempos».

La televisión federal llevará la buena nueva a los cinco continentes: el presidente de los alemanes capitalistas ha exorcizado a Richard Wagner, quien desde ahora queda recuperado para la democracia al tornarse inofensivo. Los corresponsales de Prensa



Salchichas para el pueblo.

repiten las consignas. Así llega la noticia. Esto es lo que llamamos **Información**. Scheel da hoy carpetazo a quince años de lucidez. Mañana tratarán de borrarlos Patrice Chéreau, Pierre Boulez y sus exegetas; pero para todos ellos hay reservado espacio en estos **Cien años de soledad**. Veamos aún a Herr Scheel bajo su verdadera catadura de burgués mediocre y consumista. El ayer y el hoy se reúnen en las, al menos, espontáneas palabras del emperador Guillermo I a Richard Wagner: «En verdad, no creí que llegáseis a conseguirlo», y en la oración del presidente electo. Responden a una «Weltanschauung» de base similar. Para estos poderosos el Arte, la Música, la Opera (no digo el Drama musical, porque es inútil venirles con sutilezas), la Filosofía, son diversiones, entretenimientos, meros pasatiempos marginales en sus atareadas, importantes vidas cargadas del peso de la púrpura. Para estos hombres cuerdos, el artista es un loco a quien se tolera y hasta se halaga mientras no pretenda sublevarse contra su destino de mono de parque zoológico, nutrido de cacahuètes a cambio de monerías. Para estos empíricos de la razón, el componente irracional que brota incontenible de la entraña del artista es peligroso, porque es ingobernable. Al artista que se atreve a organizar moralmente el mundo, o se le manipula o se le degrada. De aquí la paradoja de la distinta asunción wagneriana por Hitler y su Estado totalitario, ayer, y por Scheel y su Estado democrático hoy, puesto que Wagner es el artista por antonomasia. La exégesis de tan triste conmemoración ha alabado el valor de Scheel al atreverse a proclamar en las mismísimas barbas de los wagnerianos que su ídolo no es más grande que Verdi o Moussorgsky. ¡Pobre, petulante, ignorante exégesis! A los wagnerianos, o al menos a algunos, no nos irrita la devolución del «Richard» por decreto a la parcelita de sus iguales, de la que nunca debió salir, según Scheel. Lo terrible, lo inquietante, lo que nos desespera en cuanto hombres de hoy mismo, de este 23 de octubre en que escribo con pasión y con llanto este pliego de cargos, es que la confinación del genio —llámese Wagner, Verdi, Moussorgsky, Hegel, Marx o Nietzsche, nombres citados por Scheel— a la cárcel incomunicada del pasado se produce en nombre de una democracia que se aleja de la soñada de Atenas para aproximarse aceleradamente a la de Esparta. Me explico: hace unos días, Rodríguez Adrados recordaba en **El País** que, mientras en la democracia ateniense los ciudadanos adoptaban las decisiones por votos, en la espartana el instrumento de opinión era el grito: los magistrados se escondían de la Asamblea y ésta gritaba dividida en dos grupos; triunfaba el grupo capaz de producir más decibelios. Walter Scheel pudo comprobar personalmente a la conclusión de **El oro del Rin** cómo el Festspielhaus se trocaba en Asamblea de Esparta tan sólo veinticuatro horas después de su exhortación democrática. Si efímeras son las glorias de este mundo, aún lo son más sus enseñanzas: Theodor Heuss, primer presidente de la República Federal, declinó en 1951 la invitación para asistir a la reapertura del Festival. Hizo muy bien. La historia más reciente de Alemania y de Bayreuth-Thule aconsejaba la neutralidad. Walter Scheel ha tenido, ciertamente, la «desgracia» de que su mandato haya coincidido con el centenario de la para casi todos incomprensible locura megalómana del «granero». Conjurados los demonios familiares, era casi obligada su participación en la efemérides, por razón del cargo; pero, aun asistiendo a la conmemoración e incluso tomando la palabra, pudo haberse mantenido neutral. La responsabilidad es suya al haber preferido figurar como entremés de lujo en un indigesto menú que ofrecía como plato fuerte «Wagner "grillé" para espartanos». Como tal lo hemos tratado aquí, como entremés sofisticado. Dejémosle ya descansar en su despacho de Bonn con el Brockhaus a mano para que pueda consultar, siempre que haya de utilizarla en sus discursos, la voz **Democracia**. No le distraigamos con matices o adjetivos. Bayreuth, Atenas y Esparta son para él la misma cosa. ¿Para qué hilar más fino? Dejémosle. Mas al decirle adiós hay que recordarle que ningún estadista de su país había tenido hasta el 23 de julio de 1976 la osadía de degradar abiertamente el escenario de **Parsifal** a estrado de una convención política.

PATRICE CHEREAU, ENTRE LA IMPOTENCIA Y LA PARODIA

*(¡Fuera, sigue tu camino! Pero escucha el consejo de «Gurnemanz»:
¡Deja en paz a los cisnes de este lugar y búscate, ganso, otros gansos!
«Gurnemanz» a «Parsifal».)*

¿Quién es Patrice Chéreau? Un joven, treinta y un años, director de teatro y cine —**Masacre en París, La disputa, Töller, Lear, Los cuentos de Hoffman**—, nuevo y tierno «enfant terrible» mimado por Francia como la vieja nación sabe mimar a sus vinos o a sus quesos: un producto con el sello apriorístico de la calidad francesa para el mercado internacional.

¿Cómo ha llegado a Bayreuth? Probablemente, gracias a una carambola manipulada por Pierre Boulez. El autor de **El martillo sin dueño** había aceptado en 1973 la responsabilidad general del «obligado» **Anillo** del centenario. Parece ser que inicialmente sondeó a Pe-



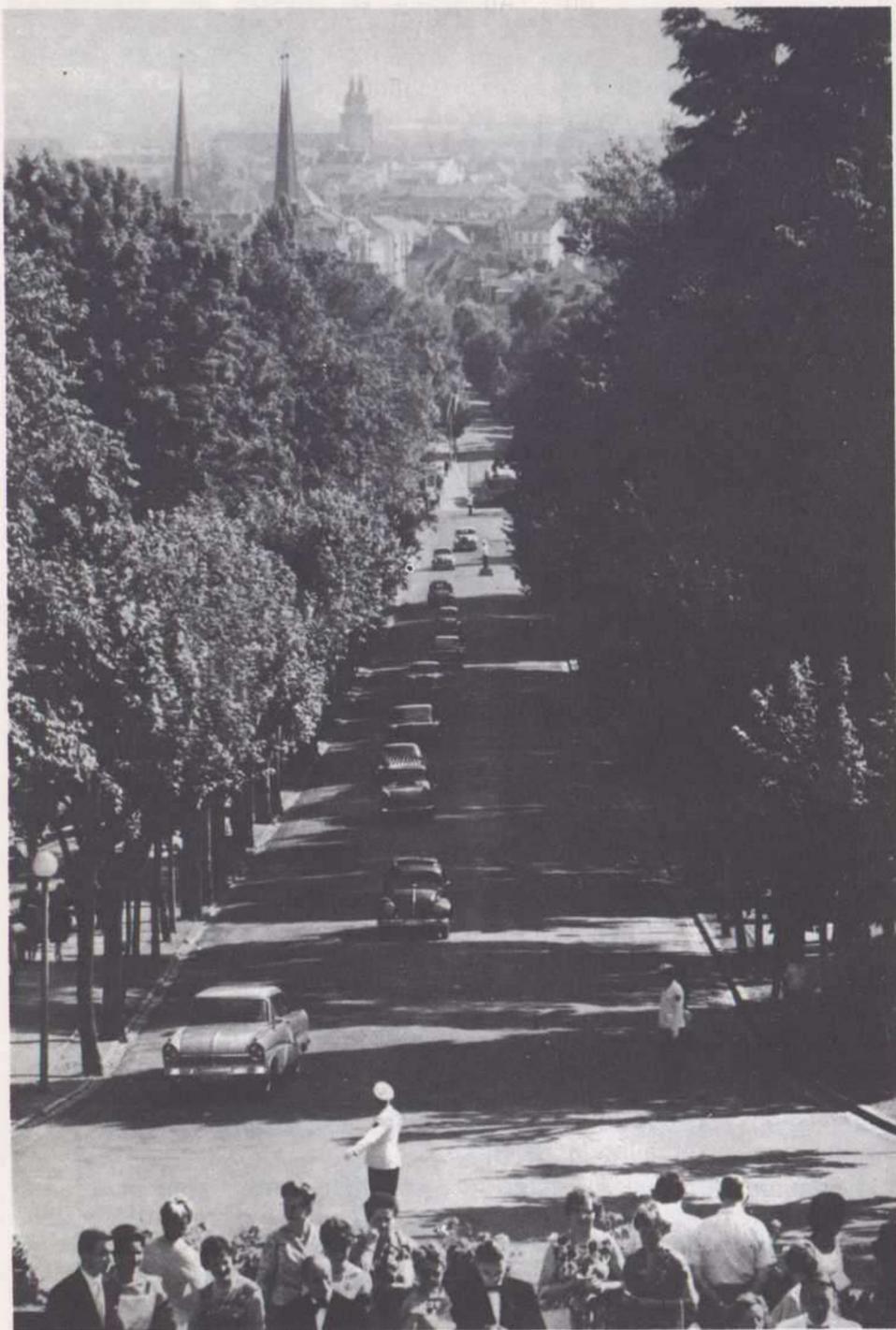
Contestación de los wagnerianos. «Maldito sea este Anillo». «¿Opera bufa u obra de arte total?», etc.

ter Stein, de Berlín, otro iconoclasta. Las negociaciones no fueron ni amistosas ni sinceras. Sabemos de ellas lo que ha revelado Wolfgang Wagner (3). Sin duda, sería muy interesante conocer la versión del propio Stein. La verdad es que «ya empezaba a ser demasiado tarde» cuando Chéreau, quien hace tan sólo un par de años encontraba el teatro de Wagner mortalmente aburrido, «rindió una exposición en la que era reconocible la seriedad con la que aceptaba la tarea, así como la devoción que sentía por Wagner y Bayreuth». Al final, lo predestinado: equipo francés, incluidos el decorador y —«ô, là, là»— el modisto. Primeros, inevitables resultados: movilización «chauvinista» en la patria indiscutible de Chauvin y recelos generales allende el Rin.

Resta una pregunta posterior muy importante: ¿por qué Chéreau, un irresponsable —abro, como Scheel, el diccionario y leo: **Irresponsable**: dicese de la persona a quien no se puede exigir responsabilidad—, ha sido el protagonista absoluto del centenario? Obviamente, los hijos de Chauvin ya han calentado a medio mundo los oídos con su respuesta: «Chéreau es el genio sublime que ha logrado representar, por primera vez en la historia, todo lo que Wagner ha dicho con su texto y su música.» Yo creo poder explicar que la respuesta es otra y múltiple. La causa primera del protagonismo contemporáneo de Chéreau y de todos los directores de escena lírica hay que buscarla en el ya casi olvidado Wieland Wagner. Su poderoso genio teatral llevaba implícito el desequilibrio entre los elementos estructurales de la obra lírica a favor de la escena y a costa del libro y la partitura. En la década de los cincuenta, tres factores evitaron la descompensación: en primer lugar, la escena de Wieland fue siempre musical, referida a la partitura, animada por el ritmo plástico de la orquesta; además, trabajaba con directores y cantantes genuinos, expertos, enamorados de la obra wagneriana, pariguales a él en la voluntad de crear Arte, aunque difiriesen en la estética personal; por último, un público ferviente, conocedor y muy especializado, aceptó poco a poco el nuevo estilo con ateniense voto mayoritario. En los años sesenta comenzó a descender alarmantemente el nivel de los factores estrictamente musicales, mientras aumentaba la calidad del escenario wielandiano. Un mayor porcentaje de turistas, exquisitos y «snobs» introdujo fisuras en la recia disciplina bayreuthiana de los espectadores-participantes.

Al morir, en 1966, Wieland había inoculado a los registas del mundo la epidemia voluptuosa del protagonismo. Por desgracia, no era tan fácil transmitir la depurada belleza musical de su personal lenguaje escénico. Cifñéndonos a Wagner y en pocas palabras, hoy los registas parten de una minimización general del componente auditivo de la obra wagneriana. Ello es posible porque la crisis de directores y cantantes wagnerianos comienza a parecer irreversible. Se ha señalado —Jürgen Kesting— que hoy no es factible reunir un elenco realmente válido para **Sigfrido, Ocaso, Tristán** e incluso **Los maestros cantores**. El aserto es rigurosamente cierto. Por el contrario, las posibilidades visuales de estos dramas son prácticamente ilimitadas para las actuales técnicas, y a la vez mucho más fáciles de asimilar por nuestra cultura de la imagen. Sucede también que Wieland restituyó a la obra de su abuelo su valor de punta de lanza, su fuerte contenido dialéctico. Su último montaje de **El anillo**, 1965, hizo saltar en añicos viejos dogmas cristalizados que tenían a Wagner por músico informe, literato vulgar y filósofo chapucero. Casi de repente, la **Tetralogía** pasó a ser piedra de toque de toda suerte de exegetas, paseantes y escenógrafos, incluidos los alérgicos a la lírica y al mismo Wagner.

(3) Véase RITMO, octubre de 1976.



El Siegfried Wagner Allee reproducido por Chéreau/Peduzzi en el primer acto de Sigfrido.

Causa tercera: nuestra época no produce teatro lírico renovador del repertorio. No pretendo ahora polemizar. A los efectos de esta crónica causal, acéptese que **Wozzeck, Lulú, Moisés y Aarón**, media docena más de obras realmente importantes compuestas en nuestro siglo (excluyo obviamente a R. Strauss, Pfitzner y Bussoni) y un par de problemáticos estrenos no bastan para nutrir la temporada de los doscientos y pico teatros de ópera que hoy funcionan en el mundo. La **Tetralogía** era antes, para casi todos estos teatros, empeño que infundía muchísimo respeto. Hoy es escarceo prestigioso, juguete calidoscópico, alarde competitivo, amplísima superficie que, al reflejar los vanidosos rayos provenientes de los registras-astros, los atrae como la candela a la lábil mariposa nocturna. Coloquen ustedes en la cúspide de estas concatenaciones la guinda dulce y encendida del centenario, y podrán concretar la respuesta que buscábamos. Wagner y su obra son un pretexto lujoso. En Leipzig, en Milán, en Londres no se habla de **El anillo de Bahner**, de Sawallisch o de Davis. Se habla de sus directores de escena: Joachim Herz, Luca Ronconi, Götz Friedrich. Si repasamos los elencos de otros mil y un teatros que han afrontado la aventura conmemorativa de la **Tetralogía**, hallaremos de nuevo al discreto wagneriano Sawallisch junto a los insuficientes, por diversas razones, Klobucar, Albrecht, Maag o Janowski, por citar los nombres conocidos internacionalmente. Es fácil concluir que, exceptuada la sublevación de Sawallisch contra Ronconi, entre todos estos «funcionarios» domina la sumisión a los nuevos amos escénicos del hiperrealismo pseudoromántico, lo que estimo inaceptable en una obra donde la música es paisaje, resonancia cósmica, ceremonia y «paratexto». Conscientemente no quiero extenderme más sobre las causas inmediatas del estrellato bayreuthiano de Chéreau. Nos basta con detectar que, en el marco actual del desequilibrio interno del espectáculo lírico, era el «puro loco» predestinado, el elegido. Su protagonismo, para bien o para mal, estaba asegurado de antemano. Bayreuth era para él una apetecible cima aún no hollada en su escalada de escándalos. Veamos sus procedimientos.

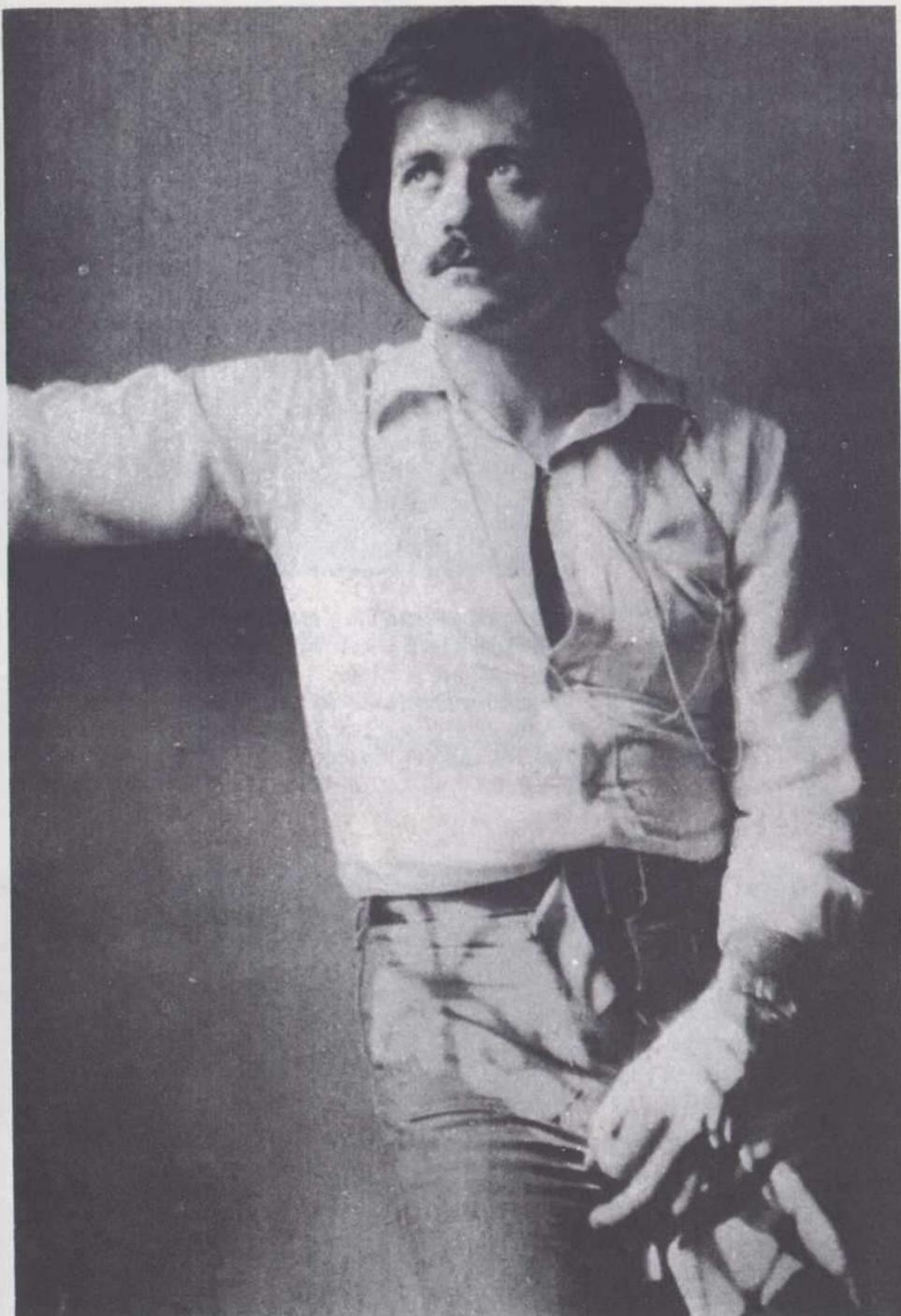
Chéreau y su equipo no han escenificado, contra lo que repiten machaconamente los mensajeros de la buena nueva, al Wagner original, sino a sus propios esquemas. Los «fans» de Chéreau y Peduzzi han podido saborear en Bayreuth las mismas «calidades»

que en París. El medio expresivo de Chéreau es un **medio teatral y cinematográfico que desconoce las coordenadas especiales de la escena lírica**. Del cine aporta la caligrafía del plano medio y corto, con total ignorancia del plano wagneriano general o cósmico, que tampoco tiene nada que ver con la panorámica cinematográfica. Sus personajes necesitan estar agrupados, muy próximos a los espectadores, gesticular, desarrollar una amplia dinámica de «gags» y movimientos que los hagan creíbles al público con total independencia de su estructura lírica. Además, por lo visto en Bayreuth, Chéreau **no se toma la molestia de analizar las características de cada teatro**. Así reduce frecuentemente a cien metros cuadrados, e incluso menos, los mil doscientos disponibles en el escenario espacial del Festspielhaus, de los que Wieland solía utilizar la mitad. Luego hablaré de las consecuencias de este disparate. Ahora quiero adelantar que Chéreau **pone las obras al servicio de sus intenciones, y no a la inversa**. El quería escenificar una «obra de muerte y ruina» fijada en una ambigua secuencia histórica y geográfica —la cuenca del Ruhr, Nueva York— que se extiende de 1870 a 1930, aproximadamente. Este propósito exige, a juicio de Chéreau, el empleo «kitsch» de las técnicas naturalistas, que hoy parecían para siempre abandonadas. El «team» francés diseña un hipotético modelo de escenografía wagneriana históricamente realizable si Wagner y Cosima hubieran utilizado sin idealizaciones la energía de su época: fuego real por gas, incipiente iluminación eléctrica, ilusionismo maquinista y «juliovernesco», y el paisaje sombrío del Ruhr que ellos ya conocieron. La pedantería didáctica de Chéreau le lleva a olvidar la estética abstracta de Wagner («ahora que he logrado la orquesta oculta, querría crear el teatro invisible») y el hecho de que el antiguo «Kapellmeister» de Dresde era un experimentado director de teatros de ópera, de manera que jamás habría incurrido en las angelicales ingenuidades del equipo francés. Por ejemplo, casi toda la acción de **El oro del Rin** se desarrolla sobre un enrejado metálico similar a los que cubren los respiraderos callejeros del «metro». El enrejado reducía su anchura en las jornadas siguientes, y sobre él muere «Sigfrido». Los ruidos y chasquidos procedentes del roce o golpes contra esta estructura han perturbado la audición hasta límites irritantes. Otro ejemplo: el ritual —la «toilette», dice Pierre-Jean Remy en **Lyrica**— que dispone Chéreau para el «anuncio de muerte» de «Brunilda» a «Sigmundo» exige que el apuesto Peter Hofmann, su intérprete, se desnude en escena de cintura para arriba. Así permanece unos quince minutos. Naturalmente, el tenor tuvo que volver a ponerse la camisa para evitar el riesgo de un pasmo, el pobre. Con todo, ejemplo definitivo ha sido la **grave alteración de la acústica** del Festspielhaus al desarrollarse gran parte de la acción en el proscenio. En Wagner es siempre «conditio sine qua non» que las voces se instrumentalicen dentro de la unidad superior «música». La escena hiperdimensional de Bayreuth; la disposición del foso orquestal, oculto y descendente, como es bien sabido, a la vez que considerablemente distanciado de la escena en los primeros atriles; en definitiva, la elevada frecuencia de reverberación de la caja de resonancia que es la sala de este teatro requieren un tratamiento específico y sutil de las relaciones fosoescena. Wieland Wagner cuidaba al máximo estas relaciones, porque escenificaba la música: lo fuerte, lo débil, lo medio fuerte, la perspectiva, la presencia distinta de cada voz según su timbre, color, extensión y volumen, en los solos y en los concertantes. De todo esto Chéreau, por decirlo de una vez con expresiva llaneza, no tiene la menor idea. Ha resuelto el problema, sencillamente, ignorándolo. Volveré sobre el tema en la «Boulezianna» de este mismo trabajo.

NUMERO EXTRAORDINARIO
EN DICIEMBRE

MANUEL DE FALLA

Reserve su ejemplar

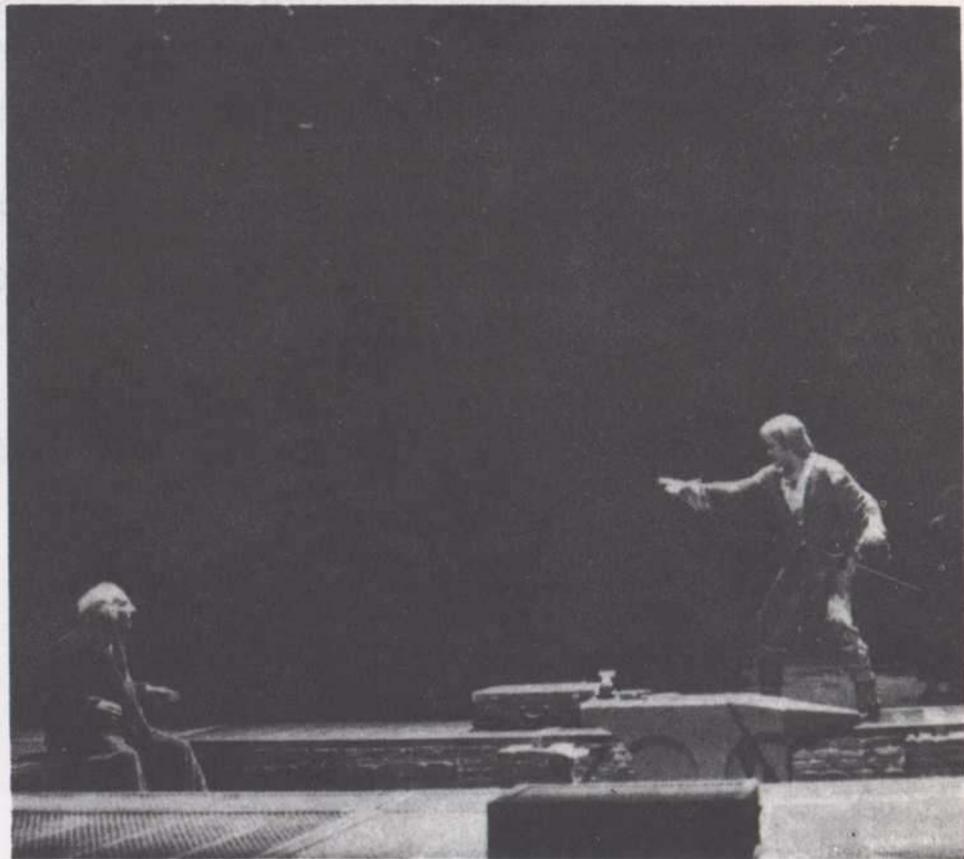


Chéreau-«Parsifal», en «vaqueros», perdido en los bosques del Grial.

La concreta realización de los esquemas de Chéreau se apoya en dos principios: el **dogmatismo** y la **provocación sistemática**, inevitablemente parodísticos. Su vehículo es una producción técnica tan balbuceante, colegial (de colegio de pago, quiero decir) y ramplona, que el espectador crítico y comprometido con una exigencia de profesionalismo mínimo ha de considerarlo, en verdad, **vehículo de la impotencia**. **Dogmatismo**: realismo frente a simbolismo: «Los símbolos, para mí..., consisten... en la abundancia de detalles.» Monocromía frente a policromía: «Es innecesario repetir los colores de la música.» «Collage» frente a unidad estilística: «Una... mezcla de elementos... debe aclarar que la historia se desarrolla siempre y en todas partes.» Exaltación del capricho pueril frente a la decantación de la experiencia: «Mis recuerdos de niñez son importantes. Quizá sea posible llegar a escenificar partiendo sólo de estos recuerdos.» El dogmatismo se ha plasmado en el desprecio sistemático de las posibilidades del ciclorama, de las proyecciones y de la paleta plástica. También en la degradación a «atrezzo» funcional de los objetos-símbolos de la **Tetralogía**: la lanza, el anillo, el Tarnhelm, el Walhalla y la espada. Muros de ladrillo, troncos secos de árboles con hojas de plástico, abrigos, batas, toallas, baúles, maletas, jofainas, pucheros, periódicos viejos, lanzas, fusiles, sapos, dragones de cartón, jaula para «el pajarito del bosque», sillas de oficina, un cementerio semi-arruinado, el monte Cervino en miniatura, caballos percherones, un «pony» que tira de una vagoneta en la mina de los nibelungos, salsa de tomate a granel u otro material de parecido aspecto figurativo de la sangre, vapor artificial en cantidades industriales, fuego por gas, cascos, corazas, escudos, ruedas hidráulicas, una parrilla para quemar el cadáver de «Sigfrido» (¿por qué no un horno crematorio?) y hasta auténtico carbón, pintado de purpurina para representar el oro empaquetado por «Fafner». **Provocación sistemática**: Chéreau visitó por primera vez un Festival de Bayreuth en 1975 y tomó buena nota de algunos elementos decorativos del conjunto monumental wagneriano. En efecto, en 1976, a la izquierda del proscenio ha sido reconocible, durante **La walkyria** y **Sigfrido**, una de las falsas columnas neoclásicas que enmarcan la boca del escenario del Festspielhaus: teatro en el teatro, Bayreuth en Bayreuth, acción desarrollada en la sociedad espectadora. A la cueva de «Mime», un foso rectangular de seis metros por tres, abierto en el piso metálico que he descrito antes, se llegaba por un paseito entre tilos clavados sobre carritos móviles que repro-

ducía el Siegfried Wagner Allee por el que se asciende desde Bayreuth al Festspielhaus. Por este paseo irrumpía en el mismo teatro —no olvidemos la falsa columna— un «Sigfrido» juvenil entre «hippy» y vagabundo, acompañado de un desdichado mortal embutido en una verdadera piel de oso o similar. «Sigfrido» viste «smoking» posteriormente, durante el segundo acto de **El ocaso de los dioses**, que se desarrolla a la entrada del palacio de «Gibich». El interior de este palacio reproducía, primer acto, cuatro de las columnas corintias que delimitan las salidas de la sala y sostienen los globos eléctricos, con algunas variantes en la disposición de la basa y del fuste, para evitar la excesiva evidencia de las intenciones de Chéreau y su decorador, Peduzzi. Como la mayoría de los espectadores masculinos vestíamos prendas parecidas, el «smoking» era así símbolo de un «status», a la vez que de la integración alienada del joven «Sigfrido» en nuestra corrompida y carnalesca sociedad. Con las debidas reservas, porque yo no lo he visto, he de recoger un dato delicioso. Poco después de llegar Kollo-«Sigfrido» al agujero de «Mime» hacía ademán de evacuar aguas menores. Espontaneidad del mal criado muchacho, pensarán ustedes. Pues no, señores: coherencia con todo lo relatado anteriormente; cuando los wagnerianos acudimos a nuestro «templo» al primer acto o regresamos a la sala tras la hora cumplida que duran los entreactos, frecuentemente con nuestro buen medio litro de cerveza dentro del cuerpo, ¿qué hacemos ante todo? Obviamente, visitar el urinario. «Sigfrido» repetía así una acción universal «que sucede en todas partes y en ninguna» desde el comienzo de los tiempos y sólo concluirá con ellos. La genialidad no pasó del ensayo general. Prudentemente, alguien desaconsejaría la utilización del «gag»; porque el tumulto subsiguiente podía ser de juzgado de guardia. Por el contrario, sí prosperó la inefable idea de traer a escena al propio Richard Wagner, así como a sus esposas Minna y Cosima, con ambientación en Wahnfried. Chéreau ha leído, sin duda, que Wagner se encarnaba en sus personajes. De Adorno ha debido asimilar que «Mime» es incluso el retrato físico de Richard, imagen grotesca del judío que Wagner temía llevar en su sangre. Efectivamente, «Wotan» deambula revestido con amplia bata de terciopelo cuyo modelo ha de buscarse en las famosas batas del extravagante Richard. En el segundo acto de **La walkyria** ocupa un gabinete del Walhalla al que se accede por una puerta diseñada a imagen y semejanza de las que dan paso a la «Halle» de Wahnfried. Hasta allí viene en su búsqueda una «Fricka» que viste como Cosima e importuna al pobre diablo con los viejos conflictos domésticos de Minna. Pero la secuencia más alucinante corre a cargo de «Mime». El judío encubierto, el hombre grande y rey, trepa a una escalera de mano, tocado con un puchero y revestido también con una colcha o bata enorme del mismo color que la prenda fastuosa del dios, para, sentado a horcajadas, representar la más atroz pantomima de su imposible propósito: Wagner-Mime grita, gruñe, gesticula, patalea en cruel parodia del Wagner-Wotan inalcanzable.

El capítulo de ejemplos de la **impotencia técnica** del triunvirato escénico francés puede ser inacabable: ciclorama arrugado y con costuras; tramoyistas hartos visibles, a pesar de andar a gatas o reptar para modificar la disposición de los tilos; lentísimo empaquetado del tesoro por «Fafner», quien a poco más participa de la



«Mime» y «Sigfrido». Detrás del yunque, la maleta del nibelungo.

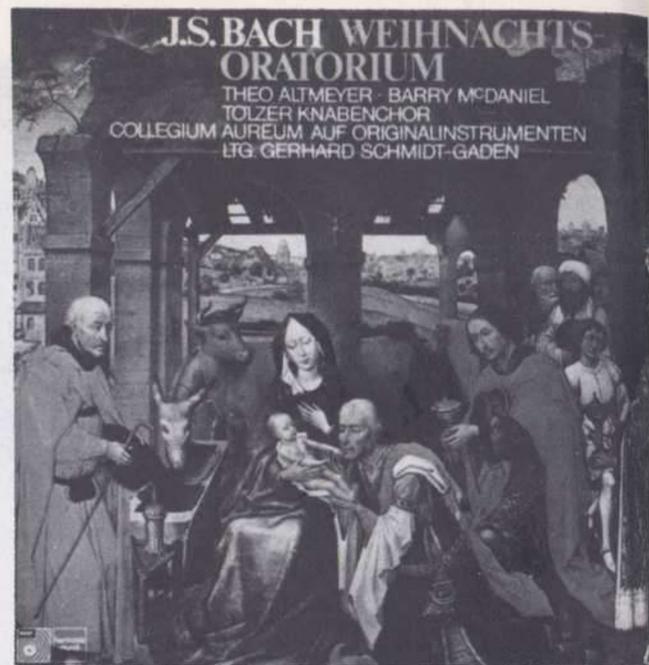
Edición especial Navidad 1976



Los títulos presentados en nuestra
EDICION ESPECIAL DE NAVIDAD 1976
se ofrecen al público en número limitado
de ejemplares y a precio especial
hasta el 15 de enero 1977.

Es una colaboración de BASF Española para una
mayor difusión de la Música.

Reserve los ejemplares en
su establecimiento habitual.



JOHANN SEBASTIAN BACH
ORATORIO DE NAVIDAD BWV 248
H. Buchhierl, A. Stein, T. Altmeyer, B. MacDaniel
Pequeños Cantores de Bad-Tölz
Collegium Aureum con instrumentos originales
Ref. 93 53323 (3 discos)
P.V.P. Normal 1.275 Ptas. - **P.V.P. Oferta 975 Ptas.**



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
CONCERTI GROSSI, OP. 6 NÚMS. 1-12
Collegium aureum con instrumentos originales
Ref. 93 93275 (3 discos)
P.V.P. Normal 1.275 Ptas. - **P.V.P. Oferta 975 Ptas.**



CANTOS GREGORIANOS
CICLOS FESTIVOS DE NAVIDAD, PASCUA DE
RESURRECCION, PASCUA DE PENTECOSTES Y
MARIANO
Escuela Coral de la "Capella Antiqua", de Munich
Ref. 94 53561 (4 discos)
P.V.P. Normal 1.700 Ptas. - **P.V.P. Oferta 1.275 Ptas.**



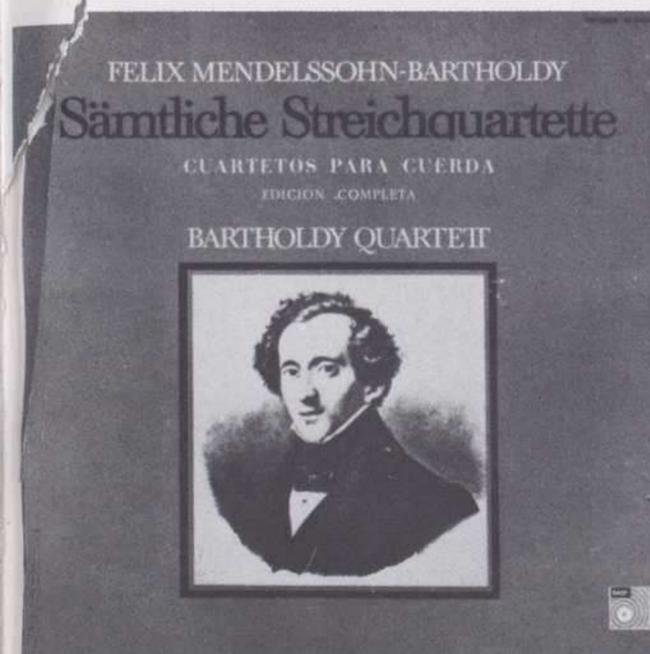
JOHANN SEBASTIAN BACH
EL CLAVECIN BIEN TEMPERADO
 Primer y segundo Libro
 Friedrich Gulda, piano
 Ref. 97 536708 (7 discos)
 P.V.P. Normal 2.975 Ptas. - **P.V.P. Oferta 2.250 Ptas.**



LUDWIG VAN BEETHOVEN
LOS TRIOS PARA PIANO
 Según la Edición Original
 Mozart-Trio
 Ref. 95.93274 (5 discos)
 P.V.P. Normal 2.125 Ptas. - **P.V.P. Oferta 1.625 Ptas.**



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
INTEGRAL DE LOS CONCIERTOS PARA ORGANO
 Rudolf Ewerhart, en organos históricos
 Collegium aureum con instrumentos originales
 Ref. 94 53692 (4 discos)
 P.V.P. Normal 1.700 Ptas. - **P.V.P. Oferta 1.275 Ptas.**



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
INTEGRAL DE LOS CUARTETOS PARA CUERDA
 Bartholdy-Quartet
 Ref. 94 53818 (4 discos)
 P.V.P. Normal 1.700 Ptas. - **P.V.P. Oferta 1.275 Ptas.**



WOLFGANG AMADEUS MOZART
LUCIO SILLA
 Peter Schreier, Arleen Auger, J. Varady, Edith Mathis, Helen Donath, W. Krenn
 Orquesta y coros del Mozarteum de Salzburgo
 Director: Leopold Hager
 Ref. 94 93191 (4 discos)
 P.V.P. Normal 1.700 Ptas. - **P.V.P. Oferta 1.275 Ptas.**



FRANZ SCHUBERT
IMPROMPTUS Y SONATAS
 Jörg Demus, piano
 Ref. 94 53708 (4 discos)
 P.V.P. Normal 1.700 Ptas. - **P.V.P. Oferta 1.275 Ptas.**



MUSICA PARA LAUD DEL RENACIMIENTO
 OBRAS DE COMPOSITORES ALEMANES, ITALIANOS, FRANCESES E INGLESES
 Walter Gerwig, laúd
 Ref. 93 53101 (3 discos)
 P.V.P. Normal 1.275 Ptas. - **P.V.P. Oferta 975 Ptas.**



Distribuido por
BASF Española S.A.

«entrada de los dioses en el Walhalla»; un sapo de peluche, brincador, que provocó la hilaridad del público; apertura a tirones de la pared de fondo en el primer acto de *La walkyria*; el péndulo que marca el inexorable destino de «Wotan» se detuvo dos veces, por falta de inercia, antes de que volviese a pararlo el dios-relojero al pronunciar las palabras aniquiladoras: «¡El fin! ¡El fin!»; los cantantes trepaban por el minimonte Cervino, con evidente riesgo de darse el gran batacazo; el «fuego encantado» de *La walkyria* semejaba una quema de rastros, y el conclusivo de *El ocaso de los dioses* brotaba de un artilugio en forma de parrilla o «barbacoa»; las «Nornas» ataban la cuerda del destino a las estelas funerarias, que se desplazaban arrastradas por la sogá, con riesgo de venirse al suelo; en fin, los gigantes, limitadísimos en sus movimientos al ser llevados a caballo por sendos atletas, cuando se situaban de espaldas al público para que el cantante (parte superior) apoyase los pies en la pasarela, dejando descansar así al sufrido transportista, reproducían de nuevo la imagen evacuatoria típica de los urinarios masculinos. Como en este caso el cuadro era resultado involuntario, hay que pensar en una incontinencia de orina de origen patológico: ¡pobres gigantes! No quiero agobiar al lector con otros detalles sobre la perturbación de la visibilidad en la sala del Festspielhaus a consecuencia de la reducción del escenario. Baste con decir que nunca se ha movido más el público de este teatro para tratar de atisbar por encima de las cabezas de otros espectadores la peripecia acumulada en el proscenio. Además, Peduzzi, preocupado porque el público de las localidades menos centrales viese sus muros, columnas, pórticos y alineaciones de edificios, ha montado los decorados laterales en líneas convergentes sobre un punto hipotéticamente situado detrás del escenario. Tal disposición ha coadyuvado a desfigurar aún más la acústica del Festspielhaus, ya que la expansión de las voces en

manipulada por «Wotan»; claro que nadie podrá explicar cómo esta espada, realmente creada y recreada por el dios, puede partir después la lanza, que es la fuente del poder que sirvió para forjarla. «Erda», especie de gitana a lo «Azucena», truculenta y cargante, surge ante la invocación de «Wotan» introducida en un saco o capullo. La idea y su realización están descaradamente plagiadas de la primera secuencia del *Mahler* de Ken Russell (¿tendrá también que ver el minimonte Cervino con *Mujeres enamoradas*, del mismo Russell?). Liberada «Erda» de la maraña, se muestra cubierta de velos. «Wotan» se los arrebató. La «mujer más sabia del mundo» vaga entonces por la escena hasta propinarse un par de trompazos contra los decorados. Rebotada hacia «Wotan», pasa lentamente los dedos por su rostro, para reconocerlo: así descubrimos, al fin, que es ciega. «Sigfrido», con aspecto de «Arlequín», irrumpe en el palacio de «Gunter». Nada más ve a «Gutrúna» la abraza sin andarse con miramientos. Conocida la espontaneidad del muchacho, llegamos a temer que eyacule repentinamente; por fortuna, se distrae con otras quisicosas; claro que tampoco esta vez nadie podrá explicar por qué cinco minutos más tarde jura fidelidad a «Brunilda» al beber la ponzoña del olvido. Los cazadores traen como botín ciervos ensangrentados, el «pajarito del bosque» y los cuervos de «Wotan», cuyos guiñapos arroja «Hagen» a la presa del Rin antes de alancear a «Sigfrido»: naturalmente, una vez más no hay quien explique cómo los difuntos cuervos podrán volar para llevar a «Loge» de nuevo al Walhalla, condenado a perecer por el fuego. «Hagen», a quien las ondinas han de ahogar en el Rin desbordado, no muere. Camina vacilante, sin rumbo, como borracho. No intenta apoderarse del anillo. Además, el río se ha secado. Abandona la escena por su pie. Parece ser que Chéreau quiere así explicar que el mal subsiste, que continúa agazapado entre nosotros. Hemos situado el comienzo de esta historia de



«Sigfrido» en el parque de atracciones



«Gunter», «Sigfrido-Arlequín» y «Hagen».

todas las direcciones de la escena quedaba inevitablemente entorpecida, a excepción de la frontal. Importa ahora ejemplificar también el **didactismo para retrasados mentales, las insuperables contradicciones** de la apresurada lectura de Chéreau, quien, en el colmo de la desfachatez, ha pretendido pasar la responsabilidad del «totum revolutum» al propio Wagner: como los dioses se van a mudar al Walhalla, tienen preparado un ejército de maletas y baúles, además de una pantalla generadora de un rayo que sirve para atraer a «Loge» y al trueno; entre los baúles, la lanza de «Wotan» parece un objeto decorativo; mas cuando su amo la ase, la blande exclusivamente como arma, nunca como símbolo de su poder normativo pactado: con ella amenaza a «Donner», amputa la mano derecha a «Alberich» para apoderarse de su anillo y atraviesa por la espalda a su propio hijo «Sigmundo»; sin embargo, después de estas acciones hace leer a «Mime» con grandilocuencia pedagógica las runas de su orden, grabadas en el asta de la lanza. «Brunilda» es virgen, violenta, puritana y reprimida. No se deja tocar ni por su propio padre, el cual ha de esquivar los lanzazos que le dirige su hija favorita cuando intenta aproximarse a ella: quince minutos más tarde se despoja de casco y coraza, apoya la lanza en una pared y se arrodilla mansamente ante «Wotan» para escuchar su monólogo; pero el dios opta por autopsicoanalizarse ante un espejo, que al final cubre con la bata de Richard Wagner (esta escena ha sido una de las más celebradas por la exégesis). «Sigfrido» se ha desinteresado del arte de la forja, que en vano trató de enseñarle «Mime»; mas como es un chico listo, al descubrir el martillo pilón eléctrico que le ha regalado el abuelito «Wotan», sin que nadie le explique su manejo lo pone inmediatamente en funcionamiento: la máquina forja la espada mientras el niño canta su musculoso «lied» sentado y en absoluta pasividad: Chéreau quiere así mostrar que «Sigfrido» es una criatura controlada,

«ruina y muerte» en la Alemania industrial e imperial de 1870. El final se sitúa en el Nueva York o en el Chicago de la «Gran depresión». Por tanto, el mal habita ahora en U.S.A.: la conclusión a deducir, digámoslo con palabra favorita de la exégesis gala, es sublime.

La descripción analítica de tan paupérrimo espectáculo no puede olvidar dos elementos estructurales, dinámicos, entrañables, de *El anillo del nibelungo*, que han resultado triturados por tanta irresponsabilidad: Naturaleza y «Erös». **Naturaleza**: la escena de Chéreau es sombría, bronca, desolada, sucia, mortecina. Se nos ha dicho que hoy no es concebible una Naturaleza no manipulada, no contaminada. De aquí la presa en el Rin, el árbol muerto en *La walkyria*, el peladísimo monte Cervino, el Rin seco de *El ocaso de los dioses*, el pajarito enjaulado, las ruedas hidráulicas, los entarimados metálicos... El tema me es muy querido. Wieland Wagner concebía el incendio del Walhalla como una explosión nuclear. Yo he defendido en este conjunto de artículos (4) un hipotético montaje de la **Tetralogía** plenamente actual, que exponga «la degradación suicida de la Naturaleza como espiral destructiva donde tienen cabida la guerra, el genocidio, la explotación irracional de los recursos naturales, el consumismo desarrollista de unos pocos frente al subdesarrollo casi universal, los excesos de una industrialización que ha esclavizado al hombre a la producción de bienes superfluos». No me asusta, por tanto, apriorísticamente, un «Sigfrido» vestido de «smoking», ni un Walhalla-«bunker» o edificio singular, ni una destrucción progresiva de la Naturaleza a través de la realización escénica, para concluir, por ejemplo, con un rojizo paisaje marciano moribundo. Pero la respuesta de Chéreau ante la obra de Wagner

(4) *Tramoyas y escenografías*, RITMO, agosto 1976.

no ha sido asumidora de su contenido arquetípico, sino degradadora de sus estructuras. Wagner escribió y compuso el relato de un atentado sideral, no un lamentable «comic» de «ruina y muerte». No es Wagner quien estimula a Chéreau; es Chéreau quien manipula y arruina la obra de Wagner. Así, el hermoso «Eros» wagneriano se esteriliza en sexo, un sexo enfermo, triste, insuficiente, homosexual y necrófilo. Las relaciones heterosexuales en las grandes escenas líricas de la obra, cumbres literarias y musicales de la plenitud varón-hembra, se desdibujan hasta perderse en las penumbras de la ambigüedad. Los hombres de este montaje son débiles, inmaduros, caprichosos, edipianos. Las mujeres son agresivas, dominantes, reprimidas, histéricas o banales. «Wotan» se arrastra ante una «Fricka» a quien desprecia. «Sigmundo» es un efebo narcisista, frágil objeto para la sexualidad ofendida de «Siglinda». «Sigfrido» es un adolescente indeciso, con un sentido del sexo grosero y temeroso. «Brunilda», quien a lo largo de toda la obra sólo muestra de su cuerpo la cabeza y las manos, es una mujer híbrida, neurótica, carente del menor flúido carnal. Por el contrario, su relación premortuoria con «Sigmundo» se muestra invertida: el apuesto efebo es casi deseado por la virgen orgullosa y dominante. Con todo, la escena más repugnante surge de nuevo entre «Mime»-Wagner y «Sigfrido», cuando el enano se deja acariciar o golpear por el muchacho en una relación sado-masoquista que revela la dependencia del viejo-súcubo hacia el vigoroso y seguramente desorientado adolescente. No olvidemos que «Sigfrido» no ha tenido hasta este momento relación alguna con otros hombres y sólo posee vagas intuiciones de lo que puede ser una mujer.

Concluiré este capítulo con una breve coda: creo que, en ningún caso, las preocupaciones y problemas personales del joven Chéreau pueden corresponderse con las del maduro e intelectual Richard Wagner. Creo también que el apoyo a este montaje de sectores progresistas por autodefinición, «chauvinismos» aparte, ha puesto de manifiesto la soledad trágica de una cultura en crisis que ya no puede asimilar el peso del legado acróico de quienes nos antecedieron. Chéreau ha confundido a Wagner, y así nos ha confundido a todos, a quienes aplaudían con vehemencia triunfalista y a quienes hemos gritado nuestra repulsa con encono. Yo no pretendo poseer toda la verdad, ni siquiera en este tema wagneriano de mis amores. Pero mi particular verdad en Bayreuth, este triste agosto de 1976, ha sido la más amarga experiencia estética de mi vida. De repente, el Festspielhaus me ha parecido, ciertamente, un viejo y feo «granero» de madera, una barraca de feria donde se exhiben crueles malformaciones para la hilaridad de espectadores que consumen morbosidad. La sala se me ha mostrado incómodísima; la acústica, ruda y antimusical; el escenario, provinciano; el público, desquiciado: sí, el «teatro ideal» ha sido esta vez la «fiesta de locos» que pensó Karl Marx. Pero ya he dicho que Chéreau es irresponsable. Le dieron un bonito juguete y lo ha roto. No parece saber hacer otra cosa. Para el año que viene amenaza con ser más atrevido. Este «Parsifal» de vía estrecha lleva aún en su carcaj flechas para abatir más cisnes. Pienso que la responsabilidad es de quien pone armas en manos de una criatura.

BOULEZIANA

(Boulez ha contribuido más que nadie a hacer del sonido de bronce de Bayreuth un sonido de hojalata.)
Ronald Chrichton.)

No tiene asignado Pierre Boulez el «rôle» principal en estos **Cien años de soledad**. En este punto mi trabajo no se apartará de la tónica común a todos los que he leído sobre el turbio Anillo del centenario. Boulez nunca habría sido el gran protagonista de la aventura, porque ya he dicho que hoy no hay directores wagnerianos, y él no es la excepción. Además, ha aceptado de hecho un papel de gregario en este «tour» del estrellato «chauvinista» de Chéreau, aunque su actuación real recuerda a la clásica eminencia gris que mueve en la penumbra algunos hilos importantes del asunto. Pero si él no es el responsable mayor del desastre, tampoco vamos a dejarle aquí en esa zona de luz crepuscular donde se ha refugiado. Para mí es evidente que, desde hace diez años, Boulez se siente atraído, fascinado casi, por el fenómeno inexplicable de la vitalidad wagneriana. Bayreuth le estimula porque es la demostración de cómo puede corporeizarse el sueño de «inmortalidad» que todo artista alimenta en lo más hondo de su alma. Wagner fue ante todo un burgués subversivo que aspiraba a situar al artista en la encrucijada moral de su época, para llevarlo después a la cúspide de la estructura social: en el principio fue el Arte. El Festspielhaus de Bayreuth se yergue así como orgullosa fábrica de sueños-testimonios que continúan siendo propuestos a cada nueva generación, pese a las voces que denuncian su egolátrico anacronismo individualista o reclaman, lisa y llanamente, que se ahogue definitivamente su insultante supervivencia. Yo creo que a Boulez, antes que la obra, ni amada ni entendida por él, le interesan los procedimientos de la autoinmortalidad de Wagner. No hará falta extenderse ahora en detalles sobre las profundas diferencias entre ambos hombres. Como compositor y musicólogo,



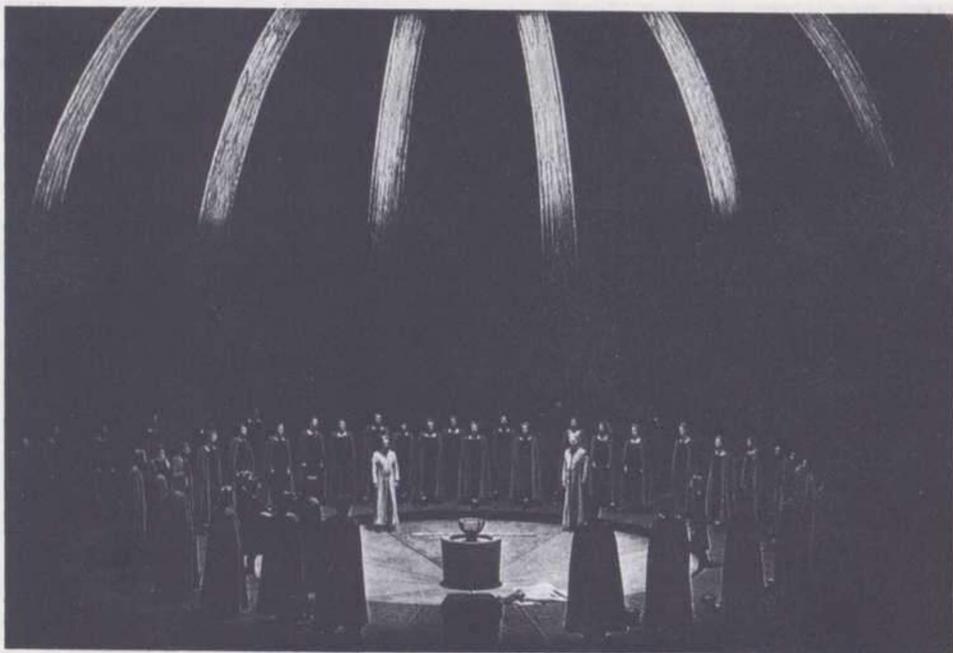
«Hagen» y los guibichungos de Chicago.

Boulez procede incluso de escuelas definidas en los orígenes como específicamente antiwagnerianas. Mas nuestro analítico y escéptico compositor-director es un músico total que aspira también a la eternidad a través de las instituciones. Naturalmente, entre el Festspielhaus de Bayreuth, cuyo logro suele atribuirse nada más que con relativo fundamento al mecenazgo de Luis II de Baviera, y el I. R. C. A. M. (Instituto para la Investigación Acústica/Musical), construido en París para Boulez por decisión del Presidente Pompidou, existen abismales distancias de concepto y teleológicas, que no olvido. No obstante, en esta época nuestra de los maniqueísmos y las simplificaciones no creo sea pecado mortal apuntar la hipótesis de un cierto paralelismo Wagner-Boulez, Festspielhaus-I. R. C. A. M., que cada lector puede rechazar o desarrollar por su cuenta, pero útil en todo caso a los propósitos dialécticos de esta crónica.

Tanto al aceptar en 1966 la dirección de **Parsifal** como al decidirse a gobernar la **Tetralogía**, Boulez se ha creído en la obligación de justificarse previamente ante el severo prejuicio del mundo con largos ensayos teóricos. Procede así Boulez a la inversa en relación a los grandes directores que han teorizado partiendo de la experiencia, y pienso ahora concretamente en Furtwängler, a cuya concepción de **El anillo** ha pretendido oponer parte de la exégesis la «renovación» bouleziana. Por supuesto, el método dogmático lleva implícito el riesgo de que la interpretación física, real, de la obra quede encorsetada entre las estrechas coordenadas del dogma preestablecido. Esto es precisamente lo que ha sucedido este año en Bayreuth. Boulez no ha tratado de alcanzar una interpretación wagneriana válida a través del análisis estructural y fenomenológico, que es lo que nos dice la exégesis oportunista. Boulez ha comenzado desentendiéndose de todo compromiso de servicio a la «obra de arte total». Para superar malos entendidos ha reducido también a Wagner a límites que se pretenden estrictamente musicales: «Hay que reconocer que Wagner queda lejos de las cualidades de Joyce en la exploración del lenguaje». «En algunos momentos de **El anillo** se puede observar casi una dualidad entre los universos dramático y musical; éste último llega a ser infinitamente más rico que el otro...; literalmente, el texto dramático deviene en "pretexto" musical.» «En la Europa donde pretende regir ideológicamente, la Europa



Tristán e Isolda. Everding/Svoboda. Primer acto.



Parsifal. Wolfgang Wagner. Final.



Algunas personalidades: Hans Mayer, calvo y con gafas; a su izquierda Pierre Boulez; a la de éste, Gottfried, hijo de Wolfgang Wagner.

de Marx y de Engels, Wagner está lejos de ser una brillante figura; pero el dramaturgo, el músico Wagner desmiente permanentemente al ideólogo Wagner: desde este punto de vista permanece absolutamente sin rival, absolutamente subversivo.» Hechas tales precisiones, Boulez levanta un poco el velo que oculta sus verdaderos propósitos al escribir estas frases, significativas para quien extrapole el marco histórico de referencia: «No es en modo alguno sorprendente que dos judíos, Mahler y Schönberg, sean los herederos más ilustres del pensamiento musical del más obtuso de los antisemitas, ya que su herencia musical es privilegio de quienes saben comprenderla, tomarla y asumirla, mientras que su herencia ideológica irá a Wolzogen y a Chamberlain... y, más allá de su insipidez, será adoptada por un poder político nada insípido, que se sirve de la calidad de la música al tiempo que de la ambigüedad ideológica para camuflar su brutalidad dominadora».

¿Acaso debemos deducir con escándalo que Boulez se siente uno de los lúcidos herederos musicales de Wagner? No, al menos en el sentido coloquial de lo que entendemos por heredero. Ocurre, sencillamente, que el inteligente músico de Montbrison, hombre a su vez ideológicamente ambiguo precisamente porque es inteligente, utiliza a Wagner como antecedente de la subversión musical tal y como él la entiende: «La Música, por el mero hecho de existir, rehúsa ser el vehículo del contenido ideológico que se pretende que transmita». Boulez parece estar convencido de que toda ideología es limitada, insuficiente y caduca, porque su posible componente revolucionario cristaliza inevitablemente en un poder conservador. La subvención permanente —viene a decirnos— sólo es posible en el lenguaje musical. Se acentúan así, a mi juicio, los cada vez menos sorprendentes paralelismos con Richard Wagner: la subversión total del artista decimonónico se transmuta en la más sutil subversión constante del músico contemporáneo; en definitiva, la Música reclama de nuevo el cetro de la Revolución, que en manos de Boulez se ha convertido en alegórico «martillo». Creo justificado reproducir ahora un fragmento de mi primer trabajo en torno a **Cien años del Festival de Bayreuth** (5): «Pienso que (Boulez) vuelve (a Bayreuth) con la imaginación puesta en aquella lejana tarde del 22 de mayo de 1872, cuando Richard Wagner, el compositor-director más significativo de su tiempo, tomaba entre sus manos la obra-síntesis (la **Novena sinfonía** de Beethoven) de la que él había partido. Ahora será Boulez quien tome entre sus manos la obra-síntesis de Richard Wagner, iniciando así la construcción del segundo arco de un puente tendido hacia el futuro por encima de las dudas y del desconcierto a que ha llegado la composición actual». Aquella intuición mía no era una entelequia, aunque se me escapaba entonces el significado final de las intenciones boulezianas: cuando Wagner dirigía la **Sinfonía coral** del maestro de Bonn rendía homenaje a los fundamentos de su propia estética. Wagner no se sentía en este caso heredero de una subversión, sino de una dialéctica artística que en él llegaba a la plenitud. Su homenaje era de acatamiento y gratitud, de amor y de creencia. Por el contrario, cuando Boulez camina por la selva tórrida de la **Tetralogía**, ni homenajea, ni cree, ni ama, ni agradece, ni busca el propio origen. Tan sólo quiere demostrar la veracidad de sus teorías para rastrear el «leit-motiv» histórico de la orgullosa subversión permanente que él considera objetivo de la Música. En primer término, Boulez dogmatiza sobre la estructura musical de **El anillo**: «Hay que pensar la obra como una estructura abierta»; «Hay que aceptar las contradicciones (de la obra), aceptarlas como válidas, como productivas»; «Los temas... viven una vida independiente de la acción dramática, despliegan una actividad que resulta fascinante

te seguir más allá de los personajes, de las acciones, de los símbolos que representan»; «Los temas... son presentados bajo un "tempo", pero no se circunscriben nunca a ese "tempo"...; son eminentemente transformables y adaptables, verdaderos organismos autónomos...; su sustancia musical misma no está fijada definitivamente en el "tempo" musical»; «En un desarrollo donde la función dramática es primordial, y no la jerarquía formal, la transformación constante de los temas, su utilización posible en cualquier momento de la transición, la presencia latente y permanente de un gran número de motivos, todo contribuye a un estado de inestabilidad en el que la atención y la memoria son incapaces de centrarse». A la vista de estos conceptos, entresacados de su sustancioso ensayo incluido en el programa de **El oro del Rin**, hay que preguntarse: ¿a qué estructura musical se refiere Boulez? ¿A la de Wagner o a la suya propia? Algún lector contestará: «A la de Wagner, evidentemente, porque el concepto "tema" no pertenece a la estructura bouleziana». Mas yo he de añadir: la referencia al «leit-motiv» wagneriano es un pretexto: inestabilidad, independencia, aleatoriedad, autonomía, contradicción, son elementos procedimentales de la estética del autor de **Domaines** que quizá pueden detectarse como medio expresivo marginal en el autor de **Parsifal**, pero nunca a nivel de estructura.

La realización práctica de estos postulados siempre habría llevado a la **Tetralogía** a un callejón sin salida: frecuentes modificaciones de «tempo»; empleo extremista del regulador; sacrificio de la forma «arco» que Alfred Lorenz detectó en esta música en aras de una estructuración celular disgregada y zigzagueante; sumisión de la expresión melódica a los valores rítmicos; abstracción dramática de un «leit-motiv» que ha perdido su función de vehículo de la continuidad narrativa; desintegración de la línea vocal en el marco de una coloración orquestal exacerbada y preexpresionista, con un retorno al «Sprechgesang» generalizado y rudo; empobrecimiento también generalizado de la efusividad lírica de la orquesta wagneriana, forzada a niveles de violencia dinámica aceptables en hipótesis, pero nefastos en la «praxis» al no venir contrapesados por el elemento estático o meditativo que conforma los amplios parlamentos de los personajes; en fin, las imposibilidades de un director de orquesta con escasísima experiencia de foso lírico y que dirige sin batuta desde una posición difícil de observar por «maderas» y «metales» situados en las profundidades del vasto «abismo místico» de Bayreuth. Algunos «listos» han atribuido las chapuzas en la orquesta, frecuentes y estrepitosas, a «sabotaje» deliberado de unos músicos deshonestos. La Orquesta del Festival tuvo que hacer, por primera vez en su historia, una declaración pública por boca del concertino para desmentir la desdichada acusación de «reventamiento». Aun Wolfgang Wagner se ha atrevido a afirmar que la Orquesta no subió al escenario al final de **El ocaso de los dioses** porque se sentía desmoralizada ante los pitos y protestas. Esto, sencillamente, no es cierto. De un excelente instrumentista con quien tengo amistad recibí esta explicación, plenamente verificable: «Invitada la Orquesta por Herr Wagner, durante el descanso del segundo acto, a presentarse en el escenario al final de **El ocaso**, acordamos todos no hacerlo para evitar que el público pudiese deducir que la Orquesta estaba a favor del espectáculo ofrecido». Insisto: en cuanto Boulez no es director de foso lírico, no es director wagneriano, no ha dirigido con anterioridad **El anillo**, dirige desde esquemas dogmáticos y posee una técnica manual de dirección siempre «sui generis» y aún más esotérica en el foso de Bayreuth, era inevitable una **Tetralogía** tambaleándose entre la lucidez y la confusión, plagada de inseguridades, incoherencias y fallos técnicos. Sumemos a esta realidad el lastre de la escena dispuesta por Chéreau, para comprender la magnitud del desbarajuste: el lector que haya seguido el desarrollo de esta desorientada **Tetralogía** a través de su retransmisión radiofónica

(5) RITMO, marzo 1976.

ca recordará el alto volumen general de las voces, paliado un poco en la retransmisión por la proliferación de micrófonos, que incluso permitieron escuchar el sesenta por ciento del texto en boca del apuntador. Bien; en la sala del Festpielhaus muchas frases orquestales resultaron aplastadas por el estruendo de las voces, emitidas por los cantantes casi directamente sobre el foso. La obra más afectada ha sido **El oro del Rin**, porque su orquestación sirve a una finalidad didáctica o expositiva antes que narrativa. A excepción de los interludios, el final y la maldición del anillo por «Alberich», secuencia rendida por Boulez y Kelemen con coherente violencia, no me atrevería a enjuiciar la estricta labor del director del I.R.C.A.M., porque casi siempre oí muy mal. En las jornadas fueron perceptibles aciertos aislados —el «anuncio de muerte», el monólogo de «Hagen» en el primer acto de **El ocaso de los dioses**— en un marco general de violencia sonora que ya ha realizado con mayor convicción Solti. Las grandes escenas líricas, previamente adulteradas por la degradación sexual de la relación hombre-mujer ofrecida por Chéreau, se incorporan por derecho propio al furgón de cola en el tren de mi ya larga experiencia bayreuthiana, que incluye «joyas» tales como Suitner y Klobucar. Con todo, la dimisión definitiva de Boulez como intérprete de una obra que le ha venido grande a lo largo y a lo ancho se produjo inexorablemente en el tercer acto de **El ocaso**. En su descargo diré que sólo Kempe y Böhm se han aproximado, desde 1962 hasta nuestros días, a la magnífica página con aceptable convicción.

De repente el cromatismo esperpéntico, la exacerbada disonancia preexpresionista, la ambigüedad temática y moral que comenta la historia de la alienación de «Sigfrido» ceden el puesto a una música tan romántica en la expresión como clásica en la forma. Ya no hay contradicciones que invocar ni diferencias extremas de «tempo» ni motivos abstractos, independizados de la acción dramática. Ahora se requiere no un teórico, sino un gran profesional de la dirección de orquesta. Wagner reúne todo su material, lo depura, lo estructura con la misma maestría contrapuntística que había empleado en **Los maestros cantores**, lo reviste de una orquestación tan poética como potente y construye así, sin una sola vacilación ideológica, su lúcida, cósmica, necesaria, revolucionaria ceremonia de la expiación. La «marcha fúnebre» y la «escena de la inmolación» pueden ser páginas absolutas del pensamiento occidental, no sólo de la música, o charangas para una mala banda. Boulez ha rozado esta segunda alternativa. Su «tempo» ha sido amplio, pero ha carecido de grandeza. Sus reguladores han obtenido el «fortissimo» que grita, pero no el que es voz que clama. Sus músicos hubieran deseado ofrecerle su arte, y sólo han visto solicitada su rutina. Lamentable final de un centenario por tantos conceptos lamentable. Al tiempo que se extinguía el acorde conclusivo de la partitura, a telón abierto se hacía el oscuro en el escenario lleno del falso humo procedente de la falsa pira para un falso Walhalla. De la casi aterradora oscuridad comenzaba a surgir el bramido de la decepción y la repulsa, al tiempo que el aplauso de la desorientación o la complicidad. Noche negra recogida por los ingenieros de CBS. No sé si la Compañía americana se decidirá a publicar este documento con todos sus ruidos, pitos, gritos, escándalos y brutalidades. Como el éxito comercial está asegurado de antemano, hay que confiar en el triunfo de los intereses industriales, por esta vez y sin que sirva de precedente. Al igual que la grabación del **Parsifal** de 1970 ha aclarado, a quien ha querido escuchar, la irrelevancia de un producto fungible para «snobs».



Wolfgang Wagner y Gudrun Mack, recién casados.



El público de Bayreuth en 1964 según Searle War. ¿Cómo habrá que representar al de 1976?

incautos o partidarios, la comercialización de **El anillo** de 1976 debe servir para iniciar la desmitificación en vida de Pierre Boulez, un gran músico que parece considerar conveniente patrocinar el terrorismo en la casa ajena quizá para que así las escaramuzas no le alcancen en la propia.

Por hablar de ellos en algún lugar de esta crónica, brevemente me referiré aquí a los cantantes de **El anillo**. Los clasificaré entomológicamente en cuatro familias. En la primera, de los cantantes con estilo y personalidad propia, sólo tengo anotado al individuo Karl Ridderbusch, gran «Hunding» y mejor «Hagen», a pesar del traje de diario que vestía, el aspecto «gangsteril» y las dificultades de respiración subsiguientes a un par de carreras que Chéreau le hacía darse antes de asesinar a «Sigfrido» (Ridderbusch pesa ciento veinte o ciento treinta kilos). En la segunda, de los cantantes interesantes por distintos motivos, sitúo a Yvonne Minton («Fricka» y «Waltrauta»), Zoltan Kelemen («Alberich»), Donald McIntyre («Wotan», «Wanderer»), a pesar de que quedó inédito, no totalmente por culpa suya, en su gran escena lírica del final de **La walkyria**, y Peter Hofmann («Sigmundo»), tenor joven de bella voz que aún ha de madurar, sobre quien quisiera equivocarme al apuntar que temo no llegue a ser el tenor wagneriano que tanta falta hace, por no tener suficiente amor a la obra de Wagner. Un tercer grupo, nutrido, lo integran cantantes medios, neutros, ni positivos ni negativos, en todo caso aceptables: Ortrun Wenkel («Erda»), Matti Salminen («Fasolt»), Hannelore Bode («Siglinda»), René Kollo, suficiente pero plano y monótono como cantante en un «Sigfrido» psicológicamente subnormal; Heribert Steinbach («Froh»), y Wolf Appel («Mime» en **El oro del Rin**). Por último, en la familia de los cantantes inadecuados bien por sus condiciones vocales o bien por la actuación que les fue solicitada, he tenido que incluir a Jerker Arvidson («Donner» y «Gunter»), Rachel Yakar («Freia»), Bengt Rundgren («Fafner»), las «tres hijas del Rin», Yoko Kawahara, Ilse Gramatzki y Adelheid Krauss; las ocho walkyrias, cuyos nombres omito por no hacer interminable la lista; Irja Auroora (Gutrúna), las tres «Nornas», Jess Thomas («Sigfrido» en **El ocaso**), ya ni la sombra del discreto cantante que fue, y sobre todo Gwyneth Jones, quien ha alcanzado al fin una frecuencia tal de desafinación, descontrol del volumen y dureza en la emisión en el marco de una expresión histeroide, que hace hoy de ella una «Brunilda» literalmente insoportable: recibió las únicas protestas dirigidas aisladamente a un cantante por el generalmente afectuoso público del Festpielhaus. He dejado sin clasificar a Heinz Zednik, notabilísimo «Mime» en el último

Anillo de Wolfgang Wagner, Zednik es un actor excepcional. Como Stolze, como Anna Moffo o Evelyn Lear, Zednik alterna la ópera con el teatro de verso. Esto revela que no posee una voz de clase. Es un tenor ligero, pálido, áspero, afalsetado. Chéreau ha tratado de jugar con él la baza fundamental del «nuevo» estilo teatral o cinematográfico que pretende introducir en la escena lírica. El éxito personal de Zednik ha alcanzado cotas importantes. Las buenas gentes han reído sus «gags», se han divertido con él y al final se lo ha agradecido con atronadoras ovaciones. Zednik puede convertirse así en instrumento definitivo de la degradación del recitativo wagneriano a «parlando» expresivo. En otras circunstancias, su «Loge», que protagoniza una de las secuencias más poéticas de toda la **Tetralogía**, habría sido fulminado como un caso de completa inadecuación vocal a la partitura. Deliberadamente no quiero referirme al grotesco «Talleyrand» de guardarropía que Zednik ha desarrollado a indicación de Chéreau con eficacia digna de mejor causa. Me interesan sólo los aspectos vocales del cantante-actor. Como «Mime» encontró de nuevo el universo que le es propio, aunque también hubiese de servir a una concepción desquiciada del personaje. Zednik y su secuela me preocupan. Por el sendero que él ha abierto pueden transitar otros actores decididos a probar fortuna en la escena wagneriana. Un público cada vez menos documentado, de escasa sensibilidad musical, conformado en una cultura de la imagen, puede a su vez encontrar más satisfactorio un Wagner dinamizado, más para visto que para oído; ese Wagner «ligero» que Hans Mayer ha saludado desde las columnas de **Der Spiegel**. Con la tiranía de los directores de escena coexistiría la de los actores. La amenaza del retorno al «Sprechgesang», que este año se ha cernido sobre Bayreuth, es otra de las consecuencias potenciales del terrorismo lírico que ha invadido al Festspielhaus. Hora es ya de localizar al responsable.

CIEN AÑOS DE SOLEDAD

(Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o de los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acababa de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.—Gabriel García Márquez.)

En el esquema de este trabajo estaba previsto un capítulo dedicado a la exégesis en general del conflictivo **Anillo** del centenario; también concretamente a Hans Mayer, ilustre profesor de Tübinga, cabeza prestigiosa de la intelectualidad pseudoneowagneriana que lo mismo zurce un roto que un descosido (no me cabe en la cabeza cómo puede ensalzarse en 1966 la **Tetralogía** de Wieland Wagner y diez años más tarde la de Chéreau, ésta aún con mayor énfasis), un hombre que no es Adorno ni Bloch, pero que trascendentemente relata con estilo galano y ameno cómo la anciana Cosima bebía todas las noches una botella de cerveza antes de entregar al sueño su melancólica nostalgia del «maestro»; a Erich Rappl, el crítico local que quiere romper la estrecha frontera provinciana del **Nordbayerischer Kurier** y aspira a ocupar un puesto de consejero áulico en el inmediato Bayreuth de Boulez y Chéreau; al público de la protesta, deshonestamente tratado por todos, insultado, anatematizado como reaccionario y condenado al fuego eterno por haber cometido el pecado mortal de cantar las cuarenta al director del I. R. C. A. M. y a su incompetente escenógrafo; a comentar, en fin, las representaciones «normales» de **Tristán** y **Parsifal**.

No cuento ya con espacio para todo esto ni es prudente apurar la paciencia del lector. Sé que es injusto despachar con unas pocas líneas el **Parsifal** de Wolfgang Wagner y, sobre todo, el **Tristán** de Kleiber, Everding, Svoboda. Finos wagnerianos opinan que desde Víctor de Sabata, 1939, Bayreuth no había escuchado un **Tristán** musicalmente tan bello. El primer acto puede citarse como una de las cimas absolutas en cien años de Festival. Catarina Ligendza ha recreado una «Isolda» juvenil, estilística y conmovedora. Spas Wenkoff ha proyectado un rayo de esperanza en la negra noche de los tenores wagnerianos, gracias a un «Tristán» digno en el sentido más noble de la palabra. Hoy ha de bastarnos con este apresurado apunte. Wolfgang Wagner reclama ya el protagonismo histórico en la última secuencia de **Cien años del Festival de Bayreuth**, secuencia ambivalente, porque puede ser también la primera de cien años de soledad.

La crisis actual de Bayreuth es reflejo de la crisis de nuestra cultura, pero es también la crisis personal de Wolfgang Wagner. Una crisis familiar y artística. Una crisis que se nutre del recuerdo omnipresente de su hermano Wieland. Wolfgang ha visto juzgadas

sus escenografías casi siempre con acrimonia, cuando no con abierto desprecio. Un torrente de comentarios y alabanzas para su hermano. Para él, la limosna de cuatro líneas en un rincón de cualquier crónica. Sin embargo, sin su férrea administración ni el Festspielhaus ni su hermano habrían disfrutado las glorias de la admiración mundial. Wolfgang realizó un enorme esfuerzo al montar su segundo **Anillo**, en 1970. El está convencido de que su montaje fue superior al de Wieland, y así se ha expresado abiertamente en varias ocasiones. Pero en 1970, precisamente, Ulrich Helsing acometía en Munich la primera versión victoriana del libro de la **Tetralogía** sin la partitura. Quizá nadie sabía en aquel momento que este montaje marginal iba a dar paso a una moda capaz de alcanzar seis años más tarde el escenario del Festspielhaus. Pero a poco Leipzig programaba su **Anillo** del materialismo dialéctico y Kassel su extrapolación futurista. Bayreuth ha visto desaparecer en tres o cuatro temporadas no sólo la autoridad del magisterio lírico mundial que Wieland había conquistado en quince años de trabajo genial, sino incluso el control de la escenografía wagneriana. No es así Wolfgang el responsable absoluto de la crisis inevitable, sino su primera víctima. Había ofrecido un espectáculo sólido, coherente, musical, incluso a veces muy bello, dirigido por el excelente artesano que es Horst Stein, y apenas se lo habían agradecido. Comprendamos el desaliento del único «director responsable del Festival», aunque no justifiquemos la creciente torpeza de sus decisiones. Probablemente, había acariciado un día la ilusión de montar personalmente el **Anillo** del centenario; pero hubo de reconocer que su hora había pasado. Quizá intentó buscar en Visconti el artista capacitado para aprisionar a Wagner, con belleza, en el escenario refinado de la decadencia burguesa; mas era físicamente imposible la hora bayreuthiana del director de **Senso**. Boulez fue, al fin, la solución «a priori» más brillante y prestigiosa. Se comentaba que Boulez se había apartado del mediocre Bayreuth de Wolfgang. Nada más incierto: aquí está hoy, con Wolfgang, como ayer con Wieland. Pero la situación es muy diferente. En 1966, aun internado en un hospital, Wieland llevaba las riendas artísticas del Festival. En 1976, el liberal e insuficiente Wolfgang no ha podido equilibrar la indudable superioridad táctica y dialéctica del director del I.R.C.A.M. La personalidad de Wolfgang Wagner se ha forjado en el yunque de numerosos resentimientos: hacia su hermano, hacia la crítica, hacia el partido wielandiano. No creo, sin embargo, que sea un suicida potencial. Ha tratado de recuperar para su Bayreuth, con una jugada de fortuna (un «farol» diría, para entendernos mejor), la capitalidad wagneriana puesta en entredicho. Con el apoyo de Hans Mayer y de una exégesis que hoy se muestra antiwielandiana quiere asegurarse, además, su continuidad personal al frente del Festival, al menos hasta 1983, año en que conmemoraremos el centenario de la muerte veneciana de Richard Wagner. Sabe que hasta entonces Wagner será plato fuerte en numerosos teatros, y que en ellos llevarán la voz cantante los directores de escena. Después, salvo cataclismos históricos, las aguas se remansarán, disminuirá la competencia y el binomio Wagner-Bayreuth recuperará, al menos en hipótesis, la primacía cuantitativa. El nuevo matrimonio de Wolfgang, celebrado durante el Festival de 1976, semeja también un movimiento de reina precautorio en la partida cruel de la continuidad dinástica. No olvidemos que el conjunto wagneriano de Bayreuth ya no es propiedad de la familia Wagner, y que, al menos en teoría, es posible que el Festspielhaus deje de ser dirigido por un Wagner a la muerte, retirada o destitución de Wolfgang. En esta lucha atroz, de la que sólo podemos intuir algunas de las posiciones, nuestro hombre está dispuesto a sacrificar durante algunos años la obra de su abuelo y el afecto de los wagnerianos. A éstos cree que no les debe nada. Tampoco son hoy imprescindibles los 500.000 marcos que aportan anualmente los «Amigos de Bayreuth». Confía seguramente en la «inmortalidad» de la obra y en la fidelidad a toda prueba de los espectadores. Juega con fuego. En 1979 le habrá abandonado definitivamente Boulez (Chéreau, a pesar de tanto escándalo, no cuenta sin su protector), y habrá que preparar algún otro «show» que no sea considerado regresivo y reaccionario por los nuevos pontifices de la exégesis. Antes pueden abandonarle numerosos colaboradores. Si como muestra basta un botón, diré que de los veinte trompas que se turnaron en 1976, quince han renunciado al contrato para 1977. El clima del Festspielhaus de puertas adentro era de catástrofe, de liquidación por derribo. La protesta vehemente del público especializado y comprometido de corazón con la obra de Wagner ha avivado hasta límites inaguantables un odio furioso, maniqueo, injusto y manipulado contra la creencia wagneriana. Francamente, al leer las barbaridades que se han pronunciado contra un público que defendía, desgraciada pero inevitablemente, a gritos sus convicciones, he de preguntarme: «son los wagnerianos, por definición, unos monstruos merecedores del exterminio? ¿Soy yo mismo uno de esos monstruos?» Naturalmente, para hallar la respuesta prefiero observarme detenidamente en el espejo que hay en el cuarto de baño de mi casa, actividad cómoda y poco onerosa, antes que desplazarme al Bayreuth de Wolfgang y gastar allí unos miles de duros, que no me sobran, para disfrutar del dudoso placer de ser insultado. Como Wolfgang Wagner es experto contable, hay que hablarle con el prosaico lenguaje de las sumas hipotéticas y de las restas más que probables. A veces pienso que éste es el único idioma que entiende.

Concluyo: Wolfgang Wagner se ha lamentado de la falta de crí-

tica constructiva. No va a ser éste mi caso. Si acepta una opinión, le diré que debe cerrar el Festspielhaus como mínimo durante un año. Lleva veinticinco programando ininterrumpidamente un Festival que sólo dispone de diez obras. Una tarea agotadora, muy dura. Bayreuth, él, el público, todos están atrapados en una cadena consumista sin fin y sin reposo. Pararse un poco a meditar sin los agobios del Festival de turno puede dar el fruto maduro que sólo se gana con cuidado y con tiempo. La joven Universidad de Bayreuth puede ser, además, con paciencia y trabajo constante, un centro de estudios wagnerianos a todos los niveles: musicales, vocales, escénicos, filológicos, que encuentre en el Festspielhaus el «taller» donde montar la «obra de arte total» desde la garantía de origen de sus diversos componentes. Claro que si el rector va a ser Hans Mayer, por ejemplo, más vale dejar las cosas como están. Por el momento, ya circula el programa para 1977. Como era de prever, se repone el **Tannhäuser** de Götz Friedrich como refuerzo de la **Tetralogía** de Chéreau. Desaparece Carlos Kleiber, pero debuta Colin Davis. El fiel Horst Stein gobernará con solidez y sin inspiración **Tristán** y **Parsifal**. Si nadie lo remedia, ya ha comenzado la cuenta en los próximos cien años de soledad.

También guardo para Patrice Chéreau dos recomendaciones: una, que vea y estudie detenidamente **La caída de los dioses**, de Visconti; en las secuencias inmediatamente antecedentes y consecuentes al asesinato del barón Von Essenbeck descubrirá implícito el montaje genuinamente wagneriano que este auténtico maestro hubiera propuesto hoy, «smoking» incluido. Otra, ya que es tan aficionado a observar los servicios públicos del Festspielhaus y los elementos decorativos de los edificios wagnerianos, que examine también la nutrida biblioteca de Richard Wagner, conservada en Wahnfried. Allí encontrará casi toda la producción literaria importante desde la vieja Grecia hasta 1883, leída, asimilada y anotada de mano de su dueño. No faltan Calderón, Lope de Vega, Cervantes o Quevedo, al lado de Esquilo, Heine, Shakespeare, Goethe, Racine, Schiller, Holderlin

y un largo etcétera. Con un poco de suerte, a lo mejor descubre, al fin, quién era Wagner.

Para Pierre Boulez sólo tengo un respetuoso ruego: que se compre la edición que ha hecho Estro Armonico de la **Tetralogía** que dirigió Knappertsbuch en 1957, y que la escuche en el I.R.C.A.M. Si tras esta audición aún está dispuesto a repetir frases tales como «Al final de **La walkyria**, la melodía viene a ser simplemente la cresta de la armonía. Una es absolutamente impensable sin la otra. Las dos están indisolublemente atadas por la misma y **única función**, que es articular el ritmo», prometo creerme, en contrapartida, que su **Anillo** de 1976 ha sido el más lúcido de todos los tiempos.

Coda y credo.—Escribir cuanto antecede no ha sido para mí ni grato ni divertido. Regreso de una guerra absurda, odiosa, embrutecedora. Esta crónica es el relato de una derrota colectiva, y las derrotas colectivas son siempre más importantes que las individuales. Acometí con gran ilusión la tarea de ofrecerles una panorámica del centenario del Festival de Bayreuth, por supuesto desde mi wagnerismo ferviente, pero que creo razonado. El lector podrá comprobar, si lo desea, que lo comenzado, en marzo, con tono elegíaco termina, en noviembre, al borde del esperpento. También yo he visto, como Boulez, «un desarrollo que no conocía con anterioridad: el desarrollo desde el sueño a la realidad». Por esto no quiero reducir la evidente consternación de mi crónica ni limar la agresividad dialéctica de un lenguaje que puede aproximarles la violencia desatada en el Festspielhaus. Así entiendo que cumplo hasta el final «mi» compromiso de información contraído con los lectores de RITMO. Como entiendo que debo concluir **Cien años del Festival de Bayreuth** con la ratificación de mi viejo y demostrable credo wagneriano: creo en Knappertsbuch, en Wieland y en Furtwängler, porque sirvieron a Wagner partiendo de la realidad para lograr el sueño de la Obra Total de Arte.

ANGEL F. MAYO

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

Atsumasa Nakabayashi

SUITE PICTORICA ESPAÑOLA

Para guitarra

La campana de Montserrat.

Romanza de Andalucía.

La oración ante la tumba del torero.

El atardecer en Córdoba.

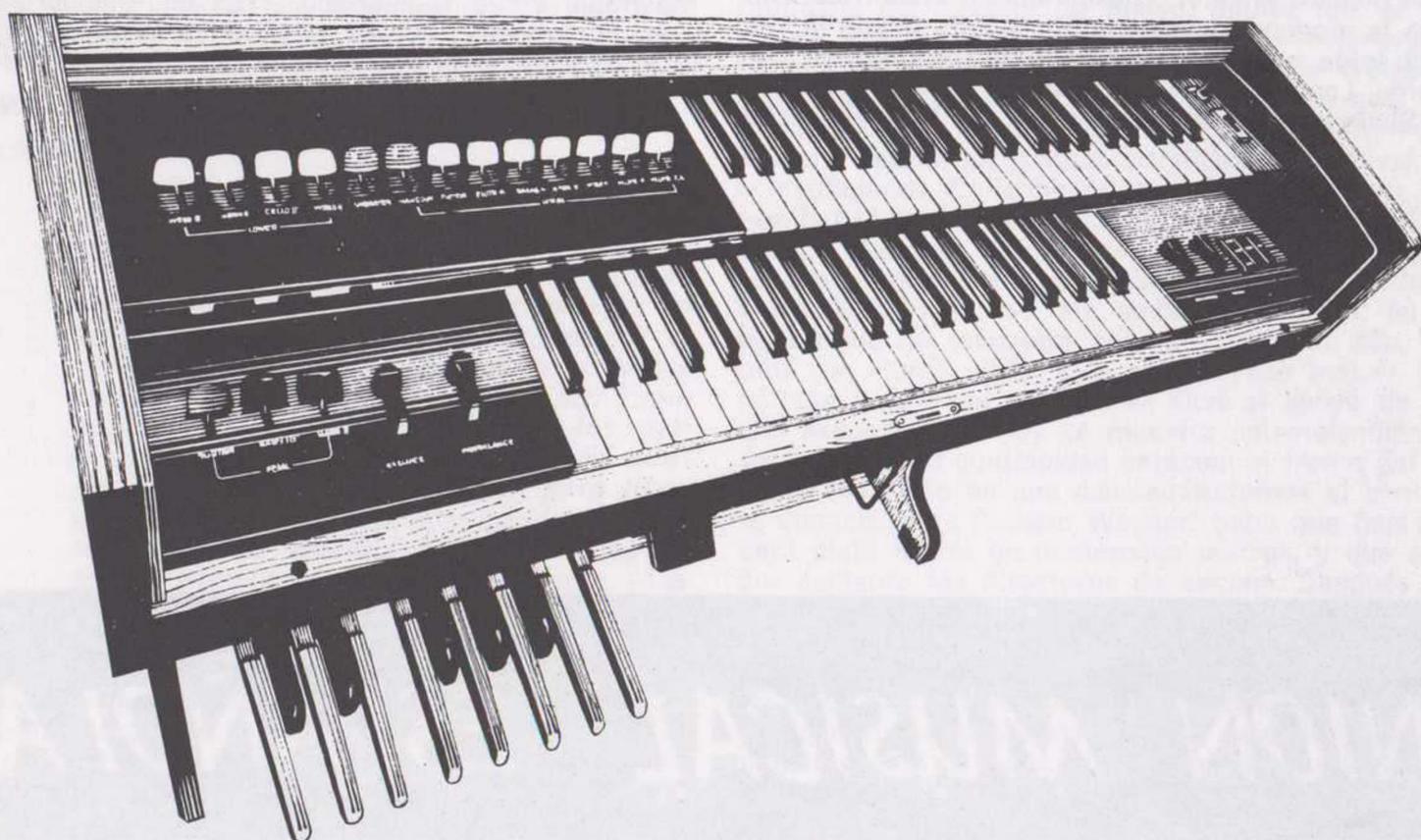
La barcarola vasca.

El antiguo castillo de Aragón.

La marcha de don Quijote.

Los frescos de Altamira.

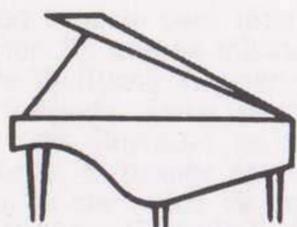
Organos electrónicos



WURLITZER



YAMAHA



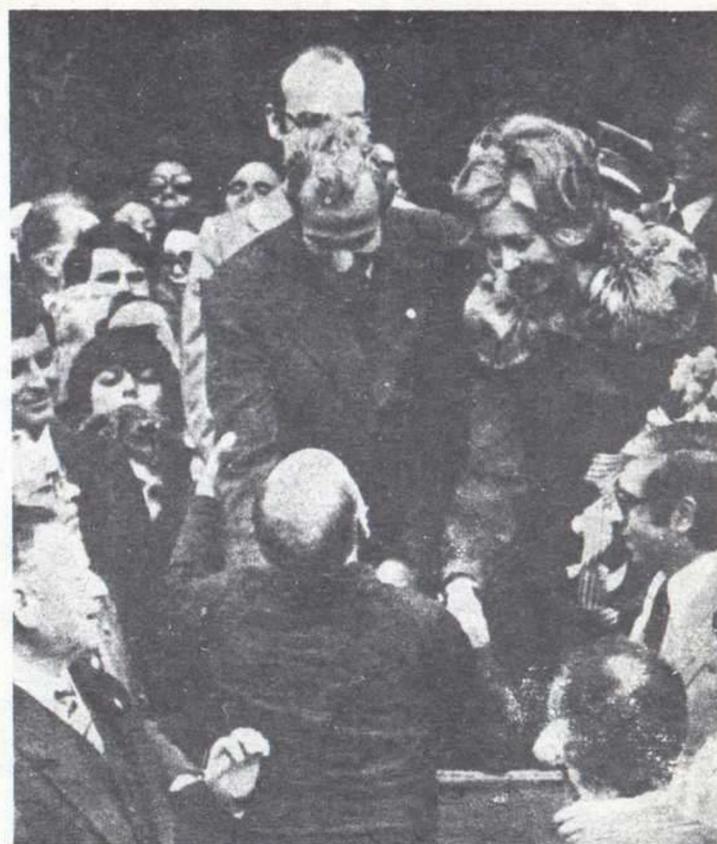
HAZEN

JUAN BRAVO, 33

MADRID-6



Miles de personas intentan estrechar las manos de los Reyes a su llegada a la Casa de la Música de Liria.



Los Soberanos felicitan a un miembro de una de las bandas de música que actuaron en Liria en honor de Sus Majestades. Una gran multitud procedente de toda la comarca del Turia acudió a dar la bienvenida a los Reyes.

La mayoría de los países cuyo nivel cultural ha adquirido un grado elevado, que han llegado a su mayoría de edad, nos lo demuestran en las recepciones oficiales: la presencia frecuente de los jefes de Estado en conciertos de gran calidad artística, la programación de grandes figuras de la Música, en recitales, en las sedes de los mandatarios de los países; la organización de certámenes de rango internacional... Era curioso ver, en la época de los Kennedy, cómo en la Casa Blanca —pese a los problemas internacionales y el inmenso trabajo de una gobernación de tanta responsabilidad—, en sus recepciones, nunca faltaba un renombrado trío, cuarteto o quinteto, y cuando no, un virtuoso. Por todo el mundo corrió la fotografía de la presencia de Pau Casals en la Casa Blanca. En Bélgica, Holanda, Inglaterra, Francia, Alemania, Austria y en tantos países observamos la presencia de jefes de Estado en conciertos y certámenes. Recientemente, en Barcelona, en el Teatro del Liceo, con la presencia de los Reyes de España, se celebró una recepción que constituyó un magno acontecimiento, y esperamos no se haga esperar un acto similar. En España esto no era corriente, pues la mayoría de las veces solía acudir a los actos oficiales, como invitada de honor, la «Lola de España», y como acontecimiento musical hemos observado por Televisión Española las representaciones navideñas desde el Teatro Calderón, de Madrid, donde lucía su «buen decir» Angel de Andrés; los gestos de saludo, como si se tratase de una representación de «ballet», de artistas como Sara Montiel, Rocío Jurado, y olvida la presencia de Raphael. A las recepciones conmemorativas deben acudir orquestas y artistas de gran prestigio artístico para que se pueda saborear la exquisita calidad de sus interpretaciones.

Creo que España tiene un ramillete de artistas netamente españoles, diseminados por todo el mundo, que jamás han acudido a ninguna recepción oficial española. Este es el caso de Gaspar Cassadó, ya fallecido, que recorrió el mundo interpretando conciertos en todas las sedes de Gobierno, pasando por la Casa Blanca, Londres, Moscú, Roma, etc., pero jamás acudió en España, por no ser llamado, a una recepción oficial. Como este caso, y ya no nombramos a Pau Casals, hay otros

artistas de gran prestigio, de una calidad artística, de unas dotes excepcionales, que nunca fueron llamados para actos a nivel diplomático, pues eran eliminados por los Raphaëles, «Lolas» y comparsa.

De sobra somos conocedores de la gran cultura musical que poseen nuestros Reyes; de su vinculación a la buena música de nuestra Reina Sofía; del interés que presta a la Música, como lo demostró recientemente aceptando la presidencia en un Concurso Internacional de Acordeón que se celebra sin ayuda del Estado, sin ayuda de ninguna clase, sólo por vocación de un señor que lo organiza con un gran sacrificio. Esto es un precioso gesto, jamás conocido en España, mientras la Comisaría de la Música posiblemente ni se ha enterado, pues no ha hecho ni acto de presencia en la organización, que se lleva a cabo con un gran sacrificio y esfuerzo.

En la Prensa hemos visto, además de la noticia, fotografías de algunos jefes de Estado que en los entreactos recibían a nuestros artistas: Victoria de los Angeles, Kraus, Caballé, Achúcarro..., podríamos añadir un etcétera muy largo. Esto no es corriente en España; aquí solamente se hace, y por lo visto es tradicional, en el caso de los toreros; naturalmente, aunque mal llamada, es la fiesta nacional. En el nivel cultural de una nación la Música tiene quizá el privilegio de ser la base, sin menospreciar la Pintura, Escultura y otras artes; la buena música es el timón cultural de todas las artes. Ahora que en España la Música está adquiriendo unos niveles relativamente elevados, aunque nos falta mucho para llegar a la altura de otros países, las autoridades que la rigen cuentan con una gran ayuda, nuestra Reina Sofía, que nos está dando muestras de que no regatea esfuerzo alguno para beneficio de la Música. Esta opinión no es sólo la de este modesto cronista, es la opinión que he compartido en Madrid, en Barcelona, con músicos de todas clases, a niveles de intérpretes, profesionales, autores, críticos, aficionados... Y la opinión es unánime: la Reina ayuda a la Música.

Esperemos que en las recepciones oficiales nuestros autores, nuestros solistas se vean favorecidos por esta gracia que hasta ahora no han podido obtener.—
CRUELLS.

LA MUSICA A NIVEL DE RECEPCIONES OFICIALES

No hay duda de que tradicionalmente (lo que no significa que exista una verdadera tradición en este campo) los conciertos preferidos de nuestro público (y no será el único) son aquellos que pueden reunir al mismo tiempo una serie de elementos que habitualmente o en muchas ocasiones se encuentran separados: orquesta, coro, solistas...; y en el mayor número posible de integrantes respectivos. Todos ellos unidos por el nexo común de un texto al que, conducidos y coordinados por la mano rectora, deben servir. Los directores son también amigos de estas manifestaciones, pues el mayor esfuerzo que, probablemente, tendrán que desplegar para conseguir la necesaria conjunción de los factores componentes del todo queda compensado porque no será preciso que presten un excesivo cuidado por el detalle, por los mínimos matices que puede esconder una partitura, que serán sepultados en la arquitectura general del conjunto, el cual cuanto más mastodóntico más probabilidades tendrá de promover los entusiasmos de la multitud, proporcionando así éxitos a directores que, por lo general, no saben llegar al fondo de aquello que externamente están reproduciendo. Pero así es: las avalanchas sonoras y las tempestades dinámicas siempre son aplaudidas, aun cuando, en rigor, su realización artística diste mucho de ser aceptable. Cabe preguntarse: ¿un espectador o aficionado medio (madrileño en este caso concreto) puede discernir (normalmente, tampoco le interesará), por ejemplo, si existe el debido equilibrio entre los diversos planos sonoros que conforman una página de tanto impacto como el «Dies irae» del **Requiem** de Verdi? La respuesta es, a mi juicio, categórica: NO.

Si fuera de otra manera no se podría explicar el gran éxito obtenido por alguno de los conciertos de comienzo de temporada encuadrados dentro del epígrafe de lo sinfónico-coral. O el que tradicionalmente han obtenido las obras de este tipo en interpretaciones, por lo general, pedestres. Y verdaderamente clama al cielo que se tome por bueno lo que no es sino vano y epidérmico; que se aprueben visiones radicalmente ahistóricas y faltas de rigor estilístico. Todo ello supone, claro, una carencia de estudio profundo de lo escrito por el autor, una aproximación alejada del contexto sociocultural en el que la obra nació. Lo que revierte en la inocuidad de los ensayos, encaminados únicamente a conjuntar como se pueda, cuando deberían servir, además, para organizar, combinar, planificar, acentuar, vigilar el resultado sonoro desde el punto de vista cualitativo. En definitiva, cumplir la primordial finalidad cultural: acercar al oyente, en las condiciones artísticas requeridas, con el debido respeto, las verdades (o una de las verdades) de una composición que, como obra de arte y de cultura, está engranada en un irreversible proceso histórico. El público es acreedor a que se realice con él esta labor informativo-formativa. Una interpretación superficial o errónea de una partitura (y una buena traducción de la misma no es solamente reproducir las notas en ella escritas, como se sabe) dará al traste con aquella finalidad.

Por eso es lamentable que año tras año se nos vengán ofreciendo interpretaciones de grandes e importantes compositores que, a mi juicio, no se atemperan a aquellas pautas; interpretaciones lastradas de raíz, que al ser repetidas nos muestran la misma engañosa cara, incapaces sus traductores de modificar, de enriquecer sus aportaciones iniciales. Lo que, naturalmente, puede predicarse para muchas de las obras no estrictamente sintónico-

DE MADRID AL CIELO

Comienza la temporada. El ruido y las nueces.



corales. Todo es reflejo de la mecanización que, en los órdenes más diversos, ha supuesto una civilización mal entendida. Mecanización que, en la música, pocos buenos y honrados intérpretes están en condiciones de superar.

LOS CONCIERTOS DE ABONO

Las dos óperas

Entrando en materia y concretando respecto a estos inicios de temporada, hay que señalar, en primer lugar, una importante novedad: **La clemencia de Tito**, última ópera de Mozart, en versión de concierto. Vaya por delante lo peligroso del empeño, no ya por la gran dificultad de la mayoría de las partes vocales, sino por el estatismo y falta de contrastes dramáticos (pobre evolución psicológica, hieratismo, rigidez de situaciones), más notorios en una versión de concierto. Si a ello sumamos la mediocridad general de las voces participantes (exceptuando el extraordinario «Sesto» de Teresa Berganza), con un Werner Krenn inadmisibles, la poca práctica de nuestras orquestas en este repertorio, el excesivo número de coristas y el hecho de que García Asensio esté en los antípodas de lo que debe ser un director mozartiano, podrá explicarse lo desangelado y poco afortunado del resultado final.

Una versión «rutilante», espectacular y excesiva de **La vida breve**, de Falla (anteriormente, y fuera de abono, interpretada por la RTV y Odón Alonso, en concierto-homenaje al compositor, al que no pude asistir), abría la temporada de la Nacional. (Una versión «wagneriana» en el sentido más peyorativo del término.) El que en la armonización y orquestación de la obra haya indudables influencias del músico alemán, no creo autorice a convertirla en un espectáculo gigantista, enfático y en absoluto idiomático. Frühbeck de Burgos logró, es cierto, un casi perfecto ajuste, una buena prestación de orquesta y coro Nacionales, una brillantez fuera de duda. ¿Y qué, si se nos hurtó toda la poesía, patetismo y «sabor» de este drama con raíces en lo más profundo de nuestro folklore? La delicadeza humana del personaje de «Salud», que tiene su vigoroso contrapunto en lo popular, debe ser puesta en evidencia buscando más el intimismo, la interioridad, como acusado contraste con los cantos de fragua o el jolgorio nupcial. Sólo así accederá a primer plano el tremendo fatalismo de la ópera. Hubo también, como era de esperar, el acostumbrado número de Lucero Tena, actuación coreográfica que en una versión de concierto no tiene la más mínima justificación. Contribuyó, eso sí, a proporcionar los oropeles de la función.

Un Verdi desencajado

Siguiendo con la Nacional, llegamos a una de las obras que podrían irle mejor al titular de la Orquesta: el citado **Requiem** de Verdi. Exige, desde luego, condiciones que reúne Frühbeck: mando seguro (en realidad, esta condición debe precisarla cualquier obra), dominador, amplio, claridad de batuta, gesto convincente (para el intérprete), muy clara visión del ritmo, siempre importante en Verdi; resistencia física... ¿Es suficiente? No. Al menos, no lo fue en esta ocasión (pero puede decirse lo mismo de otros acercamientos anteriores a la obra). Los acentuados perfiles dramáticos, los contrastes, a veces poco perceptibles; el ancho lirismo, que hacen de esta partitura una verdadera «ópera de concierto», no tuvieron el debido relieve, quedando todo, en muchas ocasiones, reducido a una acumulación de «climax» inconexos. Creo que en esta composición nos pone, precisa-

mente, el director español de manifiesto una de sus principales limitaciones: su falta de claridad dinámica. Si en determinados momentos el músico italiano señala tres «f», hay que pegar duro, es cierto, pero no desbordando nunca el nivel adecuado. No se trata de reducir cantidad de sonido, sino de evitar que éste se emborrone, que se confundan los distintos planos; ha de jugarse con las intensidades para que desde fuera el conjunto no se ofrezca como una mastodóntica masa informe. Verdi no compuso, por ejemplo, el «Dies irae» para que su interpretación diera la sensación apuntada, sino para que combinando las distintas voces y regulando con lógica sus respectivos niveles de sonoridad se recibiera un impacto acústico-expresivo muy directo, que debía producir un cierto grado de sobrecogimiento. La batuta, clara pero rígida, del director español; su preocupación casi exclusiva por el elemento agógico o rítmico, hacen que los factores dinámicos aludidos sean dejados de lado, lo que en muchas ocasiones determina también el oscurecimiento de los melódicos, trazados de manera gruesa, con una línea de acentuación demasiado primaria. Así, el «Sanctus» se nos muestra asimismo, en la versión que se comenta, como un fragmento en exceso macizo y poco trabajado; los incisivos diseños del metal, el contrapunto de la cuerda grave, tan vitales en la dialéctica del compositor italiano, no existen. Por otro lado, los solistas: Tarrés, Nafé, Casellato y Howell (de los que cabría salvar, con muchas reservas, a la primera) fueron casi siempre inclementemente aplastados, tanto por la falta de cuidado de la batuta como por la inadecuación de las voces. Aunque, como queda dicho, la versión fue áspera y Frühbeck no evitó nunca en los «fortísimos» las destemplanzas del coro, no ha de negarse la belleza de algunos instantes aislados, como el comienzo del «Kyrie», en un bien medido «pianísimo», o la firmeza del «tempo» en la fuga del «Liberame». Poca cosa para salvar el conjunto.

Romanticismo y asepsia: dos conceptos poco afines

El acercamiento de Alberto Blancafort al *Elías*, de Mendelssohn, es correcto en principio: dosificación cuantitativa, claridad expositiva, control sin desbordamientos. Sin embargo, en la práctica esto no fue suficiente para que la obra encontrara su «sitio» dentro del oratorio romántico en el que se ubica y para que el dramatismo contenido que esconde aflorara a la superficie. Primero, porque el titular del coro de la RTV es un director frío, corto de expresión y limitado de medios técnicos; poco imaginativo, que parece encontrar insalvables dificultades para crear otra cosa que «tempi» muy estrictos, en los cuales no hay casi nunca fluctuaciones. En segundo término, porque en más de una ocasión hubo desajustes ostensibles y descompensaciones dinámicas. La más clara de éstas se dio en los finales, con un órgano excesivo. El impulso romántico que —tamizado por una serenidad expresiva muy «clásica» y por una factura y equilibrio formales característicos del autor— tiene, pese a todo, la obra, quedó así bastante desvaído, y el con-

junto se nos ofreció monótono y lineal. A ello contribuyeron en buena medida los solistas, en los que hay que destacar las frescas voces y buenas maneras de Reinhard Didusch y Doris Soffel, soprano y contralto, y el buen hacer general de Robert Kerns, ya conocido en Madrid, barítono y no bajo que, no obstante, sigue mostrando irregularidades vocales muy acusadas, engolamientos, nasalidades e inexactitudes de tono. El tenor, Jean van Ree, de voz en principio agradable, es, sin embargo, una pena por su falta de medios y de técnica, por la blandura de su expresión.

Lo único destacable del concierto de la Nacional con el nervioso Macal, en programa sobadísimo, fue el bello sonido y seguridad general del joven violoncellista austríaco Heinrich Schiff, que nos interpretó, cómo no, el **Concierto** de Dvorak. Lo único merecedor de mención del concierto de la RTV con García Asensio fue, aparte corroborar una vez más la impecable técnica violinística de Szeryng, la atractiva sonoridad de la obra de Soler, **Apuntava l'alba**.

LOS EXTRAORDINARIOS

Por fin, un «maestro»

No ha sido muy prometedor, según se deduce de lo expuesto, el comienzo de temporada de nuestras orquestas (desde mi óptica personal). Lo mejor se está dando, como ya ha sucedido otros años, en los conciertos llamados extraordinarios, celebrados fuera de abono. En ellos, sitio de honor para el sensacional Carlo María Giulini, uno de los más grandes directores del presente. Quedarán particularmente para el recuerdo sus versiones de la **Cuarta** de Brahms y de la **Novena** de Schubert, brindadas al frente de la Sinfónica de Viena, con la que visitaba España. Tiene este italiano de sesenta y dos años mando, seguridad y memoria, condiciones que poseen hoy centenares de directores. Pero a ellas une otras muchas que ya son patrimonio de muy pocos, aquellos a los que puede dárseles el títulos de maestros: personalidad en la tarima, clarividencia y lucidez máximas, intensidad expresiva, gama dinámica suficiente (no es amigo del «pianísimo» exagerado), flexibilidad en los «tempi», convicción en el fraseo, amplitud y a la vez exactitud en el gesto... Su aproximación a las partituras—que debe de ser el resultado de un profundo y concienzudo estudio de las mismas—es muy personal, en ocasiones chocante u original, en relación con los conceptos trillados habituales; pero siempre de gran riqueza y calor, y presididas por un equilibrio y rigor constructivos implacables, lo que las aleja del capricho o la arbitrariedad. Pudimos escuchar así, aun con ciertas imperfecciones de la orquesta, un Brahms como desde Schuricht no se conocía por estos pagos: denso y transparente al tiempo, caliente pero desde dentro, interiorizando el expresivo mundo lírico del hamburgués; exultante, sin embargo, en el «Allegro giocoso», concentrado y tenso en el final; con el colorido orquestal justo, excluidos los brillos superfluos. Schubert quedó, en visión inhabitual, perfectamente encajado entre el clasicismo impecable del **Cuarto concier-**

to para piano, de Beethoven, y la síntesis sugerente de las **Seis piezas para orquesta**, de Berg. Fue una versión que, siguiendo la línea vienesa, se situó, por construcción y enfoque, más en las postrimerías románticas cercanas a un Bruckner que en el atractivo, ligero y transparente mundo de los Strauss. La «propina», el **Danubio azul**, de Johann, ratificó esta impresión al tener una interpretación más ácida que graciosa, cercana a la óptica de un Mahler.

Un tanto sorprendente resultó la visita de la Orquesta Filarmónica Enescu, de Bucarest, conjunto del que casi no se poseían referencias. Se nos mostró como una formación bastante compacta, de atractiva sonoridad en la cuerda grave, redondez en los trombones, dulzura y encanto en algunos solistas de la madera y bastante precisión en los ataques. Por contra, los violines son cortos, aunque nítidos, y las trompetas inseguras y acres. No es una orquesta poderosa, pero puede dar buen juego si ante ella se sitúa una batuta elástica e inspirada. Cualidades de las que carece su titular Mircea Cristescu, especie de metrónomo, que ni siquiera extrajo, por falta de intención y dosificación dinámica, el partido adecuado a página tan brillante como la **Rapsodia número 1** de Enescu. Y es lástima, porque en la **Primera** de Mahler el conjunto mostró unas posibilidades ciertas.

Como siempre, la Orquesta de Saint Martin in the Fields, aun sin su titular, el magnífico Neville Marriner, nos dio una lección de equilibrio sonoro, brillo, afinación y pureza estilística. Estas condiciones le dan un puesto de honor entre los conjuntos de cámara del mundo y la convierten en uno de los más idóneos vehículos de Haendel, Mozart y Haydn (memorable la **44**, «Sinfonía fúnebre») y, en menor medida, de Bach, al menos en esta ocasión.

Recitales

No demasiado interesante Bolet, brillante pero tosco y fallón (aunque en su haber está el atreverse con una obra tan endiablada como la **Fantasia sobre temas de «Don Giovanni»** de Mozart, de Liszt), ha de destacarse el concierto de Szeryng, que tuvo la buena idea de interpretar las tres **Sonatas para violín y piano**, de Brahms (con Eugenio Bagnoli), páginas maestras del romanticismo otoñal, que fueron traducidas muy bien, de manera recogida, intimista y transparente (más que reconcentrada), aunque algo faltas, en especial la **Tercera**, de temperatura, con un piano correcto, pero puede que en exceso servil. El encanto del concierto quedó en parte roto cuando—inexplicablemente, ya que en el programa de mano todo estaba claro—la mayoría del público comenzó a aplaudir después del «Vivace» con que se culmina el «Andante tranquilo», segundo movimiento de la **Opus 100**. En cualquier caso, un bello y reconfortante recital en este páramo de la música de cámara que es Madrid. Belleza que tampoco pudieron borrar los desplantes, tonterías y cursilerías del violinista polaco-mejicano.

ARTURO REVERTER



Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos
Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

LA ZARZUELA, ESE «INFECTO» GENERO

En el número 175 de la revista **Cuadernos para el Diálogo**, don Angel García Pintado publica un artículo titulado «La ruptura no pasa por Addy Ventura», en el que nos informa que un amigo suyo «progre» defiende a la señorita Addy como superviviente de un género retrechero y chulapón, y estima que la ruptura pasa por ella y que se mete al pueblo en un bolsillo porque sus actuaciones son auténticos mítines. El señor García Pintado comenta irónicamente estas delirantes afirmaciones de su amigo, y esta crítica —que comparto en sus connotaciones políticas— le sirve para expresar su total desprecio por la zarzuela, contra la que entra a saco, calificándola, despreocupada y rotundamente, de «género infecto» (?) que no merece ningún perdón, y en el que siempre está saliendo a escena el «pueblo», de figurón, o con un protagonismo de «atrezzo».

Desde mi óptica de comentarista musical rechazo y censuro enérgicamente estas afirmaciones, gratuitas, desafortunadas e inexactas, con las que el señor García Pintado pretende subestimar y degradar un género lírico merecedor de respeto y comprensión, y que ha aportado a la historia del teatro melodramático obras de estimable calidad y dignidad. En la zarzuela, como en toda manifestación artística, se han producido creaciones ex-

celentes, buenas, mediocres, malas y pésimas: ha habido compositores mayores —equiparables en algunos casos a los operísticos, que no creamos ingenuamente que son todos buenos ni todas sus partituras de calidad—, menores e ínfimos. Y no es ni medianamente cierto que **siempre** esté saliendo a escena el «pueblo» —de figurón o con protagonismo de «atrezzo—, pues no sale en mayor o menor medida que en la ópera, y esto según el carácter o argumento de la obra, a no ser que don Angel García Pintado considere al coro como símbolo o representación del «pueblo», con lo que, de ser así, caería en el mismo error que critica a su amigo el «progre» en relación con Addy Ventura.

Algún valor, alguna calidad ha de tener la sistemáticamente menospreciada y vejada zarzuela para que nombres tan conspicuos de la musicología española como los de Adolfo Salazar —**Los grandes compositores de la época romántica**— y Antonio Peña y Goñi —**España desde la ópera a la zarzuela**—, entre otros, dedicaran gran parte de su importante tiempo a su estudio y análisis, reconociéndole sus méritos y sus virtudes, y también sus defectos, evaluándola con justeza; para que compositores y críticos, tanto patrios como foráneos, no le hayan escatimado sus elogios; para que intérpretes del más ele-

vado prestigio internacional —directores y cantantes— hispanos y extranjeros hayan accedido a su interpretación sin menoscabo de su categoría artística.

Pero quizás el señor García Pintado sea también musicólogo, y hasta más eminente y erudito que los que he citado —si así fuera, he de confesar mi absoluta ignorancia de su nombre—, y que en sus investigaciones haya profundizado mucho más que aquéllos, por lo que puede permitirse esos calificativos y juicios superpeyorativos sobre la zarzuela y la negativa de su «perdón» para ella —¿y quién se lo ha pedido, señor García Pintado, y de qué autoridad musical está investido para no otorgarlo?—; pero sería mucho más interesante, útil y pedagógico que nos demostrara el porqué de esas conclusiones, que conociéramos los elementos de juicio sobre los que ha trabajado para llegar a ellas: así podríamos constatar el rigor científico de sus análisis, cuestionar nuestros criterios, someterlos a revisión y rectificar nuestros errores, aceptando la validez y certeza de sus argumentaciones.

Mientras no lo haga así, sus aseveraciones estarán viciadas de arbitrariedad y gratuidad, y, por tanto, carecerán de credibilidad alguna. Y esto es muy poco serio cuando se pretende dogmatizar.

CARMELO DAVILA NIETO

REAL MUSICAL, S. A. EDITORES

Frente al Teatro Real

Carlos III, 1 - MADRID-13

ANTONIO FERNANDEZ CID: **Cien años de teatro musical en España**. Prólogo de José María Ruiz Gallardón; 1.200 ptas.

ENCARNACION LOPEZ DE ARENOSA: **Dictado musical** (Introducción primero y segundo niveles). Libro del profesor. Cuaderno rítmico I. Cuaderno melódico I. Cuaderno rítmico II. Cuaderno melódico II. (Próximamente, febrero 76.)

BERTALOTTI: **56 prácticas de solfeo** (Revisión española de Manuel Angulo); 185 ptas

ELODASI DARABOK: **Album de pequeñas piezas para violín y piano**. (Programado oficialmente en el Conservatorio Superior de Música de Madrid del I al IV curso.) Volumen I, 120 ptas. Volumen II, 185 ptas. Volumen III y IV (los dos), 185 ptas.

F. LEON TELLO: **Introducción a la teoría de la Música**; 180 ptas.

F. LEON TELLO: **Introducción a la Historia de la Música europea**; 240 ptas.

ROSA MARIA KUCHARSKI: **Música para las aulas** (BUP 1.º); 225 ptas.

CRISTOBAL HALFFTER, PABLO LOPEZ DE OSABA y

TOMAS MARCO: **Música y cultura** (BUP 1.º); 260 ptas.

ARNOLDO SCHOENBERG: **Tratado de Armonía**. Traducción y prólogo Ramón Barce; E. 1.185 ptas. R. 985 ptas.

ANTONIO ARIAS: **Antología de estudios para violín**; 260 ptas.

AMANDO BLANQUER: **Técnica del contrapunto**; 360 pesetas.

MANUEL CASTILLO: **Preludio, Tiento y Chacona** (órgano); 100 ptas.

SAMUEL RUBIO: **Juan Vázquez (Polifonía)**; 600 ptas.

ADELINA BARRIO: **Tratado de entonación I, II y III (Solfeo)**; 140 ptas. Completo, 325 ptas.

RAMON REGIDOR: **Temas del canto**; 225 ptas.

SAMUEL RUBIO: **Polifonía clásica**; 270 ptas.

MAESTROS DEL SIGLO XX (I): **20 piezas para jóvenes pianistas**. Bartok, Sasella, Schoenberg, Kodasa, etc.; 185 ptas.

MAESTROS DEL SIGLO XX (II): **18 piezas para jóvenes pianistas**. Kodaly, Milhaud, Blacher, etc.; 185 ptas.

BACH, J. S.: **Invencciones a dos voces**. Con estudios analíticos en español (Lajos Hernádi); 140 pesetas.

JANOS BERES: **Curso de flauta dulce**. Aplicado en las Escuelas Kodaly, de Hungría (en español); 100 ptas.

SCHUMANN: **Canción de los marineros italianos** (piano); 45 ptas.

SCHUBERT: **Dos danzas alemanas** (piano); 45 ptas.

HAYDN: **Sonata número 7, Hob. XVII/D - 1** (piano); 70 ptas.

CHOPIN: **Vals, Op. 64, número 3** (piano); 70 ptas.

ANDRES RUIZ TARAZONA: **Colección biografías músicos**; cada uno, 85 ptas.

1. Tchaikovsky. — 2. Mahler. — 3. Schubert. — 4. Brahms. — 5. Verdi. — 6. Rachmaninoff. — 7. Mozart. — 8. Schumann. — 9. Albéniz. — 10. Debussy. — 11. Chopin. — 12. Liszt. — 13. Granados. — 14. Wagner. — 15. Falla. — 16. Grieg. — 17. Mendelssohn. — 18. Haydn. — 19. Bach. — 20. Beethoven.

PROXIMAS PUBLICACIONES:

21. Faure. — 22. Guridi. — 23. Ravel. — 24. Handel.

Sus pedidos al teléfono 241 60 87

Descanse sus pedidos en un solo distribuidor. Real Musical cuenta con la mejor biblioteca musical del país

CARA Y CRUZ DE LOS CONCURSOS

ENTREVISTA CON ENRIQUE PERONA MORALES

(2.º Premio «Francisco Tárrega» 1976)

La última edición del Concurso Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega», celebrada en Benicasim (Castellón) el pasado mes de agosto, está siendo muy comentada.

El guitarrista valenciano Enrique Perona, que el año pasado obtuvo el segundo premio en este Concurso, parece ser que ha renunciado al segundo premio obtenido de nuevo este año. Tenemos ante nosotros al joven Perona, quien nos va a hablar sobre este certamen de guitarra, cuyo Jurado estuvo formado por don Leopoldo Querol, don José Muñoz Molleda, don Juan Pich Santasusana, don Rafael Balaguer, don Vicente Asencio, don Manuel Cubedo y don Juan Garcés. Preguntamos:

—¿Qué motivó las protestas del público al conocerse el fallo del Jurado?

—Creo que las protestas se debieron a la concesión del primer premio.

—¿Acaso Jesús Castro no mereció el primer premio?

—Según las Bases del certamen, hay que interpretar determinadas obras. Yo entiendo que íntegras. El señor Castro eludió parte de una de las obras obligadas.

—Se dice que lo omitido por Castro fue una repetición dentro de la obra.

—Efectivamente, en unas declaraciones a la Prensa, el Presidente del Jurado manifestaba que la omisión no existió, puesto que la parte eludida ya había sido interpretada anteriormente. Y esto no es exacto. La obra en cuestión es un «Minuetto» de Tárrega, compuesto en forma ternaria (A, B, A"). El señor Castro saltó de la sección «B» a la coda o motivo final, omitiendo no una repetición, sino la interpretación de la sección «A» (reexposición del tema principal), forma característica de esta expresión musical; por consiguiente, la construcción musical efectuada por el señor Castro fue totalmente inadecuada.

—¿Consideras a Castro con la suficiente categoría para conseguir el primer premio?

—Sin duda, es un gran guitarrista. Pero en un concurso creo que el fallo del Jurado debe atenerse al resultado de la actuación de cada uno de los concursantes. Desgraciadamente, cuando todo depende de una actuación, un «lapsus» puede conducir al fracaso.

—Se dice que renunciaste al premio.

—No renuncié al segundo premio ganado, pues subí a recoger mi diploma. En cuanto a la dotación económica, preferí rechazarla en señal de protesta.

—¿Te presentarás a este Concurso el próximo año?

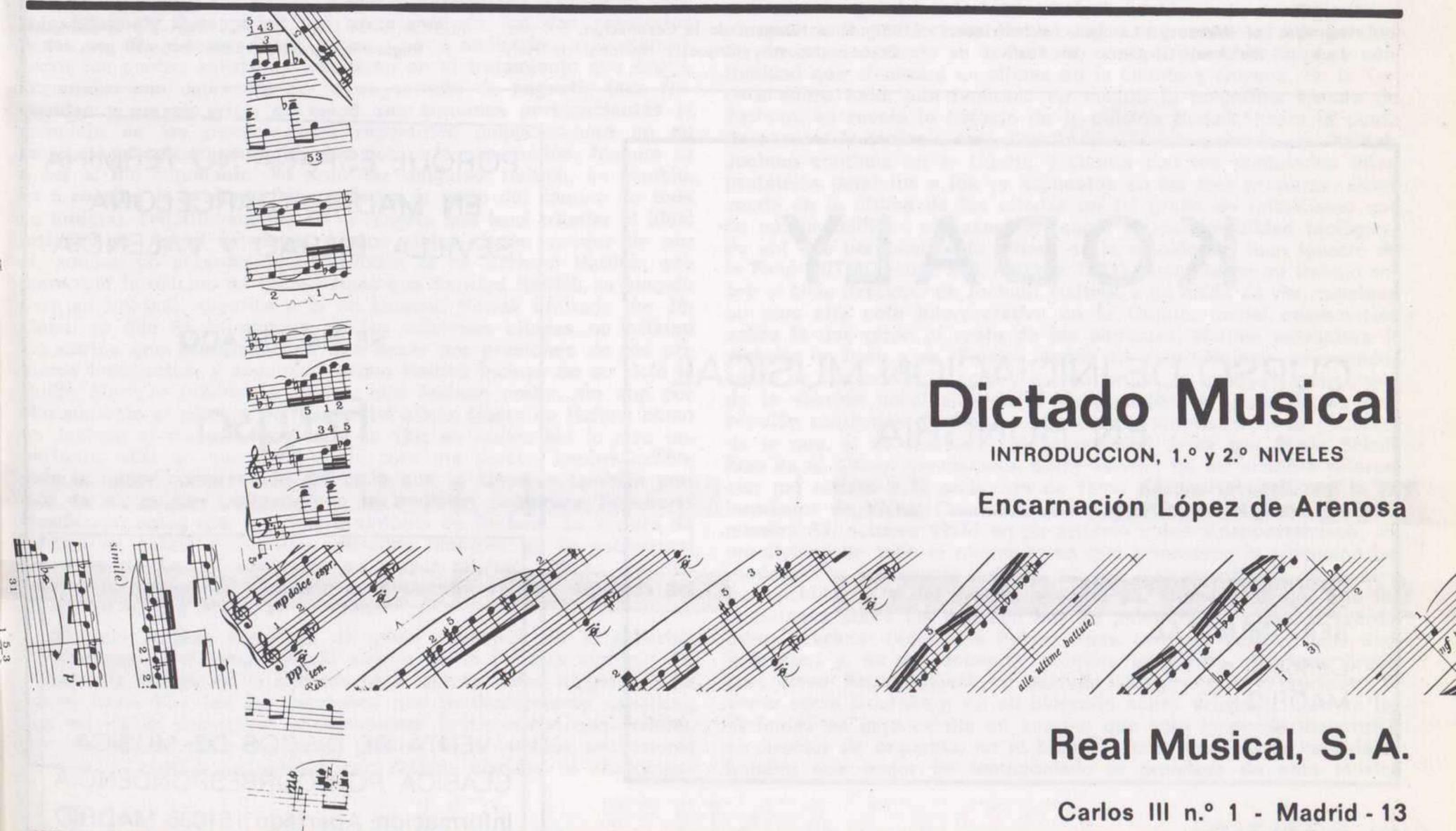
—Pues no. Ni a éste ni a otros concursos. Lo sucedido en Benicasim me ha hecho perder la fe en los concursos. No vale la pena esforzarse preparándose durante meses para participar ilusionadamente en un concurso y que luego se lleve uno estos desengaños. Creo que, últimamente, los concursos tanto nacionales como extranjeros están perdiendo el prestigio que tenían, por todas esas irregularidades que no debieran producirse.

—Pasando a otras consideraciones, ¿qué opinas del ambiente musical español y de las posibilidades de los jóvenes concertistas?

—Si hemos de ser sinceros, objetivos y no triunfalistas a ultranza, hay que reconocer —aunque nos pese decirlo— que musicalmente somos todavía un país subdesarrollado. Aquí los conciertos son aún «cosa de minorías», y la ignorancia en materia musical es enorme. Si se hiciera una encuesta micrófono en mano por nuestras calles, preguntando a la gente quién era Beethoven, por ejemplo, nos asombraría comprobar la cantidad de personas que nos dirían que no lo saben o que

Beethoven era un jugador del Barcelona. Y esto último no es pura invención mía, sino que le sucedió a usted en cierta localidad castellanense donde había ido a dar una charla ilustrada sobre el genial sordo de Bonn. Pienso que el Estado debería volcarse de una forma amplia y generosa al impulso de la Música ya desde la enseñanza primaria, y subvencionar en mayor medida los conciertos para los concertistas españoles, dentro y fuera de nuestra nación. Porque el joven que termina hoy una carrera musical se encuentra prácticamente «sin empleo», pues el que la Comisaría le proporcione un par de conciertos, o dé algún recital en Casas de Cultura o Círculos Medina, que precisamente por la escasa ayuda que reciben pagan «cuatro chavos» a los concertistas actuantes, eso no es solución ni porvenir para los que quieren abrirse camino y ganarse la vida con la Música. Repito que en ese aspecto somos un país subdesarrollado, y hay mucho por hacer, sobre todo «desde arriba». Esta precaria situación de nuestra música obliga a los jóvenes concertistas a marcharse fuera de España para ganar ese prestigio y ese dinero que aquí no pueden conseguirse. Francamente lamentable, pues muchos no quieren irse fuera de España, y a veces malogran una brillante carrera musical, dedicándose humildemente a la enseñanza, e incluso a otras profesiones no musicales, pero... mejor retribuidas. Desolador, ¿no le parece?

—Tiene usted razón, aunque también nos duela reconocerlo. Entre los muchos problemas que la España de hoy tiene por solucionar, el de la Música y los músicos es uno de los que no carece de gravedad por su gran envergadura y trascendencia cultural. En fin, esperemos que con la reforma política se acuerden también de esa Cenicienta de la cultura española llamada Música.—LUIS M. RICHART.



Dictado Musical
INTRODUCCION, 1.º y 2.º NIVELES
Encarnación López de Arenosa

Real Musical, S. A.
Carlos III n.º 1 - Madrid - 13

DISCOS EDITADOS ENTRE EL 26 OCTUBRE-20 NOVIEMBRE DE 1976

(Relación confeccionada por ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN)

I. ORQUESTAL

J. C. BACH: **Conciertos para «pianoforte», op. 7, números 4 y 5; op. 13, números 2 y 5.** I. Haebler. Capella Academica de Viena. Director, E. Melkus. Philips, 65 00 846. 425 pesetas.

BACH: **Concierto para cémbalo número 1, BWV 1052.** C. P. E. BACH: **Concierto para cémbalos en Fa mayor, Wq 46.** G. Leonhardt, A. Curtis. Collegium Aureum. Basf, 37 93 182. 425 ptas.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 3, «Heroica».** Orquesta Sinfónica de San Francisco. Director, S. Ozawa. Philips, 95 00 002. 425 ptas.

BERKELEY: **Concierto para guitarra.** RODRIGO: **Concierto de Aranjuez.** J. Bream. Orquesta Monteverdi. Director, J. E. Gardiner. RCA, ARL 1-1181. 425 ptas.

CHAVEZ: **Concierto para piano.** E. List. Orquesta de la Opera del Estado de Viena. Director, C. Chávez. Command, LP-0121. 425 ptas.

DVORAK: **Concierto para piano.** R. Firkusny. Orquesta de la Opera del Estado de Viena. Director, L. Somogyi. Command, LP-0136. 425 ptas.

DVORAK: **Concierto para violín. Romanza en Fa menor.** I. Perlman. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, D. Barenboim. EMI, 065-02634Q, cuadrafónico. 440 ptas.

FRANCK: **Variaciones sinfónicas.** RACHMANINOV: **Rapsodia sobre un tema de Paganini.** A. Rubinstein. Orquesta Sinfónica del Aire. Director, A. Wallenstein Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, F. Reiner. RCA, SRL 1-9248. 425 ptas.

HAENDEL: **Música para los reales fuegos artificiales. Concierto a «due cori» número 1.** La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Director, J. C. Malgoire. CBS, S 73 172.

MENDELSSOHN: **Concierto para dos pianos. Concierto para piano y cuerdas en La menor.** J. Ogdon, B. Lucas. Academia de St. Martin in the Fields. Director, N. Marriner. Decca, SXL 29 102. 365 ptas.

MILHAUD: **Saudades do Brazil.** SATIE: **The adventures of Mercury. La belle excentrique. Jack in the box.** Orquesta del Festival de

Londres. Director, B. Herrmann. Decca, PFS 4286. 405 ptas.

SAINT-SAENS: **Sinfonía número 3, con órgano.** G. Litaize. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, D. Barenboim. DG, 25 30 619. 450 pesetas.

SIBELIUS: **Sinfonías números 5 y 7.** Orquesta Sinfónica de Boston. Director, C. Davis. Philips, 65 00 959. 425 ptas.

II. CAMARA

BRAHMS: **Trío op. 40, para piano, violín y trompa. Trío op. 114, para piano, violoncelo y clarinete.** M. Frager, S. Milanova, H. Baumann, A. Blysmá, P. Honing. Basf, 37 93 011. 425 ptas.

GRIEG, J. RHEINBERGER: **Sonatas para violoncelo y piano.** L. Hoelscher, K. Rapf. Basf, 37 93 011. 425 ptas.

HAENDEL: **Las seis sonatas para flauta dulce.** F. Brüggén, G. Leonhardt, A. Blysmá. Telefunken, SAWT 9421. 365 ptas.

III. INSTRUMENTAL

CABANILLES: **Organos de Mallorca. (Piezas diversas para órgano.)** M. Torrent. Edigsa, AHMC 10/12. 425 ptas

SCHUBERT: **Impromptus números 5 al 8, op. 142, D 935. Tres piezas para piano, D 946 (Impromptus números 9 al 11).** A. Brendel. Philips, 65 00 928. 425 ptas.

SCHUMANN: **Carnaval. Album para la juventud: números 37 al 39.** A. Benedetti-Michelangeli. EMI, 065-02613. 440 ptas.

WIDOR: **Sinfonías números 5 y 9 («Gótica»).** M. Dupré. Command, LP-0133. 425 ptas.

IV. VOCAL Y CORAL

LISZT: **Misa Húngara de la Coronación.** Solistas. Coro Budapest y Orquesta Nacional de Hun-

gría. Director, J. Ferencsik. Hungaroton, HUNS 660-14. 425 ptas.

MAHLER: **Lieder eines fahrenden Gesellen. Des Knaben Wunderhorn: 4 canciones.** Y. Minton. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL 6679. 365 ptas.

SCHUBERT: **Nueve «Lieder».** SCHUMANN: **Diez «Lieder».** W. Krenn, E. Werba. Decca, SXL 6506. 365 ptas.

VERDI: **Cuatro Piezas Sacras.** J. Baker. Coro y Orquesta Philharmonia. Director, C. M. Giulini. EMI, 065-00016. 440 ptas.

V. OPERA

CATALANI: **La Wally** (selección). Tebaldi, Del Mónaco, Cappuccilli, Díaz, Marimpietri, Malagú, Mariotti. Coro Lírico de Turín. Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director, F. Cleva. Decca, SET 489.

RAVEL: **El niño y los sortilegios.** Wend, Montmollin, Touraine, Migliette, Danco, Bise, Bobillier, Cuenod, Mollet, Lovano. Coro Motete, de Ginebra. Orquesta de la Suisse Romande. Director, E. Ansermet. Decca, SDD 168. 255 pesetas.

VI. RECITALES

«CONCENTUS MUSICUS DE VIENA EN CONCIERTO». HAENDEL: **Concierto para oboe en Sol menor.** MARAIS: «Suite» de **Alcyone.** VIVALDI: **Concierto «La Noche», op. 10, número 2.** Director, N. Harnoncourt. Telefunken, SAWT 9626. 365 ptas.

HOELSCHER, Ludwig: «Retrato del solista». Piezas para violoncelo, de BOCCHERINI, BRUCH, CHOPIN, DVORAK, FAURE, RAVEL y SCHUMANN. Con K. Rapf. Basf, 37 93 113. 425 pesetas.

MUSICA IUCUNDA (siglos XII-XVII). Atrium Musical. Director, G. Paniagua. Hispavox, HHS 10-459. 425 ptas.

MUSICA PARA LAUD, DE POLONIA Y HUNGRIA. K. Ragossnig. Archiv, 25 33 294. 450 ptas.

KODALY

CURSO DE INICIACION MUSICAL EN HUNGRIA

Información y reservas:

REAL MUSICAL

Carlos III n.º 1

MADRID - 13

PORQUE ESPAÑA NO TERMINA
EN MADRID, BARCELONA,
SEVILLA, BILBAO y VALENCIA

SE HA CREADO

ferysa

VENTA DE DISCOS DE MUSICA
CLASICA POR CORRESPONDENCIA
Información: Apartado 151036 MADRID

CRITICA DISCOGRAFICA

BERNARD HAITINK DIRIGE A BRUCKNER

BRUCKNER: 10 Sinfonías. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director, Bernard Haitink (Philips, 6712002, álbum 12 LPs «estéreo». P. V. P.: 3.500 ptas., en oferta).

Tras la integral de sinfonías de Bruckner dirigida por Eugen Jochum, publicada aquí hace tres años por Deutsche Grammophon dentro de su serie «El Mundo de la Sinfonía», Philips se ha decidido por fin a editar el ciclo de Bernard Haitink, con lo que tenemos ya en España los dos únicos ciclos de las sinfonías de Anton Bruckner grabados hasta la fecha. A mi modo de ver, ambos constituyen lo más importante hecho hasta hoy por la industria fonográfica en favor de la obra del músico austriaco, sin restar por ello importancia a los demás registros existentes conteniendo sinfonías aisladas. (He creído conveniente confeccionar una pequeña lista de grabaciones que, a mi juicio, aportan algo de consideración a la hora de poseer unos conceptos claros y precisos de lo que realmente es y significa la música de Anton Bruckner; se puede consultar al final de este trabajo. Remito también al lector al Catálogo de Angel Carrascosa, en el que podrá encontrar los discos publicados en España con las sinfonías de este compositor en sus diferentes versiones.)

El sinfonismo de Bruckner es arduo de por sí y bastante complejo y problemático. El desarrollo escrito de sus puntos esenciales es, por su naturaleza, demasiado ingente como para poder tratarlo aquí de forma unilateral. Esta motivación conduce hacia una forzosa sintetización, realizando sólo los bocetos de lo que en su día trataré de hacer con la longitud y tiempo debidos. Una de las particularidades principales en Bruckner es la utilización del «crescendo», esencial para la configuración y ampliación de cada movimiento dentro de sus sinfonías. Lo utiliza de múltiples formas: frases finales abiertas, cadencia truncada y progresiones en la armonía, lo cual con frecuencia da a su música un carácter penetrante y dinámico. La invariable atmósfera religiosa que se respira, sin excepción, en todas sus sinfonías es otra de las particularidades del Bruckner sinfónico; ciertos temas aislados adquieren forma de coral, aplicados por Bruckner inspirándose en la liturgia (y también en los motivos corales wagnerianos). Su técnica de instrumentación revela de continuo la influencia del órgano, especialmente en los abruptos cambios de planos sonoros, invariables y cerrados sobre sí mismos, diferenciándose así del sonido wagneriano con sus fluctuantes valores cromáticos. Dentro de los esquemas compositivos brucknerianos cabe señalar también la diversidad de planos espaciales en los campos dinámico y tímbrico (puntos ciertamente señalados por Ramón Barce y por nuestro compañero José Luis Pérez de Arteaga en los programas de los dos conciertos dados en Madrid por Jesús López Cobos dedicados a Bruckner). Todos los puntos señalados adquieren en el tratamiento que Bruckner utiliza una expresión de fe no carente de angustia (sus frecuentes y graves crisis de salud con síntomas pertenecientes al complejo de las psiconeurosis repercuten palpablemente en su música). En consecuencia, de los dos ciclos apuntados, Jochum va a ser el fiel exponente del Bruckner religioso. Haitink, en cambio, va a resaltar la profunda humanidad a lo largo del camino de toda su integral, constituyéndose en el resorte que hará triunfar el ideal artístico de Anton Bruckner. Ambos ciclos tienen validez de por sí, aunque yo personalmente prefiera el de Bernard Haitink; primero, por la edición de Robert Haas que Bernard Haitink ha elegido para su integral, superior a la de Leopold Nowak utilizada por Jochum, ya que en la primera de las ediciones citadas no existen los cortes que Bruckner tuvo que hacer por presiones de los primeros intérpretes, y segundo, porque Haitink incluye en su ciclo la Nullte Sinfonie («Sinfonía cero»), que Jochum omite, sin que por ello aumente el número de discos del álbum (tanto en Haitink como en Jochum el número de discos es 12); no radica ahí lo más importante, sino en que la Sinfonía cero me parece imprescindible para la mejor comprensión del ciclo que le sigue, y también porque es un puente perfecto con la tradición Schumann/Schubert/Beethoven, antes que la Primera sinfonía de Brahms. La lectura de Haitink es sobria y objetiva, haciendo hincapié en lo estructural sobre todo, que se evidencia en mayor medida que lo emotivo (muy a lo Klemperer). También se encuentra editada separada del álbum en el que ahora se contiene.

El ciclo Jochum comienza de modo magistral por la soberbia versión que el director alemán realiza de la Primera sinfonía. La coherencia interna de la sinfonía está lograda como ninguno lo ha hecho hasta hoy (de las versiones que particularmente conozco), con su visión conceptual escuetamente bruckneriana que Haitink, por ejemplo, no tiene (en varios pasajes de la también sensacional versión de Haitink se entrevé con diáfana claridad el «handicap»



de enorme mahleriano que es el director holandés. Basta oír el «ländler» del «Scherzo», con claras premoniciones de Mahler). Jochum ofrece una verdadera lección de dirección de orquesta con la Filarmónica de Berlín; es una de las obras en que la simbiosis entre orquesta y director es perfecta. Su versión es, pues, de absoluta referencia (uno de los momentos más geniales conseguidos por Jochum está en los veinte primeros compases del «Adagio», los cuales, como se sabe, no reposan sobre ninguna tonalidad definida. Aquí me considero incapaz de traducir con palabras el mágico momento de Jochum, pero lo cierto es que ni Haitink ni Abbado lo igualan). Haitink ve la Primera como trampolín que nos lanza al ciclo de sinfonías como tal; por eso su lectura de la Primera me parece inseparable del total de las sinfonías, mientras que la de Jochum tiene perfecta validez en sí por su re-creación desde el atril directorial, como si se estuviera componiendo el día de la grabación (algo así como la versión de la Cuarta por Karl Böhm). Curiosamente, la Sexta presenta idénticas características en ambas versiones. En Haitink es preparación a la mastodóntica trilogía final. Lo de Jochum es una lectura maestra perfectamente separable del conjunto, a la vez que, en unión de la Primera, lo más perfectamente acabado del total de su integral. Con la Segunda y Tercera estoy más a gusto con la estética propuesta por Haitink que con la gélida severidad de los planteamientos religiosos a ultranza de Eugen Jochum. Haitink sigue engrosando el hilo conductor de lo ya expuesto en la Primera, como irrecusable línea de continuidad que alcanzará su climax en la Quinta y Novena. En la Tercera sobre todo, aun teniendo en cuenta la magnífica lectura de Jochum, se revela lo nefasto de la edición Nowak, hasta el punto de parecer la sinfonía otra distinta que la interpretada por Haitink. Jochum continúa en la Cuarta y Quinta con los postulados interpretativos paralelos a los ya expuestos en las tres primeras, alcanzando en la última de las citadas un tal grado de misticismo que se podría calificar, sin exagerar, como trascendencia teológica; de ahí que personalmente difiera de la opinión de Juan Ignacio de la Peña (RITMO, núm. 435, octubre 1973) expuesta en su trabajo sobre el ciclo Bruckner de Jochum. Haitink, a mi modo de ver, consigue su más alta cota interpretativa en la Quinta, genial cosmovisión sobre la que giran el resto de las sinfonías. Haitink estructura la sinfonía en base a su «Finale», yendo en un prodigioso «crescendo» hasta el climax de la coda final en orden al sustento estructural de la sección conclusiva de la composición. A pesar de su concepción romántica, no llega a alcanzar el patetismo ni la grandeza de la que, si no fuera por el descomunal corte que Franz Schalk hizo en el último movimiento, sería versión de indiscutible referencia; me refiero a la grabación de Hans Knappertsbusch con la Filarmónica de Viena. Como muy bien escribió Angel Mayo (RITMO, número 55, octubre 1975) en su artículo sobre Knappertsbusch, «la emotividad de todo el momento en que transcurre la ejecución humedece con frecuencia los ojos de los instrumentistas de manera inexplicable...», y del oyente, añadiría yo. «Kna» pasó por alto las cuestiones sobre las que aún hoy se polemiza en torno al «verdadero» Bruckner (ediciones Robert Haas, Leopold Nowak, Hans Redlich, etc.) y, en consecuencia, siempre interpretó el mismo Bruckner, como Artur Nikisch, y también siempre con el corazón. Si como decía Doernberg en su biografía sobre Bruckner, que en las sinfonías de éste existía un secreto que sólo lo puede desarrollar el director de orquesta, no el biógrafo, creo que «Kna» ha sido el hombre que mejor ha testimoniado la grandeza de esta música

cumpliendo lo expuesto por Doernberg. Bajo otros prismas de interpretación, sólo Furtwängler y Klemperer podrían rivalizar con las lecturas de Knappertsbusch. El Bruckner de Furtwängler se podría definir con una palabra que no existe en nuestro idioma: Gemüt, esto es, unidad de sentimiento y consciencia; exactamente la misma actitud interpretativa preconizada por Furtwängler en su aproximación al Anillo del Nibelungo. La personalidad dialéctica e idealista de Wilhelm Furtwängler encuentra en la música bruckneriana el idóneo cauce de expresión. Volviendo a los ciclos objetos de este comentario, Haitink fracasa estrepitosamente en las dos primeras sinfonías de la trilogía final. En la Séptima se destaca sobre todo la falta de convicción del director holandés, no se cree de ninguna manera lo que está interpretando, lo mismo que en el «Adagio» de la Octava y el «Finale» de esta misma; los «tempi» son descabelladamente rápidos, lo que se traduce en una inmediata superficialidad. La lectura de Jochum de ambas, sin ser nada genial, es mucho más coherente, por encuadrarse las dos dentro de la religiosidad exaltada característica de todo su ciclo. Para mí, son lecturas máximas de estas dos sinfonías las de Knappertsbusch (Séptima en cinta), Klemperer y Furtwängler, fuera de las integrales comentadas. Habría que indicar también la lectura de la Octava por Herbert von Karajan. En varias ocasiones, al escuchar grabaciones del célebre director salzburgués, siempre venía a mi imaginación la máxima de La Rochefoucauld: «C'est une grande folie de vouloir être sage tout seul» («Gran locura querer ser el único cuerdo»); no obstante, su versión de la Octava bruckneriana merece capítulo aparte, que José Luis García del Busto hará desde estas mismas páginas. Finalmente, con la Novena tenemos en las integrales de Haitink y Jochum el cenit y el nadir de los dos ciclos respectivos; Haitink, genial de principio a fin, supera más que con creces la asepsia emocional de la irritante lectura de Jochum (lo peor de todo su ciclo). La versión del director del Concertgebouw hace coincidentes los universos de Bruckner y Mahler en su Novena bruckneriana, en la que se entremezclan onirismo, angustia y ardiente vitalidad en su elaborada dirección, racional y plena de potente lógica. Independientemente de los dos ciclos, quiero comentar brevemente la dirección más sobrecogedora que conozco de la Novena de Bruckner. A mi parecer, los auténticos grandes de la dirección de orquesta se diferencian de los solamente bien dotados, incluso excepcionales, por la exactitud de su honradez, es decir, por su capacidad de permanecer conscientes en todo momento de lo que es realidad frente a aquello que no es sino mera apariencia, deforme reflejo de la esencia objetiva del mundo. Por eso considero la versión de Wilhelm Furtwängler como una de las experiencias más emocionantes por las que he pasado en todos los órdenes. Grabada en concierto directo en Berlín (7 de octubre de 1944, con una excelente reconstrucción técnica), su versión desbordante de amargo patetismo, con los primeros acordes de la sinfonía deliberadamente tocados pesantes, transportan al oyente de inmediato al trágico destino que sufría entonces Europa. La atmósfera encenagada y el apocalíptico horror de un mundo sumergido en la muerte los denuncia Furtwängler en su dirección con un refinamiento artístico inolvidable. La penetrante agudeza, amplio saber y la profundidad humana de su lectura son puntos claves para que tenga a este registro como de permanente punto de referencia (naturalmente, no está publicado en España).

Finalmente, ya he indicado antes mis particulares preferencias del ciclo Haitink por encima del de Jochum. A pesar de ello, ambos poseen magníficos aciertos, que parten de concepciones distintas. Un punto más a favor del ciclo grabado por Philips es la superior toma de sonido, que deja bastante atrás al de Deutsche Grammophon.—ENRIQUE PEREZ-ADRIAN.

NUMERO EXTRAORDINARIO
EN DICIEMBRE

MANUEL DE FALLA

Reserve su ejemplar

VERSIONES DISCOGRAFICAS DE IMPORTANCIA
(Además del ciclo comentado de Bernard Haitink)

DEL CICLO COMPLETO

Filarmónica de Berlín (Sinfonías números 1, 4, 7, 8 y 9) y Sinfónica de la Radiodifusión Bávara (Sinfonías números 2, 3, 5 y 6). Edición Leopold Nowak. Director, Eugen Jochum. (Deutsche Grammophon, 1S 04 120, álbum 12 LP.)

VERSIONES POR SEPARADO (1)

Sinfonías números	Dirección	Orquesta y grabaciones
1	Claudio Abbado	Filarmónica Viena.—DECCA.
2	Horst Stein	Filarmónica Viena.—DECCA (*).
2	Carlo Maria Giulini	Sinfónica Viena.—EMI (*).
3	Hans Knappertsbusch	Filarmónica Viena.—DECCA.
3	George Szell	De Cleveland.—CBS (*).
3	Karl Böhm	Filarmónica Viena.—DECCA.
4	Hans Knappertsbusch	Filarmónica Viena.—DECCA (*).
4	Bruno Walter	Sinfónica Columbia.—CBS (*).
4	Otto Klemperer	Philharmonia.—EMI (*).
4	Karl Böhm	Filarmónica Viena.—DECCA.
4	Daniel Barenboim	Sinfónica Chicago.—DGG (*).
4 y 7	Herbert von Karajan	Filarmónica Berlín.—EMI.
5	Otto Klemperer	New Philharmonia.—EMI (*).
5	Hans Knappertsbusch	Filarmónica Viena.—DECCA (*).
5	Lorin Maazel	Filarmónica Viena.—DECCA.
6	Joseph Keilberth	Filarmónica Berlín.—TELEFUNKEN.
6	William Steinberg	Sinfónica Bostón.—RCA (*).
6	Horst Stein	Filarmónica Viena.—DECCA (*).
6	Otto Klemperer	New Philharmonia.—EMI (*).
7	Wilhelm Furtwängler	Filarmónica Berlín.—DGG (*).
7	Wilhelm Furtwängler	Filarmónica Berlín.—EMI.
7	Otto Klemperer	Philharmonia.—EMI (*).
7	Eduard van Beinum	Concertgebouw.—DECCA (*).
7	Georg Solti	Filarmónica Viena.—DECCA.
8	Hans Knappertsbusch	Filarmónica Munich.—CBS (*).
8	Jascha Horenstein	Pro Música Viena.—TURNABOUT (*).
8	Wilhelm Furtwängler	Filarmónica Viena.—UNICORN (*).
8	Otto Klemperer	New Philharmonia.—EMI (*).
8	Wilhelm Furtwängler	Filarmónica Berlín.—EMI.
8	George Szell	De Cleveland.—CBS (*).
8	Georg Solti	Filarmónica Viena.—DECCA.
8	Herbert von Karajan	Filarmónica Berlín.—DGG.
9	Wilhelm Furtwängler	Filarmónica Berlín.—Heliodor-Historich (*).
9	Jascha Horenstein	Pro Música Viena.—TURNABOUT (*).
9	Daniel Barenboim	Sinfónica Chicago.—DGG (*).
9	Herbert von Karajan	Filarmónica Berlín.—DGG.
9	Otto Klemperer	New Philharmonia.—EMI.
9	Bruno Walter	Sinfónica Columbia.—CBS (*).
9	Leonard Bernstein	Filarmónica Nueva York.—CBS (*).

CINTAS (Good Sound Associates)

Sinfonías números	Dirección	Orquestas, ciudades y fechas de grabación
7	George Szell	Filarmónica Viena.—Viena, 12-29-67.
8	Rafael Kubelik	Sinfónica Chicago.—Chicago, 22-12-76.
3	Hans Knappertsbusch	Sinfónica Radio A1.—Colonia, 3-2-62.
8	Hans Knappertsbusch	Filarmónica Munich.—Munich, 24-1-63.
7	Reginald Goodall	Sinfónica BBC.—Royal Festival Hall, 11-3-71.
5	Jascha Horenstein	Sinfónica BBC.—Promenade Concerts, 15-9-63.
9	Carlo Maria Giulini	Filarmónica Nueva York.—Carnegie Hall, 18-10-74.
8	Karl Böhm	Filarmónica Nueva York.—Carnegie Hall, 3-11-71.
9	Daniel Barenboim	Filarmónica Berlín.—Philharmonie Hall, 1-75.
5	Bernard Haitink	Concertgebouw.—Viena, 31-5-74.
8	Karl Böhm	Filarmónica Viena.—Viena, 26-5-64.
4	Lovro von Maticic	Sinfónica Viena.—Viena, 6-12-74.
3	Hans Rosbaud	Sinfónica Radio S.A1.—2-6-65.
4	Eugen Jochum	Concertgebouw.—Amsterdam, 1975.
9	Rafael Kubelik	De Cleveland.—Cleveland, 1973.
7	Hans Knappertsbusch	Filarmónica Viena.—5-10-63.
5	Hans Knappertsbusch	Filarmónica Munich.—1961.
4	Hans Knappertsbusch	Sinfónica Radio O.A1.—1964.
9	Sergiu Celibidache	Sinfónica Radio Sueca.—Estocolmo, 1969.
8	Sergiu Celibidache	Sinfónica Radio Danesa.—Copenhague, 1973.
9	Josef Krips	Filarmónica Nueva York.—Carnegie Hall, 2-75.
4	Sergiu Celibidache	Sinfónica Radio Sueca.—Estocolmo, 1975.
8	Carlo Maria Giulini	Sinfónica Chicago.—Carnegie Hall, 12-75.
5	Lovro von Maticic	Sinfónica Viena.—Viena, 2-11-76.
7	Karl Böhm	Filarmónica Viena.—Salzburgo, 1958.
9	Bruno Walter	Filarmónica Nueva York.—Nueva York, 2-65.
4	Wilhelm Furtwängler	Filarmónica Viena.—Munich, 1951.
5	Wilhelm Furtwängler	Filarmónica Viena.—Salzburgo, 1951.

(1) Existe en Inglaterra una grabación de la Sinfonía «OO» por la Orquesta Sinfónica de Londres dirigida por Elyakum Shapirra (EMI).

(*) NO grabada en España.

ENRIQUE PEREZ-ADRIAN



FRANZ LISZT EN LA ENCRUCIJADA: LAS «RAPSODIAS HUNGARAS» POR CZIFFRA Y SZIDON

En el actual catálogo español las Rapsodias Húngaras aparecían sobriamente representadas tan sólo por una selección a cargo de Roberto Szidon. De la noche a la mañana el catálogo se enriquece con dos seductoras «integrales» del extenso ciclo. Una, confiada al citado Szidon, pianista joven, serio y de depurada técnica. Otra, con la garantía idiomática de Cziffra, pianista de «bravura» asociado hace ya tiempo con el piano de Liszt. Si larga fue la espera, gozosa ha de ser la bienvenida: veamos por qué.

Las Rapsodias han sido y son objeto de diversas e incluso encontradas valoraciones. Por ejemplo, a nivel de difusión hasta los sordos han «oído» alguna vez, más o menos deformada, la Segunda, pieza utilizada como aliño en toda suerte de groseros menús, desde desdichadas peliulitas «disneyanas» hasta anuncios de automóviles o cremas para el afeitado. Por el contrario, el ciclo completo permanece absolutamente «impopular», y son hoy excepción los profesionales y aficionados que realmente lo conocen. Más importante es detectar la evolución de su valoración musicológica y cultural. Federico Sopeña señalaba entre nosotros, ya en 1954, cómo «la reacción de Hungría ante estas obras (fue) la que necesariamente tenía que darse: un deslumbramiento inicial, un creer después, por unos, que... eran demasiado germánicas, y un estímulo, en los más tardíos, para encontrar la fuente pura, enmascarada por tanta hojarasca». El problema, aun hoy, se formula así: ¿las Rapsodias son Húngaras o Gitanas («Zíngaras»)? Tras la pregunta conviven dos sentimientos o estímulos. Uno, a mi juicio, positivo: la conciencia magiar como aglutinante nacional; y otro negativo: el racismo nacionalista, que en este caso considera impuro el elemento «zúngaro» o gitano. Quiero aquí apuntar tan sólo de pasada que no todo buscador de la pureza es bienintencionado por definición. Lo que sí interesa aquí dejar bien sentado es que Liszt creía de buena fe componer verdadera música húngara, en el sentido más amplio y generoso, al crear las Rapsodias. En su libro *De los bohemios y su música en Hungría* el músico de Reiding afirma: «Los magiares han adoptado a los bohemios como sus músicos nacionales». Antoine Goléa ha deducido que Liszt tenía razón desde su perspectiva histórica, puesto que la música «zúngara» (no magiar) es parte del folklore de Hungría, al que también confluían dos corrientes no «zúngaras»: «la música «kuruc», que expresa en el siglo XVIII el sentimiento aristocrático de resistencia contra Austria, y la música «verbunkos», aglutinadora del sentimiento nacionalista de la burguesía húngara a mediados del siglo XIX. Si, como también ha indicado Goléa, las Rapsodias suponen la asunción de la música de los bohemios o «zúngaros» en la «Fantasía», que es una forma históricamente conveniente al liberalismo frente al esquema clásico o «ilustrado» de la «Sonata», hay que extraer las conclusiones que Goléa no culmina, y decir: las Rapsodias significan musicalmente la plenitud de las músicas «kuruc» y «verbunkos» a través de un material folklórico no magiar, pero sí en todo caso nacional, que se estructura en la gran forma querida por el movimiento liberal, la «Fantasía». En consecuencia, Liszt ha escrito diecinueve proclamas políticas —la Marcha Rákozy, recogida en la Rapsodia número 15, es la más reveladora— de su fe liberal, burguesa y húngara en estado puro, no contaminada de racismo alguno y sí transida de ese idealismo que hace a la semblanza humana de Liszt tan digna de amor.

La investigación-lucha por el «verdadero» folklore húngaro desarrollada por Bartok y Kodaly marcó la cota más baja en los vaivenes estimatorios de las Rapsodias. Sin embargo, en 1936 Bartok, en giro de ciento ochenta grados, marca la cota más alta al con-

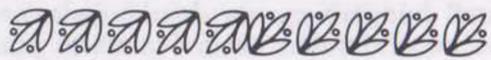
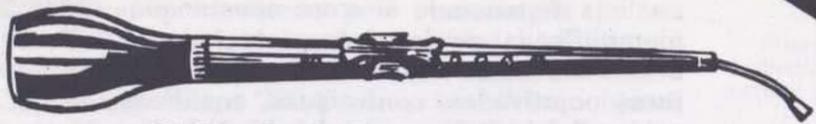
siderarlas «obras perfectas». Quiero creer que en tan radical cambio de opinión jugaron papel importante no sólo factores musicales, sino culturales, históricos, referidos a la situación europea, húngara y personal del autor de *El mandarín maravilloso*. La evolución bartokiana podría ser el objeto de una tesis que diga así: «Del análisis distanciado al amor apasionado». Pues bien, esta tesis está ejemplificada en las interpretaciones de Szidon y Cziffra. Szidon utiliza las ediciones revisadas por el joven Bartok, es decir, partituras objetivadas, controladas, analíticas, en las que el componente nacional húngaro queda desdibujado precisamente porque las Rapsodias se entienden exclusivamente como «Zíngaras». Cziffra, quien se sirve de ediciones no críticas y, en algunos casos, revisadas por él mismo, ofrece una aproximación amoroso-temperamental que, al acentuar el aliento bohemio y vital de las obras, nos devuelve el perfume bravo y penetrante de la larga lucha histórica por la libertad de Hungría. Hasta tal punto están tan bien definidas ambas interpretaciones, que incluso los comentarios en cada álbum, a cargo de Uwe Kraemer (Polydor-Szidon) y Juan Manuel Puentes (EMI-Cziffra), responden con precisión a la concepción de los respectivos pianistas: frío y analítico el de Kraemer, apasionado y combativo el de Puentes. Situado así Franz Liszt en la encrucijada de dos caminos que nunca volverán a encontrarse, su magra y esbelta figura, revestida del traje talar, es como el poste que abre sus brazos para indicarnos dos direcciones condenadas a separarse. Con gusto vivaquearía yo una temporada en esta cruz de caminos antes de seguir uno de ellos. Y esto es lo que propongo al lector interesado en Liszt. Inicialmente había pensado anotar las Rapsodias mejor servidas, a mi juicio, por cada intérprete, y así empecé: la Primera, por Szidon; la Segunda, por Cziffra. Pronto descubrí que el método era inadecuado. Personalmente, considero el logro global de Cziffra más redondo, más espontáneo, más húngaro, «zúngaro» y lisztiano. Pero no quiero minimizar a Szidon, porque su pianismo es insobornable y coherente. Sí debo decir que la edición de Polydor es auténticamente «integral», mientras que la de EMI no incluye, no sé por qué, las Rapsodias números 17 y 18. Además, Polydor ofrece como propina la desigual Rapsodia española (lo más destacable es una «Petenera» algo desvirtuada rítmicamente), que aceptamos como atractivo comercial a falta de justificación estética. La calidad técnica de ambos álbumes es intachable. Es lástima que el diseño de la carpeta de Polydor —caballos con las crines al viento— haya incurrido en un tópico figurativista que no se corresponde en absoluto con el contenido. Hasta en este detalle la edición de EMI es más idiomática. No obstante, lo dicho: quien pueda y quiera, deténgase en la encrucijada, pues allí tiene aún algo que decirnos Franz Liszt, liberal y patriota húngaro.

LISZT, FRANZ: Rapsodias húngaras, números 1 a 19. Rapsodia española. Roberto Szidon, piano. Album de tres discos. Polydor, 2709044, «estéreo». Precio: 1.350 ptas.

LISZT, FRANZ: Rapsodias húngaras, números 1 a 16, y Número 19. Gyorg Cziffra, piano. Album de tres discos. EMI, 1-165-14021/23 O. Precio: 1.305 ptas. Oferta: 1.035 ptas.

ANGEL F. MAYO





óoe

ALTA FIDELIDAD DISCOS • SONIDO TV. COLOR

Las más completas y modernas instalaciones para que Vd. pueda elegir su música preferida o comprobar la calidad de su compra.

BRAVO MURILLO, 6 - TELFS. 445 12 59 - 448 03 14
MADRID-3

ORQUESTAL

BRAHMS: Música orquestal: **cuatro Sinfonías, opus 68, 73, 90 y 98; dos Conciertos para piano y orquesta, opus 15 y 83; Concierto para violín y orquesta, opus 77; Doble concierto, opus 102; Variaciones «Haydn», opus 56 a; oberturas «Académica» y «Trágica», opus 80 y 81.** Claudio Arrau, piano; Henryk Szeryng, violín; Janos Starker, «cello». Orquesta Concertgebouw, de Amsterdam. Director, Bernard Haitink. Philips, 6747 270/08. Ocho discos «estéreo». Precio oferta, 2.640 ptas. Precio normal: 3.400 ptas.

Excelente idea recopilar la casi totalidad de las grabaciones brahmsianas realizadas por Bernard Haitink al frente de la Concertgebouw en el período 1970-1975 y publicarlas en álbum a precio reducido, ofreciendo como novedad la **Obertura «Académica»** que, aunque registrada en 1972, no figuraba acoplada con la **Cuarta sinfonía**, como ahora ocurre. La presentación es satisfactoria, incluyendo una entrañable fotografía del último Brahms y espléndidos, profundos comentarios —cuyo único defecto es una cierta cortedad— de Terry Snow.

Realmente, sería muy deseable —a la vista del altísimo nivel logrado— que Haitink se animase a registrar la parcela sinfónico-coral aquí excluida. Pienso en el **Réquiem**, la **Rapsodia para contralto** (sugiero a Janet Baker), la **Nänie**, **Rinaldo**, e incluso el prácticamente desconocido **Triumphlied**.

Se ha hablado de registros muy recientes. Todos son de gran calidad y han sido

ya comentados en la Revista. Se impone, pues, una valoración global, que no puede ser otra que sobresaliente: arrancando del buen nivel de los **Conciertos de piano** (con un personalísimo Arrau, de estilo poco adecuado al de Haitink), pasamos a una notable **Opus 102** (en donde el conjunto es inferior a la suma de las partes), de similar nivel a las **Sinfonías 4 y 2**. La **Académica** y **Tercera** bordean ya lo excepcional, que se alcanza en el **Concierto de violín** —con un inolvidable Szeryng—, **Obertura Trágica**, **Primera Sinfonía y Variaciones «Haydn»**. Pocos directores —quizá ninguno— han registrado de forma más o menos sistemática (es decir, con orquesta homogénea y fechas de grabación no muy dispersas) el ciclo que hoy nos ofrece Haitink. Por ello la comparación sólo realizable en las cuatro **Sinfonías**.

Pienso que, en conjunto, el nivel técnico-musical aquí logrado es de difícil repetición, a causa, primeramente, de la excepcional acústica de la sala de grabación —la «Concertgebouw»—, que permite una toma clara y cálida a la vez del maravilloso sonido brahmsiano de la Orquesta, comparable a los de los Filarmónicos de Berlín y Viena. Estos factores son potenciados por una batuta amplia, pero no lenta; encendida y pasional cuando se precisa (**Primera, Trágica**); analítica y sintética a la vez (**Variaciones**); de excepcional flexibilidad (**Concierto de violín**); siempre clara y lógica, dentro de una línea objetiva (respeto riguroso de las indicaciones dinámicas y de «tempo»), pero que sabe inflamarse y «soltar las riendas», dejándose arrastrar por el torrente musical («Final» de la **Primera sinfonía**).

Quizá pueda, a veces, echarse en falta

esa especial «humanidad sonriente» de Bruno Walter, o la mayor afinidad de Karajan al lenguaje vienés, tal vez el soberbio sentido arquitectural klempereriano... Creo, sin embargo, que aun ciñéndonos al ciclo sinfónico, Haitink es continuador, con pleno derecho, de esa línea de grandes intérpretes brahmsianos. Ojalá, al pasar el tiempo, pueda enriquecer aún más su visión y logre aproximarse a la síntesis —hasta ahora inigualada— de Wilhelm Furtwängler, máximo intérprete de la obra del hamburgués, y de cuyo arte —felizmente— se publican cada día más testimonios «vivos». ¿Los pondrán a nuestra disposición Emi y DG?—R. A.

Otras versiones comparadas:

- **Cuatro sinfonías, Variaciones, opus 77 y 83.** Furtwängler. Filarmónica de Berlín. (Emi, extranjero.)
- **Sinfonías 1 y 3, Variaciones.** Furtwängler. Fil. Berlín. (DG, extranjero.)
- **Cuatro sinfonías.** Karajan. Fil. Berlín. (DG.)
- **Cuatro sinfonías, Variaciones.** Kertesz. Fil. Viena. (Decca.)
- **Cuatro sinfonías, Oberturas.** Klemperer. Filarmónica. (Emi.)
- **Cuatro sinfonías, Variaciones, Oberturas.** Bruno Walter. Sinfónica Columbia. (CBS, extranjero.)



JEAN-BAPTISTE LULLY: «Suite» de la ópera **Amadís**. **JEAN-MARIE LECLAIR:** **Concierto para violín Re mayor.** Franzjosef Maier, violín; el Collegium Aureum. Director, Reinhard Peters. BASF, Armonía Mundi, 37 93181 (9104-9). P. V. P.: 420 ptas.

Dos obras de muy distinto carácter componen este disco. La «suite» de **Amadís** es el producto típico del siglo XVII. Obra más de artesanía que de verdadera creación personal, tiene, sin embargo, encanto, habilidad y un evidente sentido rítmico —una verdadera «suite» de danzas—. La irrupción de ciertos aires marciales da variedad y colorido a lo que de otro modo sería música excesivamente académica. La interpretación del Collegium Aureum y la dirección de Peters son vitales y muy adecuadas al estilo de la obra.

El **Concierto de violín en Re mayor**, de Leclair, es un mundo completamente distinto. Estamos ya en el siglo XVIII y, a pesar de lo temprano de su publicación —1837—, este **Concierto**, y muy especial-

mente su hermoso tiempo lento, tiene ya un sello de intimidad y de obra personal. El tipo de composición concertante es ya moderno, por otra parte, presintiéndose en algunos momentos lo que más tarde sería el concierto mozartiano. También es perceptible la inevitable influencia italiana. La interpretación de Franz Josef Maier es modélica en el estilo y muy suficiente en los no pequeños requerimientos virtuosísticos de la partitura. Obra, en conjunto, muy interesante. La grabación es de gran calidad.

Conclusión: Dos obras muy diferentes, pero muy representativas de sus respectivos mundos —el **Concierto** de Leclair especialmente—, en interpretaciones muy musicales.—M. C.

MOZART: Conciertos para piano, número 21, en Do mayor, K 467; número 23, en La mayor, K 488. Basf, 3793159. **Número 12, en La mayor, K 414; Número 27, en Si bemol mayor, K 595.** Basf, 3753166. A 425 ptas. Jörg Demus, hammerflügel. Collegium Aureum.

Jörg Demus y el Collegium Aureum prosiguen para Basf su grabación —según rezan los discos, «la primera»— de los **Conciertos para piano** de Mozart con instrumentos «originales», o sea, más o menos, contruidos en la época en que fue compuesta la música. Quizá sea ocioso recordar que la colección de los **27 conciertos para piano** de Mozart (de los cuales unos veinte son obras «de madurez») constituye seguramente el «corpus» más importante de toda la obra mozartiana. De los cuatro aquí ofrecidos, los tres más tardíos son obras cumbres dentro de la serie, y, por lo tanto, de la historia del género.

El número de instrumentistas escogidos es reducido, pero apropiado y suficiente: en el primer disco, nueve violines, tres violas, dos violoncelos y un contrabajo, más los instrumentos de soplo, mientras que en el segundo, los violines han sido reducidos a siete y las violas a dos, permaneciendo igual el resto de las cuerdas. El sonido de éstas me parece cada vez más pulido y ajustado en el Collegium Aureum, mientras mis mayores reservas se siguen dirigiendo hacia algunos de los instrumentos de soplo (fagotes y oboes, sobre todo), que no parecen permitir la suficiente flexibilidad y claridad en el discurso. Sin embargo, la «dirección» o concepción orquestal —anónima, pero debida, probablemente, al excelente concertino F. Maier— es notable por su musicalidad y por la nitidez de la realización, aunque sea debida en parte a la perfilada sonoridad de estos instrumentos de cuerda. De todas formas, encuentro excesiva la velocidad con que tocan el «Andante» del **Concierto número 21**, los dos primeros movimientos del **Número 23**, y sobre todo el final del **Número 12** (indicado «Allegretto», y no «Allegro»). Mi grave decepción es la relativa a la actuación de Jörg Demus, pianista de probada musicalidad (al menos, hace algunos años): toca en dos «hammerflügel» de hacia finales del siglo XVIII. Ignoro hasta qué punto debido a una incapacidad de los instrumentos contemporáneos de Mozart, o bien al estado de conservación de los mismos, o a la

distinta técnica requerida para pulsarlos, el hecho es que el resultado es siempre borroso en las escalas algo rápidas (paradójicamente, a pesar de su mayor cercanía al clavicémbalo), y además, el fraseo de Demus es seco, mecánico y envarado, e incluso a veces trivializando, banalizando esta música bellísima. Mi incógnita persistirá hasta que pueda escuchar interpretaciones de un gran pianista en instrumentos de la misma época. Por el momento, están omnipresentes Barenboim, Brendel, Gulda, Haskil, etc.

Las calidades sonoras de los discos son aceptables, y buena presentación y comentarios.

Conclusión: Barenboim.—A. C. A.

MAURICE RAVEL: La música para orquesta. Orquesta de París. Director, Jean Martinon. Aldo Ciccolini, piano, y Itzhak Perlman, violín. EMI, 1 j 16502583/87. Seis discos cuadrifónicos S. Q. Precio: 2.175 ptas. En oferta, 1.725 ptas.

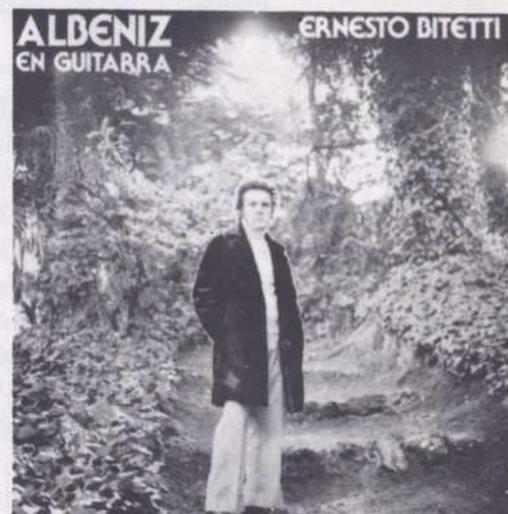
MAURICE RAVEL: Obra orquestal. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Seiji Ozawa. D. G. G., 2740120. Cuatro discos estereofónicos. Precio: 1.720 ptas. En oferta: 1.250 ptas.

Dos trabajos diferentes para una misma obra: la orquestal del compositor Maurice Ravel. Las lecturas de tal obra son tan diferentes, que creo que las similitudes acaban en los títulos de las diversas composiciones. Martinon interpreta a Ravel con apasionamiento, y me atrevería a decir que con cierto «romanticismo» (entiéndase esto más como un sentimiento que como una etapa estética e histórica). Ozawa, por el contrario, ve en Ravel un autor que se presta perfectamente para hacer lecturas «magistrales» y «perfectas». Vulgarizando más los términos empleados, Martinon dirige un Ravel apasionante y emotivo; en una palabra: le da vida. Ozawa se limita a leer una partitura que está yacente.

Ninguna de las dos versiones tiene el más mínimo defecto: ambas son serias, coherentes y se someten a lo escrito en la partitura. Sin embargo, ¿por qué tanta diferencia entre una y otra? Manuel Chapa Brunet decía en el número 454, al hablar del **Bolero**, que «El defecto de Ozawa es de orden estilístico, jamás técnico, lo que resulta doblemente peligroso, porque sus versiones pueden parecer buenas lecturas no sólo al aficionado medio, sino al profesional que asista a las mismas partitura en mano». Cosa con la que estoy totalmente de acuerdo, y a la que sólo añadiría que la pretendida «cosmopoliteidad» de Ozawa es más un defecto que una virtud en este caso. Las notas de la carpeta del disco pretenden hacernos creer que esta característica es la primordial para que la lectura del director japonés por el compositor francés con la orquesta norteamericana sea inmejorable. Nada más distante de la realidad. Martinon, menos espectacular, más intimista, incluso más «impresionista» (y temo utilizar este término por las connotaciones que arrastra), ofrece un Ravel cien por cien francés, y lo que no tiene de francés lo tiene de latino o de vasco. Y por esta razón, que me sería muy difícil explicar detenidamente (el porqué de ese carácter



ULTIMAS PUBLICACIONES HISPAVOX, S. A.



ALDENIZ EN GUITARRA

Por ERNESTO BITETTI

La primera grabación en guitarra dedicada íntegramente al gran compositor español por uno de los más grandes guitarristas clásicos de nuestros días.

HISPAVOX HHS 10-460 (LP) y CH 847 (Cassette)



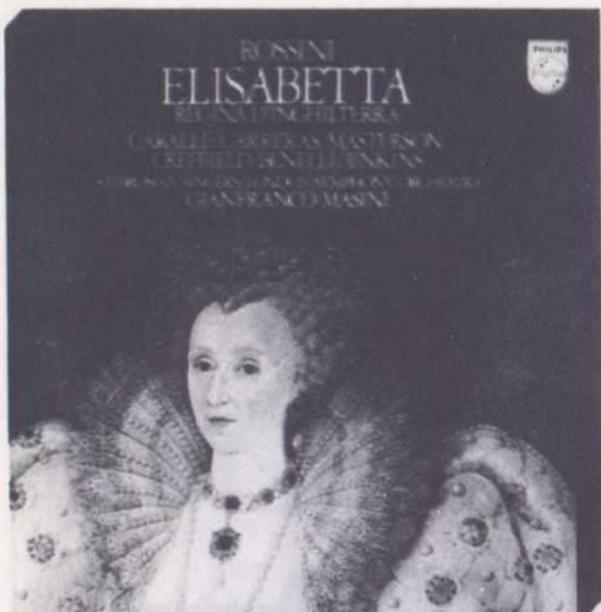
MUSICA IUCUNDA

La «MUSICA IUCUNDA» es el «rock», el «folk» y el «jazz» de la Edad Media y el Renacimiento. Es regocijante, jocunda y, además, actual. Compruébelo con este disco.

ATRIUM MUSICAE

Director: GREGORIO PANIAGUA

HISPAVOX HHS 10-459 (LP)



francés), pero que, sin embargo, se palpa y se siente claramente, sencillamente porque se reconoce como algo propio muy cercano a nosotros, la lectura de Martinon me parece muy superior a la de Ozawa. Quiero dejar aclarado que esto es una apreciación muy personal, y que obviamente la hago como latino. Estoy convencido de que los germanos, e incluso los yanquis, preferirán a Ozawa, pero ése no creo que sea el verdadero Ravel.

Otra cosa es ya comparar las versiones de Martinon con las de Ansermet, Boulez, etcétera. Como eso llevaría más espacio, lo dejaré para cuando aparezca la integral de S. Skrowaczewski en Hispavox.

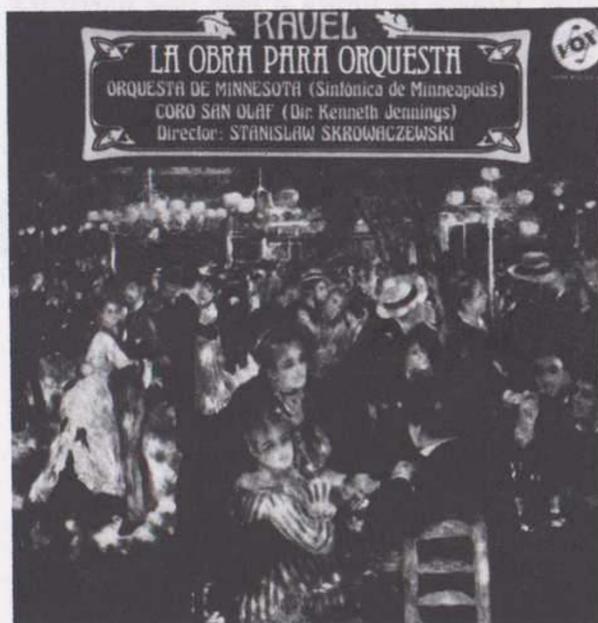
Al margen de las lecturas, los álbumes también son diferentes: Martinon, con EMI, nos ofrece en versión cuorafónica, sistemas S Q, una integral total de la obra para orquesta de Ravel, ofreciendo la novedad de incluir los dos **Conciertos para piano**, y la obra, hasta ahora inédita en nuestro país, **Sheherazade**, aparte de la rapsodia para violín y orquesta, **Tzigane**, obras que en el álbum de Ozawa con la D. G. G. no están incluidas. El álbum de la D. G. G. es estereofónico, y como en el de EMI, la toma de sonido es soberbia, así como el prensaje. La carpeta es mejor la de D. G. G., pero en las notas, el cuaderno de EMI es muy superior y está más documentado. Las obras comunes son: **Bolero**, **Rapsodia española**, **La valse**, **Daphnis et Chloe**, **Valses nobles y sentimentales**, **Mi madre la oca**, **Pavana para una infanta difunta**, **Minueto antiguo**, **Una barca sobre el océano**, **Alborada del Gracioso** y **Le tombeau de Couperin**.

Conclusión: Dos magistrales grabaciones; Ozawa con una lectura demasiado técnica y poco expresiva, y Martinon, en cuorafónico, mucho más afectivo y, consecuentemente, con una interpretación más profunda.—J. M. L.

MAURICE RAVEL: La obra para orquesta. Orquesta de Minnesota. Coro San Olaf. Director, Stanislaw Skrowaczewski. Vox-Hispavox, HVOS 810-04/5/6. P. V. P. oferta: 970 ptas.

Tercera recopilación de la **Obra para orquesta** de Maurice Ravel, aparecida en el mercado español en menos de un mes. A primera vista, el álbum que nos ofrece Hispavox es más atractivo que los que nos ofrecieron EMI (Jean Martinon en cuorafónico) y D. G. G. (Seiji Ozawa), por un motivo muy sencillo: es el más barato de los tres. Claro que éste sólo tiene tres discos y los de D. G. G. y EMI tienen cuatro y cinco, respectivamente. ¿Es esto beneficioso? No, porque en este álbum que comentamos las caras están aprovechadas al máximo, contando entre veinticinco y treinta minutos cada una, lo que hace que al ser el surco tan pequeño y la impresión bastante corriente, el grado de distorsión y de ruidos parásitos sea elevadísimo, lo que al margen de que la toma de sonido sea buena, hace del resultado un producto no muy aconsejable.

Aparte de estas razones técnicas, y entrando en el plan artístico, las versiones de Skrowaczewski se sitúan entre Martinon y Ozawa; en general, es más rápido que aquél y más lento que éste; claro que para ser más lento que Ozawa no se necesitan facultades especiales. El director polaco nos ofrece un Ravel clásico, tirando más hacia el romanticismo que hacia el siglo XX. Por eso, sin lugar a dudas, la mejor interpretación es la del **Tombeau de Couperin**, plena de precisión y de buen gusto. El resto de las obras me parece bien llevadas, pero sin ningún atractivo especial, máxime cuando se pueden comparar con las alucinantes e innovadoras (¿son realmente ravelianas?) de Ozawa, o con las más fieles al espíritu del músico francés, de Martinon. La única innovación



del álbum consiste en incluir «Fanfare», del «ballet» **L'éventail de Jeanne**, que ninguno de los dos citados incluye.

Conclusión: Álbum pensado en ofrecer una alternativa asequible de precio al gran público, respecto a los de Ozawa o Martinon, pero que artísticamente es sensiblemente inferior, por cuanto ofrece unas versiones correctas, pero sin atractivos especiales.—J. M. L.

CAMARA

MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Félix: Tríos para piano, violín y violonchelo, números 1 y 2; Op. 49, en Re menor, y Op. 66, en Do menor. Stuttgart Klaviertrio: Monika Leonhardt, piano; Rainer Kussmaul, violín; Peter Hahn, violonchelo. (INTERCORD, S-32.660. P. V. P.: 405 ptas.)

El peligro de los autores consagrados es alcanzar la popularidad a través de alguna(s) obra(s). Con la excepción a la regla de los casos de un Beethoven o un Mozart, cuya producción es estimada en conjunto, lo normal es que «X» pase a ser el compositor de tal pieza y «Z» el padre de tal otra. A Félix Mendelssohn le ha ocurrido bastante de esto con el consenso popular a sus tres últimas **Sinfonías** o a su música incidental para **El sueño de una noche de verano**, sin hablar de su (hiper)explotado **Concierto para violín, en Mi menor**; hoy la música instrumental y camerística de Mendelssohn se toca poco, y cuando se hace parece que se pide perdón previamente, porque sobre este músico pesa la muletilla de que es «elegante por encima de todo», lo cual equivale a decir, muy finamente, que es el suyo un arte banal y burgués. Hace unas semanas, en excelentes notas a la reposición madrileña del oratorio **Elías**, Enrique Franco apuntaba: «Suele usarse al hablar de Mendelssohn el término **elegancia**, y es frecuente entenderlo si no como peyorativo, sí al menos como superficial. Mendelssohn —al igual que Mozart— hace de la **elegancia** suprema jerarquía, repertorio de autoexigencia a la hora del estilo. Entonces la elegancia se torna gran virtud, más todavía si sirve de filtro para depurar sentimientos e instancias no ya personales, sino extremadamente íntimas».

La observación de E. Franco es un acierto: ha hecho falta que un artista de la talla de Barenboim saque de la vitrina ese tesoro que son las **Canciones sin palabras**, en versión de referencia que no está aún en España, para comprender la

CASA WAGNER

Gran Avenida, 36-Teléf. 38 28 76
ELDA (Alicante)

Si adquiere discos por un valor superior a 2.000 pesetas, le mandamos gratis el CATALOGO GENERAL DE MUSICA CLASICA.

Pídanos lista de precios de los discos y «cassettes» de música clásica que tenemos en oferta y se lo mandaremos a vuelta de correo.

esencia de intimidad depurada, tal como expresa Franco, que encierran esos pentagramas. La edición en nuestro país de los **Tríos** descubre un poco más las cortinas de ese romanticismo sin aristas que Mendelssohn representa: es una manera de firmar que la máxima carga de inquietud en ambas piezas esté, no en los tiempos lentos, que se van pronto al «lied» instrumental, sino en los «Scherzos», etéreos como en Mendelssohn es habitual, pero punzantes, casi reprimidos, en su misma concisión celular. Las versiones son muy correctas y precisas, nada sentimentales, y la grabación, realmente generosa (veintisiete minutos en la cara A, veintinueve en la B), algo alta de volumen, es irreprochable.

Conclusión: Adecuada presentación de dos obras nada menores.—**J. L. P. A.**

INSTRUMENTAL

CHOPIN: **Preludios (1-24)**. Arturo Rubinstein, piano. RCA, LSC, 1163, «estéreo».

Hace poco leía en los comentarios que escribe Rubinstein a la carpeta de su disco **El Brahms que amo** sus impresiones sobre Brahms. Confesaba que para él se trataba de un maestro vivo, ya que murió cuando el gran pianista tenía once años. La imagen que guardaba en su memoria no era, por tanto, la de un gran maestro

muerto, sino la de un maestro de carne y hueso. (Rubinstein fue protegido del violinista Joachim.) Son muchos los testimonios de este tipo que atestiguan hasta qué punto es excepcional la formación de Rubinstein. Digamos que aprendió directamente en la fuente, y que su interpretación del Romanticismo conecta en muchos aspectos con Clara Schumann (muerta en 1896) y Brahms (muerto en 1897). Rubinstein nace en 1886.

Pocos nombres de intérpretes pueden unirse con mayor justicia al de un compositor como el de Rubinstein a Chopin. Su manera de tocar Chopin ha supuesto entender al músico polaco de una forma, y ésta constituye hoy un lugar común: «Su meticulosa precisión y su economía de medios son inseparables de su sentimiento hondo y su conmovedor entusiasmo. Por una parte, heroísmo, con su absoluto desprecio por los términos medios; por otra parte, suprema delicadeza y sensibilidad» (1). Estas palabras de Rubinstein para definir la música de Chopin son un reflejo de su propia manera de interpretarlo, y su versión de los **Preludios** está, desde luego, dentro de esta línea. Pero no sería honrado si no dijese que de todas sus realizaciones de Chopin estos **Preludios** son lo que menos me ha emocionado. Y es que el disco juega a veces malas pasadas: el sonido del piano tiene la misma presencia que el de un

(1) La cita proviene de los comentarios de Casimir Wierzynski al **Concierto número 1, para piano y orquesta**, de Chopin. RCA, 3L16040.

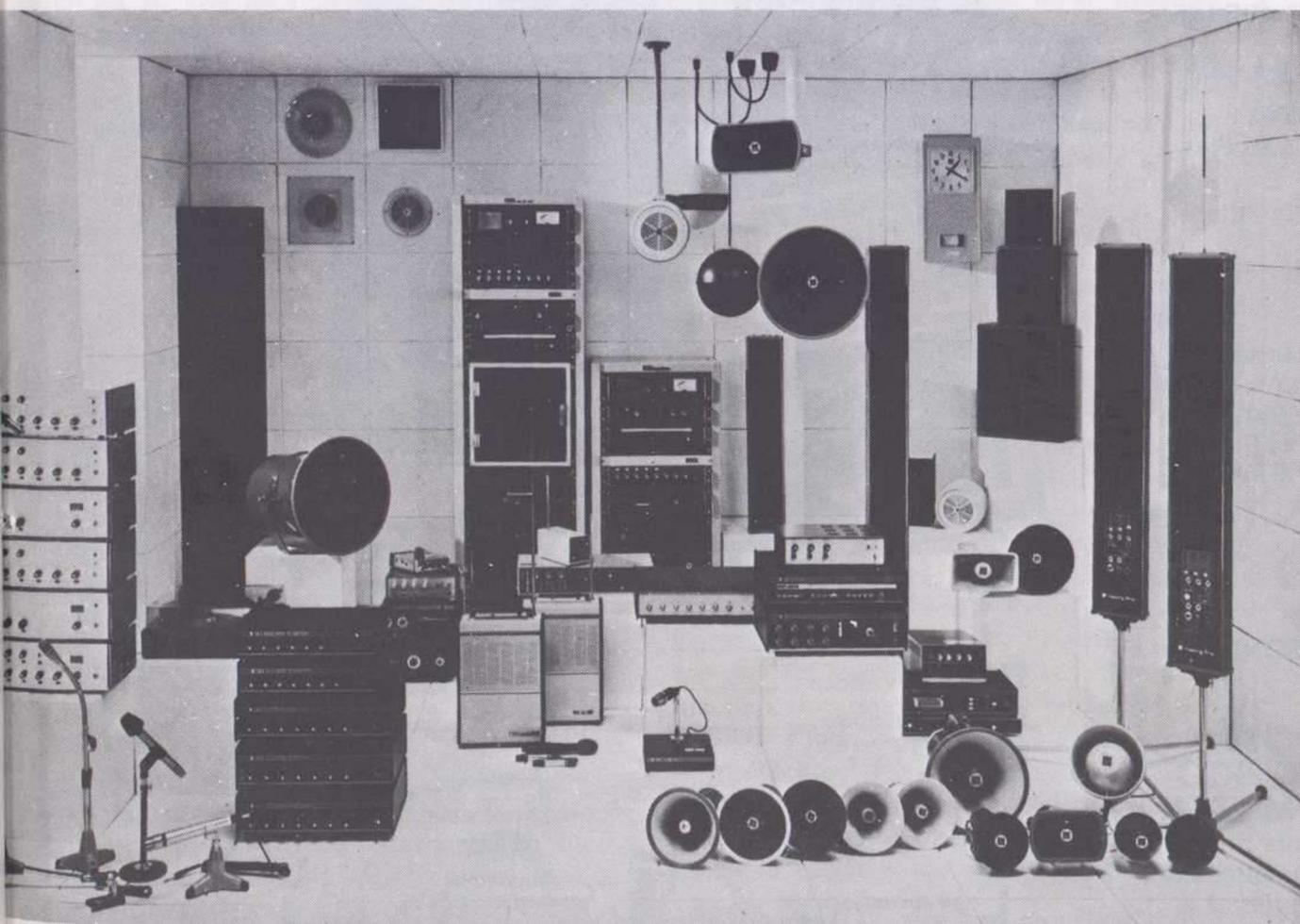
«saloon» americano, grabado a finales del siglo pasado. El soplo de fondo llega a hacerse insoportable en muchos momentos (prácticamente, en toda la segunda cara), hasta el punto de que se siente alivio cuando llegan los cortes entre preludio y preludio, ya que deja de oírse el soplo destrozando el sonido del piano. Por otra parte, y como ya he señalado, el Rubinstein de los **Preludios** no es el de los **Nocturnos** o las **Baladas** (sin querer decir con esto que no estamos ante una gran interpretación), con lo que la grabación pierde, en cierta medida, interés.

Los comentarios a la carpeta constan de una introducción y de un análisis de las obras interpretadas. El lenguaje empleado a veces es el tristemente célebre en este tipo de ocasiones: «Corte 2.—Corresponde al **Número 4, en Mi menor**. Constituye un motivo indiferente de sutil opacidad». Y hablando del 5 se nos dice: «La síncopa concede al **Preludio** un grato matiz sugestivo de propia firmeza».

Conclusión: Gran interpretación de los **Preludios** (sin llegar a genial). La grabación y el prensado son espantosos.—**J. R. T.**

RUBINSTEIN-LISZT: **Sonata en Si menor**.
SCHUBERT: **Fantasia en Do, op. 15**.
RCA, LSC-2871.

Me parece un acierto que la Casa RCA recoja, en el mismo disco, dos obras fundamentales del repertorio pianístico romántico. Y no sólo en virtud de dicha



SOLUCIONES EN SONIDO

TOA  **PA**
systems

**LIDER
MUNDIAL EN
SONORIZACION**

Los productos TOA se encuentran a la venta en los principales establecimientos especializados.



Representado 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 - 5º
Tels. 45 18 30 - 45 25 98

VALENCIA-8

Av. del Cid, 2
Tel. 326 72 00

Deutsche Grammophon

PRESENTA

EL CONCIERTO MAS GRANDE DEL MUNDO

ESPECIAL OFERTA LIMITADA

Programa:

- LA OBRA DE BEETHOVEN
76 Lps. en 12 álbumes que pueden ser adquiridos individualmente.
- RAVEL: OBRA PARA ORQUESTA
4 Lps. Precio oferta: 1.250 Ptas.
- BRUCKNER: SINFONIA N.º 8
2 Lps. Precio oferta: 650 Ptas.
- PAGANINI: LOS CONCIERTOS PARA VIOLIN
5 Lps. Precio oferta: 1.500 Ptas.
- SCHUBERT: LOS CUARTETOS PARA CUERDA
7 Lps. Precio oferta: 2.070 Ptas.
- LISZT: RAPSODIAS HUNGARAS
3 Lps. Precio oferta: 970 Ptas.
- SCHOENBERG, BERG, WEBERN: CUARTETOS
5 Lps. Precio oferta: 1.500 Ptas.
- PFITZNER: PALESTRINA
4 Lps. Precio oferta: 1.250 Ptas.

Un espectacular desfile de autores e intérpretes reunidos especialmente para usted durante un tiempo limitado.

Además, continúan las ofertas especiales limitadas de la fabulosa GRAN GALA DE LA MUSICA (con EL BARBERO DE SEVILLA, LA CANCION DE LA TIERRA, EL CAZADOR FURTIVO Y LÖHENGRIN), LOS 11 ALBUMES DE LA EDICION BACH Y LOS 12 ALBUMES DE EL MUNDO DE LA SINFONIA.

¡¡ATENCIÓN!! CUANDO SE TERMINA ESTE CONCIERTO NO SE TERMINA LA MUSICA
Por eso, usted seguramente desea seguir informado de todas nuestras ediciones. Sólo tiene que llenar el cupón adjunto y enviarlo a POLYDOR S.A.(Deutsche Grammophon) Apartado 35.018, Madrid. Y que siga la musica!



Nombre _____

Dirección _____

Localidad _____

Provincia _____



Lleva la batuta.

GUILLAUME DUFAY: **Missa «Se la face ay pale»**. Dos motetes. Solistas, miembros del Colegium Aureum. Director, Gerhard Schmidt-Gaden. BASF, Harmonía Mundi, 37 93177 (1165-7). P. V. P.: 420 ptas.

Bienvenida esta grabación de la **Missa** de Dufay. Se trata de una verdadera obra maestra de su época y aun de cualquier época. Dufay (1400-1474) es la cumbre de ese gran movimiento del «otoño de la Edad Media» que fue el Ars Nova. A caballo entre lo medieval y lo renacentista, funde Dufay elementos eclesiásticos y profanos con una sabia ordenación, obteniendo una de las polifonías más ricas, variadas y sugestivas. El título de la misa procede del de una balada profana del mismo compositor, lo cual indica ya esa peculiaridad de fundir la música religiosa con la cortesana, entonces en pleno apogeo del amor neoplatónico y cortés. Otros dos elementos que participan de la obra de Dufay son sus herencias francesa e italiana, pues no en vano vivió y aprendió nuestro compositor en el ducado de Borgoña, en Savoya, en Rimini y en la misma Roma.

La **Misa «Se la face ay pale»** participa de todos estos elementos, pero fundidos en una unidad superior y alcanzando, en muchos momentos, una notable belleza —el «Gloria», por ejemplo—. La interpretación vocal e instrumental es muy cuidada, y esta última da a la obra una variedad difícil de igualar en este tipo de obras. Un punto hay discutible, y es la sustitución de las voces femeninas por las de muchachos. La diferencia tímbrica es notable, aunque esta apreciación sea de gusto personal. La fidelidad a la época —pauta seguida por los registros BASF— puede hacernos preferir que todas las voces estén interpretadas por varones— incluso la voz de soprano solista—, aunque creemos que las voces femeninas son más hermosas. El Coro de Muchachos de Tölz ofrece una interpretación adecuada. El conjunto, que es lo importante y más en una obra como la de Dufay, es francamente satisfactorio. La pronunciación latina, aunque excesivamente germánica, no llega a hacerse molesta.

El disco se completa con dos **Hymnus** que, sin alcanzar la calidad de la **Missa**, dan otra muestra del talento del autor. La grabación es buena y asimismo el prensado, observándose tan sólo algunos ligeros ruidos de fondo, y en ocasiones alguna leve reverberación.

Conclusión: Obra indispensable para los amantes de esta época de la música, y muy recomendable para todos en interpretaciones y grabaciones si no inmejorables, sí de suficiente calidad.—**M. C.**

SCHUMANN: **21 «lieder»**. Elly Ameling, soprano. Jörg Demus, «pianoforte». Basf, 3793115. 425 ptas.

El presente disco no merece sino elogios, teniendo en cuenta la calidad de la música y la escasez desoladora de «lieder» románticos en nuestro país. Todos, salvo uno de ellos (**Waldgespräch**, del **Lieder-**

aficionado al piano romántico: por reunirse en un mismo LP las dos obras comentadas —de mutua interrelación—, por la estupenda interpretación de Rubinstein y por la buena calidad de la grabación.—**L. J. C.**

FRANZ SCHUBERT: **Momentos musicales. Impromptus. Sonata en Sol mayor, op. 78. Sonata en Si bemol mayor, opus post. Tres piezas para piano. Dos «Scherzi». Variaciones sobre un vals de Diabelli.** Jörg Demus, «pianoforte». BASF, 94 53708.

En Franz Schubert se encarna de forma dramática una de las más ácidas contradicciones del romanticismo: la antítesis permanente entre la búsqueda de una estructura formal maximalista y la emotividad íntima del vuelo lírico soñado.

Este condicionamiento es plenamente aplicable a la parcela pianística cultivada por el compositor vienés: sus sonatas se resienten de una cierta tirantez con el modelo clásico beethoveniano, y es, precisamente, en la **Fantasia Wanderer** donde su pulso rítmico y melódico, liberado de rígidas ataduras, fluye de una manera más natural y flexible.

Junto a este acierto grandioso —la **Fantasia en Do mayor**— Schubert hallará en el pequeño marco del **Impromptu** y del **Momento** el recipiente ideal donde verter toda la ternura y poesía de su alma.

En un álbum de cuatro discos, Basf nos ofrece parte importante de la producción pianística de Schubert, y posiblemente —por la inclusión de los **Impromptus** y **Momentos**— la más conocida del gran público. Casi todas las obras seleccionadas pertenecen al período de mayor madurez y creatividad del músico. Es también característica —para mí, decisivamente condicionante— de esta grabación la utilización de pianos históricos del segundo tercio del siglo pasado. Es indudable que el concurso de un instrumento de la época nos ayuda, en todos los casos, a determinar las opciones y posibilidades técnicas de que dispuso un determinado compositor. También es cierto que en algunos terrenos orquestales —la música para cuerda— ese concurso arroja, además, un saldo tremendamente positivo, ofreciendo —desde el punto de vista técnico— una perfecta audición. Pero el caso del piano es muy distinto: los grandes y poderosos instrumentos actuales, los Stenway y Bosendorfer de ahora, son muy diferentes de los limitados Erard y Pleyel en que tocaron Schubert y Chopin. El «pianoforte» antiguo no puede ofrecer esa infinita gama de color, ese matiz aterciopelado, ese poderío redondo y sin aristas que exige la interpretación actual.

Para vencer las dificultades reseñadas —carácter monocromo y metálico del piano de la época— la Casa Basf ha contado con el importante concurso de Jörg Demus, afamado intérprete de la Escuela vienesa de piano. La versión de Demus, buena en términos generales, no reúne, pese a todo, la inspiración necesaria que la lectura de estos maravillosos pentagramas requieren.

Resumiendo, bellas páginas pianísticas de Schubert tocadas en un feo piano de cola.—**L. J. C.**

«fundamentalidad»; es que, además, entre ambas partituras se establece una serie de vínculos interrelacionados, de fluctuaciones mutuas y evidentes contactos. Responden estas dos obras a una exigencia básica del innovador piano romántico: conciliar en una gran forma —distinta del anterior molde de la sonata clásica— las nuevas necesidades, íntimas y emotivas, sentidas por los compositores del siglo pasado.

Junto al Franz Liszt nacionalista y retórico de las **Rapsodias Húngaras**, al errante y soñador de los Años de Peregrinaje, al grandilocuente y poderoso de los **Conciertos**, al diabólico y trascendental de los **Estudios**, convive un Liszt distinto, mucho más intenso y enigmático: el de la **Sonata en Si menor**. No considero extraño que esta composición ahuyentase a Roberto Schumann —a quien va dedicada— cuando el virtuoso húngaro la interpretó ante él; ni tampoco que provocase la más profunda y rendida admiración en Wagner, su gran amigo, que supo sacar de esta **Sonata** provechosas lecciones. Concebida —al igual que los **Poemas sinfónicos**— como una obra cíclica, dotada de sorprendente unidad, se conjugan en ella las principales constantes del devenir lisztiano: profundas reflexiones y dudas sobre la vida y la muerte, combate heroico contra el Destino y exaltación del tema amoroso, teñido todo ello de una atmósfera mística de pagana religiosidad. El deslumbrante virtuosismo de Liszt queda sometido, supeditado —en contraste con alguna de sus obras más penosas— a la concepción y desarrollo de la idea musical.

Soberbia es la interpretación que Arturo Rubinstein nos ofrece de la **Sonata en Si menor**: clara y compensada la visión de su arquitectura musical, hermoso el fraseo que fluye de la propia naturaleza de la obra y, como siempre, sonido de incalculable belleza. Rubinstein resalta, por encima de los aspectos filosóficos y dubitativos de la **Sonata** —y ello puede apreciarse en la exposición, en «sotto voce», del primer motivo de la composición (las ocho notas de la escala descendente)—, los matices heroicos y líricos de la misma.

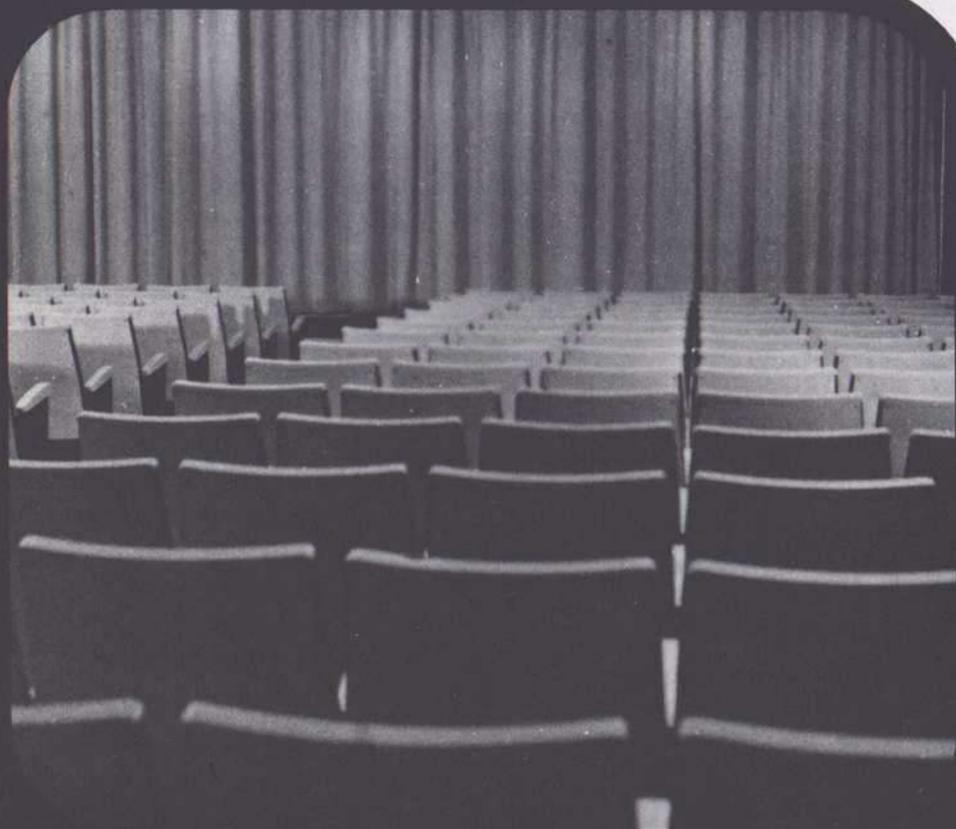
A idéntica necesidad expresiva —insuficiencia formal de las estructuras clásicas— responde la **Fantasia** de Schubert. Liszt —que la consideraba como el tipo ideal de concierto— hizo de ella un arreglo para piano y orquesta. Schubert alcanzó con esta obra no sólo un intento de expansión íntima y grandiosa, perfectamente conseguido, sino que, además, intuyó el piano acaparador de Liszt: el instrumento global, dotado de personalidad propia y absorbente, capaz de emular la propia orquesta sinfónica. Porque, en mi opinión, el piano de la **Fantasia Wanderer** tiene «apetencias» orquestales, al igual que ciertas sonatas de Beethoven, e incluso del Mozart de la última época, apetencias que se manifiestan tanto en el volumen de su grandeza sonora como en las posibilidades de colocación policroma que su partitura ofrece al intérprete.

La versión de Rubinstein, poderosa y tierna a la vez, se caracteriza por su gran nobleza, logrando el adecuado sonido —casi beethoveniano— que esta obra exige.

En definitiva, disco necesario para el

le invitamos a formar parte del mundo «MAXPER»

En el centro geográfico de España (frente al Cerro de los Angeles) MAXPER pone a su disposición la gran feria de
LA MUSICA



MAXPER le ofrece:

- Auditorio particular.
- Gran exposición de órganos y pianos.
- Servicio-Técnico y laboratorio de investigación.
- «Guardería» de instrumentos para profesionales.
- Feria permanente de instrumentos MUSICALES.
- Asesoría para el desarrollo de su negocio musical.

Centro Musical MAXPER
Carretera Andalucía Km. 12,600
GETAFE (Madrid)

MAXPER, S. A.

Francisco Silvela, n.º 21
Espejo n.º 9

Alberto Alcocer n.º 28

Deseo recibir mas información
SIN compromiso
Nombre _____
Direc. _____
Pob. _____

kreis, op. 39) son «lieder» independientes de todo ciclo propiamente dicho. Schumann conocía, como quizá ningún otro compositor romántico, la poesía de su tiempo, y supo escogerla muy acertadamente para ponerle música, muy de acuerdo con su peculiar sensibilidad, con lo que los resultados de estas aleaciones espirituales son casi siempre de una penetración muy honda.

Los «lieder» seleccionados están escogidos entre los más bellos de Schumann y distribuidos cronológicamente a lo largo de su vida, aunque predominen los del año 1840, el más fecundo en este terreno. Algunos títulos figuran entre los más acabados del «lied» romántico: **Der Nussbaum, Erstes Grün, Widmung, Aufträge, Er ist's, Loreley, Sehnsucht nach der Waldgegend, Die letzten Blumen starben, Die Kartenlegerin, Schneeglöckchen**, etc.

Elly Ameling es una de las voces más bellas de hoy, además de una espléndida intérprete del «lied», aunque en esto no suela alcanzar la última comprensión de las más grandes (Schwarzkopf y Janet Baker, sobre todo). La labor de Demus, que debe ser más que de «acompañante», es adecuada y en buen entendimiento con la voz, pero, en mi opinión, dista de alcanzar las altísimas cotas de sus colaboraciones de hace tiempo con Fischer-Dieskau.

La grabación es buena. Los textos figuran sólo en castellano, correctamente traducidos (¿por qué no asimismo en alemán, conforme en el disco de Brahms?).

Conclusión: De la mejor música romántica: de conocimiento obligado.—A. C. A.

OPERA

MONTEVERDI: **L'Incoronazione di Poppea**.

Concentus Musicus Wien (con instrumentos originales). Helen Donath, Elisabeth Söderström, Cathy Berberian, Paul Esswood, Giancarlo Luccardi, Rtraud Nansmann, Philip Langridge, Kurt Equiliz, Enrico Fissore, Carlo Gaifa, Maria Minetto, Margaret Baker, Jane Gartner. Director, Nikolaus Harnoncourt. (TELEFUNKEN, Das alte Werk. «Estéreo», HD 635247-1/5. P. V. P.: 1.825 pesetas.)

Si en torno al 1600 se habían producido ya los primeros escauceos que enunciaban un género, es Monteverdi quien en 1607, tomando de sus contemporáneos y de sus antecesores inmediatos elementos, inventa la ópera como género y la constituye como tal. Lo increíble es que treinta y cuatro años después, y fruto de su sabiduría, componga una ópera como **L'Incoronazione**, donde se adelantan ya todas las características de la ópera moderna. Si en el **Orfeo** o en el **Ritorno** la tradición había dibujado cuidadosamente el arquetipo sobre el que tenía que componer, en **L'Incoronazione** se produce por primera vez la humanización de los personajes, con una caracterización pasional y psicológica, frente al diseño mítico del que Monteverdi no podía apartarse. Los personajes son humanos, no míticos. Por otra parte, el lenguaje se aparta también del empleado en los madrigales. Digamos que

si en el **Orfeo** se notaban todavía las costuras, debido a ese inevitable tomar y coger para dar consistencia al nuevo género, **L'Incoronazione** se nos muestra como una obra sólo dependiente del genio de su creador, que ha profundizado en el modelo que él mismo se había inventado.

El trasfondo del argumento (a pesar de esa ambientación en Roma) es la vida de la sociedad barroca, la corte de la época. Es, además, un drama ético y político, una lección de moral estoica encarnada en Séneca, uno de los personajes más increíbles de todo Monteverdi, y es, en fin, una muestra de sabiduría musical fuera de lo común: desde la belleza escalofriante de «Adio Roma» (acto tercero, escena sexta), al humor del «Siervo» (escena sexta, acto primero), «S'ei sternuta o sbadiglia», o a la maravillosa de Séneca (escena tercera, acto segundo). Es, sin lugar a dudas, una de las obras grandes de toda la música.

La realización corre a cargo de Nikolaus Harnoncourt. Decididamente, su nombre debe unirse al de los grandes monteverdianos: Malipiero, Wentzinger, Corboz... Pero su concepción de Monteverdi no ha convencido a todos. El ha jugado la baza de los instrumentos originales, ha intentado reproducir el sonido festivo de la época, frente a otras versiones más contenidas y musicológicas, sin querer decir con esto que el trabajo de Harnoncourt no lo sea. En las notas al libreto, el director explica los problemas de adaptación (falta de indicaciones instrumentales) y de la distribución de las voces, con lo que se explica por qué Otón es «un alto y Nerón una soprano». La recreación e interpretación instrumental a cargo del Concentus Musicus vuelve a ser excelente. En cuanto a la parte vocal, es una de las más equilibradas de toda la trayectoria de Harnoncourt, sin llegar tampoco a ser un prodigio. Creo que son las voces las culpables de que no salga a la luz la tremenda tensión que sacude la obra. Quiero destacar de manera especial a «Poppea» (Helen Donath), a «Nerón» (Elisabeth Söderström), a «Octavia» (Cathy Berberian), como los intérpretes más destacados.

Aunque sea evidente, no quiero dejar de recomendar al aficionado desanimado por una primera audición (tres horas, treinta y tres minutos, cincuenta y siete segundos) de la obra íntegra una fragmentación al volver sobre ella. Se necesita respirar después del larguísimo primer acto. Conociendo la ópera escena a escena, acto a acto, se llega a poseerla, a apreciarla antes y con mayor profundidad, y nos prepara para esa audición íntegra difícil y hermosa.

El nivel técnico es satisfactorio. Por lo general, la grabación es buena, aunque el prensado sea deficiente en algunos momentos (cara sexta). Extraordinaria la presentación literaria de la obra y buena traducción del libreto.

CONCLUSION: Una de las obras maestras de la Música en disco.—J. R. T.

ROSSINI: Elisabetta, Regina D'Inghilterra, Montserrat Caballé, José Carreras, Ugo Benelli. Ambrosian Singers y Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Gian-

franco Masini, PHILIPS, 6703067/03.

P. V. P.: 1.020 Ptas.

A los veintitrés años Rossini había triunfado y en su haber contaba ya con obras tales como **La cambiale di matrimonio, La pietra del paragone, L'italiana in Algeri y Tancredi**. Tal escalada no pudo dejar de ser observada por Barbaja, al entonces director del San Carlo, de Nápoles. Este teatro era en aquellas fechas uno de los más famosos en Italia, por su tradición, su «chovinismo», su insuperable acústica y su excelente orquesta. Este ambiente cerrado era lógico que viese con suspicacia y recelo la llegada de un joven compositor del norte a quien, además de habersele encargado la composición de dos óperas al año, se le había encomendado la dirección musical del teatro. El sentimiento de protección de los compositores locales, como Paisiello y Zingarelli, se tradujo en la prohibición de las partituras rossinianas en el Conservatorio de la ciudad. Rossini, persona de inteligencia, vio claramente que la única forma de triunfar era llegar al público con un preciso y concreto estilo basado, de un lado, en una música dramática, fuerte, rica, y de otro, en las ornamentaciones y dificultades técnicas vocales. Con tal enfoque logró un acierto total, prendando al público y eliminando todos los recelos y prohibiciones que sobre él pesaban. En este triunfo no fueron de despreciar las extraordinarias voces que asumieron los principales papeles: Isabel Colbrán, que de amante de Barbaja pasaría a mujer de Rossini; Manuel García y Andrea Nozzari.

El argumento relata los amores entre el querido de «Isabel», «Conde Leicester», y la hija de «María Estuardo», «Matilde», quienes contrajeron matrimonio en secreto. El conocimiento de tal hecho es aprovechado por el «Duque de Norfolk», celoso de «Leicester», para tramar la caída de éste mediante la manipulación de los celos reales. «Norfolk» revela el secreto a «Isabel», quien condena a muerte a los esposos, a pesar de haberle proporcionado «Leicester» una rotunda victoria en territorio escocés. Al final, «Isabel», al ver su vida salvada de la reacción de «Norfolk», ya desenmascarado, y el afecto de su pueblo por «Leicester», conmuta la pena y bendice su unión.

La obra se inicia con una brillante ópera en forma de sonata, que presenta temas que más tarde reaparecerán a lo largo de la ópera e incluso en obras posteriores, como **Il barbiere di Siviglia**, proviniento a su vez algunos de ellos de partituras anteriores, como **Aureliano in Palmira**. En ella observamos ya los rasgos fundamentales de la música apuntados anteriormente, a los que se unen un sabio manejo de la instrumentación, «crescendi», y, en general, de toda la orquestación. Seguidamente presenta una escena definición del carácter de «Norfolk», en la que nos introduce dentro del estilo vocal profuso en adornos y dificultades de coloratura y amplitud de registro. Es curioso que el papel de traidor sea desempeñado también por un tenor, pero la causa es que en la compañía de Nápoles disponían de dos buenos tenores, pero no de un buen bajo. El siguiente recitativo nos aporta la novedad de ser acompañado, en vez de seco, característica común a toda la obra. «Isa-

Por involuntaria omisión del pasado número de octubre figuraron en la Sección «Crítica discográfica» varios discos sin sus precios correspondientes, de los que informamos a continuación:

WAGNER: **El Holandés Errante. Tannhäuser. Parsifal.** (Philips.) Precios normal y oferta: 4.400 y 3.200 ptas., respectivamente.

WAGNER: **Los Maestros Cantores. Lohengrin. Tristán e Isolda.** (Philips.) Precios normal y oferta: 5.600 y 3.200 ptas., respectivamente.

BEETHOVEN: **Concierto triple.** (Basf.) Precio: 425 ptas.

WAGNER: **Fragmentos de Tannhäuser. Lohengrin, Tristán e Isolda. Maestros Cantores. El Holandés Errante. Parsifal.** (Emi.) 440 ptas.

CANTO GREGORIANO. BACH: **Coral número 27.** (Decca.) 730 ptas.

DES PREZ: **Motetes.** (Basf.) 425 ptas.

R. STRAUSS: **Música Coral.** (Decca.) 365 pesetas.

HUMPERDINCK: **Händel y Gretel** (Telefunken.) 730 ptas.

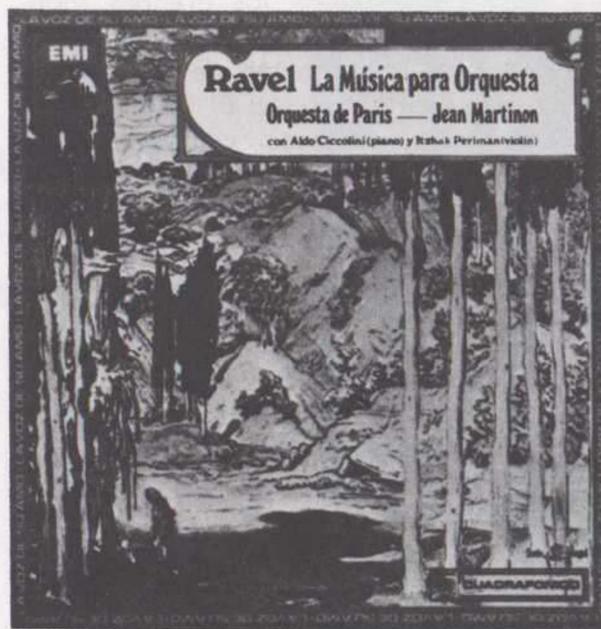
bel» hace su introducción con una cavatina inspirada en el «No, no puedo a mi tesoro», de **Aureliano en Palmira**, rica en trinos, y que concluye en forma pensada para reclamar el aplauso del público. Tras la aparición del victorioso «Leicester» viene un dúo de carácter dramático entre éste y «Matilde», que contrasta con el lirismo de la subsiguiente aria de esta última. Otros dos dúos, la revelación de «Leicester» a «Norfolk» de su boda con «Matilde» y la notificación del mismo hecho por «Norfolk» a «Isabel», cuya principal característica es la habilidad para reflejar los sentimientos de los personajes, confianza —resentimiento y resentimiento—, amor celoso, mediante la línea y acompañamiento orquestal de los recitativos, nos conducen a la escena final del acto. Posee ésta una gran fuerza, nacida de la fusión y contrastación de todos los caracteres y sus deseos, culminando en un «crescendo» basado en el último tema de la obertura.

El segundo acto se inicia con dúo entre «Isabel» y «Matilde», que es claro precursor del «Mira o Norma» en cuanto a lirismo, delicadeza, elegancia y sencillez melódica se refiere. La llegada de «Leicester», al no ceder a la anulación de su boda, transforma la escena en un dramático terceto de sello mozartiano. Ambos tenores tienen ahora sendas oportunidades de lucimiento en solitario. «Norfolk» dispone de un aria de «vedetta» pródiga en el uso de la alta tesitura. La de «Leicester», un sueño dentro de su prisión, tiene un carácter muy íntimo, que nos recuerda la análoga escena de **Fidelio** y el aria «Eccomi prigioniero» en **Il Corsaro**, de Verdi. Las armonías menores y el manejo del viento imprimen ese sello de nostalgia que la situación requiere. Parte de su melodía está tomada de su obra anterior, **Ciro en Babilonia**, siguiendo la costumbre rossiniana de repetir temas en diferentes obras.

La ópera finaliza con una amplia escena en la cárcel, cuyo momento más destacado es la maravillosa aria de «Isabel», «Bellas almas generosas», plena de recogimiento, arrepentimiento y virtuosismo vocal, y de la cual diría Stendhal que era

«dulce y tranquila como la calma tras la tempestad», teniendo como conclusión un rondó con todos los protagonistas menos «Norfolk» y el coro.

La dirección es acertada, respirando al mismo tiempo que los cantantes y apoyándoles sin menosprecio del reflejo del vigor y potencia orquestal de la partitura. La Orquesta Sinfónica de Londres se luce una vez más en su ya amplia historia de grabaciones operísticas. En la interpretación encontramos a una Montserrat Caballé magnífica en las escenas y arias de media voz, especialmente en el «Bellas almas generosas» y «Qué agradable es para mi alma», así como en los recitativos dramáticos, como el «Qué pienso, reina desgraciada», y el «Por razones de estado». Su manejo de esa zona vocal, así como los trinos, «acciaccaturas» y demás adornos vocales es admirable, siendo una lástima que su registro agudo no pueda estar a la altura anterior. La caracterización es también muy acertada, por lo que nos ha-



llamos ante otra de sus buenas grabaciones. ¡Qué diferencia hay entre la Caballé del repertorio «bellcantista», que hace que todo parezca fácil, y la casi siempre forzada Caballé verdiana! A su lado contrasta perfectamente la voz lírica de la soprano Valerie Masterson, quien cumple adecuadamente su cometido sin desentonar al lado de la diva, lo cual es ya bastante. Fue, sin duda, un acierto de Rossini el confiar este papel a una soprano lírica en vez de a una «mezzo», pues así el dominio y la autoridad de «Isabel» queda siempre patente. ¡Qué belleza su dúo «Tus lágrimas no bastan!»; al oírlo y recordar el «Mira o Norma», no podemos menos que lamentar el que la historia haya cambiado el papel original de soprano de «Adalgisa» en «mezzo». Tanto la Caballé como Masterson han comprendido que «Matilde» ha de ser un personaje débil frente a «Isabel», y lo saben reflejar. José Carreras vuelve a aparecer al lado de Montserrat, como lo hará en las sucesivas grabaciones de **Tosca**, **Lucía** y **La Africana**. Es, probablemente, el máximo valor en su cuerda de los surgidos en los años setenta. Su voz posee un bello timbre lírico, además de una extensión suficiente, y en cuanto a línea de canto podría encuadrarse en la escuela de Bergonzi, siendo su claro fraseo una de sus bazas más positivas. En más de un momento, aunque salvando las todavía considerables distan-

cias, nos recuerda a Di Estéfano por la similitud de armónicos en determinadas notas y temperamento. Ugo Benelli es un tenor lírico ligero muy aceptable, aunque el timbre de su voz no tenga, al menos discográficamente, ningún atractivo especial.

Conclusión: Se trata, en definitiva, de una obra encrucijada: presenta valiosos avances, pero también grandes concesiones. Las últimas se reducirán y las primeras se desarrollarán posteriormente con mayor amplitud. En cualquier caso, posee los suficientes momentos de interés y belleza para justificar su audición, a lo que si unimos la brillante interpretación y la casi imposibilidad de verla en representación, nos inclina a su viva recomendación.

La obra se presenta con un libreto bilingüe italiano-español y unos magníficos comentarios, siendo su única mácula que el prensaje no esté a la altura de los demás elementos.—G. A. R.

RECITALES

M. HAYDN: **Adagio Cantábile.** C. F. E. BACH: **Sinfonía número 2.** HAENDEL: **Chacona en La mayor.** GLUCK: Música de «ballet» de **Don Juan, Orfeo y Armida.** F. X. RICHTER: «Introducción y Fuga» de la **Sinfonía en Sol menor.** Orquesta Pro Arte, de Munich. Director, Kurt Redel. (Hispanvox, HES 60-171, «estéreo». P. V. P.: 360 ptas.)

Una vez más me pregunto qué interés pueden tener estos revoltijos realizados con fragmentos de obras de diversos autores. No se trata de poner en tela de juicio la calidad de la música, toda muy bella (sorprendente síntesis barroca-rococó la obra de Richter); ni la interpretación matizada y versátil de Redel; ni la calidad técnica del disco, excelente. No. Lo que resulta inexplicable es la inclusión aislada, por enésima vez, de la —eso sí, bellísima— «Danza de los espíritus...» del **Orfeo** gluckiano, junto con cuatro piezas de **Armida** y **Don Juan**, que apenas duran siete minutos en conjunto; todo ello unido a un «célebre» **Adagio** de Michael Haydn —de muy grata escucha—, a un fragmento de Haendel y una **Sinfonía** —¡completa!— de C. F. E. Bach.

Los inteligentes comentarios de Marc Vignal no logran conciliar lo irreconciliable. Precio inadecuado.

Conclusión: Un disco-popurrí rescatable de la hoguera por su excelente factura técnica y musical.—R. A. M.

MUSICA DE LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO.

Volumen número 2

Les Musiciens de Provence. Arión, HARS. 740.09 L. S. (Instrumentos antiguos.)

El conjunto francés Les Musiciens de Provence es un grupo de intérpretes dedicado tanto a la labor de investigación como a la difusión de la música antigua europea, y en especial la de su país. En este su segundo volumen, recién publica-

do ahora entre nosotros, nos presentan diversas composiciones de la época de los trovadores provenzales, abarcando un período que va desde el siglo XII al XVI; entre otros, podemos escuchar varias piezas de baile, como la «Branle», la «Stampie», la «Ungarescha», la «Allemande», etcétera; villancicos como la serie de los siete de Notre Dame de Doms, de Avignon; canciones de amor, como el **Plang** («Que ja»), de Beatriz de Die, o el anónimo **La filho dou ladre** («La hija del leproso»).

Es de destacar en la presente grabación el aspecto instrumental. Los intérpretes han tenido buen cuidado de interpretar estas composiciones en instrumentos antiguos, algunos de ellos utilizados todavía en zonas rurales del Mediterráneo; de este modo los «flutets», «fresteus» (flauta de pan), caramillos, «cromornos», salterios, zanfoñas, tambores y «carrillones» vuelven a sonar en todo su esplendor al servicio de una música popular.

La interpretación de las obras es viva y con un sabor rústico muy agradable, destacando los contrastes de tiempos en las piezas bailables y la expresividad o el recogimiento en los villancicos o canciones de amor, como sucede en el hermoso lamento de Beatriz de Die.

El disco, muy bien presentado, suena bien y claro; además se adjunta una hoja explicativa muy útil sobre las piezas y los instrumentos.

Conclusión: Si su discoteca de música antigua no es muy amplia, este disco ocupará un buen lugar.—**A. M. J.**

Música de la época Tudor. Conjunto Pro Cantione Antiqua de Londres. BASF 37 93052 (2065-6). P. V. P.: 420 ptas.

La presente grabación presenta cuatro obras de diversos autores que constituyen una interesante muestra de la polifonía inglesa del siglo XVI. La **Missa sine nomine**, de John Taverner, tal vez sea la más interesante pieza del disco, pero las **Lamentaciones**, de Parsley; el **Kyrie**, anónimo, y la **Missa**, de Sheppard tampoco carecen de calidad. En general, este tipo de obras inglesas muestra más oficio que inspiración, y el influjo italiano y flamenco —a pesar del divorcio político y religioso con Roma— es muy marcado. La obra de Taverner es de una sobriedad a veces impresionante. Pero ninguna de ellas alcanza la belleza de las obras de William Byrd, del que existe en nuestro catálogo, una excelente grabación de su **Missa en cinco partes** y varios motetes interpretados por el Deller Consort (BASF, 37 53697). A pesar de todo, el disco es muy estimable, ampliándonos el campo de la música vocal inglesa del siglo XVI con autores prácticamente desconocidos entre nosotros, e incluso para un especialista como Bruce Pattison, en cuyo libro **Music and Poetry of the English Renaissance** ni siquiera son citados.

La interpretación de Pro Cantione Antiqua es especialmente buena, con esa colaboración típica que otorgan al conjunto las voces de los contratenedores. La entonación y la musicalidad de los diez componentes del grupo es admirable. La pronunciación latina es muy cuidada, y solamente en alguna «t» y «r» traicionan su origen anglosajón. La calidad sonora de la

grabación es buena, con algún leve ruido de fondo, aunque esporádicamente.

Conclusión: Un disco muy aceptable de cuatro obras interesantes y desconocidas, en una espléndida interpretación y grabación aceptable.—**M. C.**

OBERTURAS DE VIRTUOSISMO: JOHANN STRAUSS II: **El Murciélago.** MOZART: **Las Bodas de Fígaro.** ROSSINI: **La urraca ladrona.** WEBER: **Der Freischütz.** WAGNER: **Rienzi.** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Zubin Mehta. Decca, SXL 6643. 360 ptas.

El título es quizá una excusa «a posteriori» para justificar este heterogéneo programa, que va de Mozart a Wagner; por mucho que sea cierto que sean «virtuosas», también hay no pocas que lo son más. Decir que Mehta es un gran director no es inventar algo nuevo: pero, para mí, por el momento, es desigual; sus mayores logros los encuentro en la ópera romántica italiana, en la música postromántica alemana (Mahler, R. Strauss) y en bastantes obras de nuestro siglo. Pero su carácter no parece idóneo para dirigir **Las Bodas de Fígaro** ni **El Murciélago**, por mucho entusiasmo que ponga en ello: en la coda de esta última podemos decir coloquialmente que «se pasa», al igual que en la de Mozart, en el desproporcionado volumen de los contrabajos. Mucho mejor, aunque el predominio del tambor sea excesivo, **La gazza ladra**. La cota más alta, opino, la alcanza en **Der Freischütz**, donde muy pocos alcanzan su fervor y entrega. También **Rienzi** está espléndidamente lograda, aun sin tratar de disimular su prosaísmo y retórica. En todas ellas se encuentran competidores que le superan, llámense —respectivamente— Boskovsky, Walter, Giulini, Furtwängler o Klemperer, luego nadie busque en este disco «la» versión de una de estas oberturas. La Orquesta le rinde muy notablemente. Y la toma de sonido es algo artificial, pero muy brillante.

Conclusión: Sólo si le atrae el programa, y a quien no tenga más de una o dos de ellas. Despliegue de virtuosismo, a veces excesivo.—**A. C. A.**

MUSICA ELECTRONICA

TOMITA: **Firebird.** R. C. A., Arl 1-1312.

¿Hasta qué punto es lícito hacer versiones electrónicas de obras clásicas ya «consagradas» y populares? Esta es una pregunta que puede presentar numerosas respuestas polémicas. Lo que parece claro es que si esa interpretación electrónica de obras escritas para orquesta ofrece cierta experimentación y cierta búsqueda, el resultado puede ser, por lo menos, digno de estudio. En este sentido, el trabajo de Tomita parece haberse estancado un rato. El primer disco de él que nos llegó a España fue un trabajo interesante y que aportaba cosas sobre el mundo pianístico de Debussy. Luego vino la versión «elec-

tronizada» de **Los cuadros de una exposición**, de Mussorgski, y en él también se veía cierto interés investigador. El presente disco contiene tres obras: dos de autores ya tratados por Tomita con anterioridad: **Preludio a la siesta de un fauno**, de Debussy, y **Una noche en el monte pelado**, de Mussorgski. La tercera obra es la «suite» del **Pájaro de fuego**, de Stravinski. Bien; pues la obra de Mussorgski, que se ha puesto de moda gracias a la versión de «jazz-rock» que ha hecho Bob James, quien vendió de ella la friolera cantidad de un millón de ejemplares, es muy cursi, sosa y, ¿por qué no?, ridícula. Los efectos gratuitos y espectaculares se acumulan de tal forma que la hacen empalagosa. En el polo opuesto está el tratamiento del **Preludio a la siesta de un fauno**, que es de una delicadeza y una finura maravillosas. Quizá sea el mundo impresionista de Debussy el que permita este resultado. En medio está la «suite» del **Pájaro de fuego**, con momentos grandiosos y otros muy vulgares. El peligro es el de desorbitar los efectos que se pueden controlar electrónicamente, cosa que gente como W. Carlos hizo muy bien, al tratar solamente de músicos clásicos y barrocos, donde el timbre es un elemento reducido, y que Tomita olvida a veces, dado también que las obras que reinterpreta ofrecen más dificultad en este sentido. De cualquier forma, me permito sugerir, en esta línea electrónica «pop», la audición de un disco en verdad innovador, y que se conoce poco debido a que su autor, Klaus Schulze, es un músico de «rock». El disco se llama **Timewind**, está dedicado a Richard Wagner, y el año pasado logró el premio del Festival de Montreux. Ahí sí que hay auténtica creación, basándose en una estética concreta. Lo de Tomita es una cosa interesante, bonita, pero que a la vista de su tercer trabajo parece adentrarse dentro del campo de la «muzak» y de los intentos comerciales antes que en los de la investigación con el mundo sonoro.

Conclusión: Buena versión del **Preludio a la siesta de un fauno**, pero un trabajo inferior a los dos anteriormente publicados por Tomita.—**J. M. L.**

«PIU PPPP...»

• Carlo Maria Giulini es el último artista incorporado por Deutsche Grammophon a su equipo de intérpretes. Hace dos meses di cuenta en estas mismas páginas (cfr. RITMO, núm. 463, agosto de 1976) de la primera grabación efectuada por el maestro italiano para la Empresa alemana, los dos **Conciertos para piano y orquesta** de Franz Liszt en labor de acompañamiento a Lazar Berman (al que, parece ser, veremos pronto en España en actuación personal). Ahora DG se dispone a comercializar los registros realizados por Giulini en el mes de abril, al frente de la Orquesta Sinfónica de Chicago. Se trata de los **Cuadros de una exposición**, de Mussorgsky-Ravel; la **Sinfonía clásica**, de Prokofiev, y la **Novena sinfonía** de Mahler. En mayo de 1977 Giulini volverá a grabar para DG, también en Chicago; las

obras serán otras dos **Novenas sinfonías**, las de Schubert y Dvorak.

● Karl Böhm sigue grabando, afortunadamente. Es también Deutsche Grammophon quien ha llevado al microsurgido sus interpretaciones de las **Sinfonías séptima** y **Octava** de Bruckner, así como su versión, tan admirable en concierto, de **Ein Heldenleben**, de Richard Strauss. La orquesta empleada en todas estas obras ha sido la Filarmónica de Viena. La agrupación, además, volverá a repetir partitura: en marzo del 77 será Solti quien grabe para Decca **Una vida de héroe** con los vieneses.

● Y con los mismos músicos, Sir Georg volverá a montar, al cabo de los años, la primera ópera de Richard Strauss que llevará al disco, **Arabella**. Se ignora aún el reparto, pero ya se sabe que la producción se filmará con destino a la televisión.

● Continuemos con la Filarmónica de Viena. Bernard Haitink va a dirigirla por vez primera en estudio de grabación. Pero

no es Philips quien financia este «rendez-vous», sino Decca. El director holandés registrará seis discos para la Compañía inglesa, de los cuales el primero será la **Sinfonía Fausto**, de Franz Liszt. Philips, entre tanto, da a conocer el primer paso del ciclo Beethoven que Haitink ha de tener terminado para la primavera del año que viene: la página en cuestión es la **Tercera sinfonía («Heroica»)**.

● Pero no será Haitink el único intérprete moderno de la **Sinfonía Fausto**: también Leonard Bernstein ha de grabar (en su caso por segunda vez) esta composición para DG. Para CBS, Bernstein dirigirá (disco y película) su nueva versión de la **Sexta sinfonía** de Mahler. La orquesta, por fin, no será la Filarmónica Checa, como en un principio se anunciara, sino la Filarmónica de Viena. ¿Habíamos hablado antes de esta Orquesta?

● No despedamos aún a los filarmónicos. La orquesta será puesta bajo la batuta de Christoph von Donhanyi en la nueva grabación de **Lulu**, la ópera de Alban Berg, que produce Decca. El papel prota-

gonista será interpretado por la compañera de Donhanyi, Anja Silja. La extraordinaria versión que Donhanyi efectuara con esta orquesta de la **Suite** de la ópera ha bastado para convencer a los directivos británicos de que él era la figura ideal para gobernar el proyecto.

● Dentro de unas semanas, poco antes de que comience el nuevo año, terminará la primera grabación realizada en la Europa occidental de **Katya Kabanova**, la precursora ópera de Janacek. Su director es Charles Mackerras. Las tomas se cubren en Viena y, naturalmente, la Filarmónica es la orquesta que sustenta el proyecto. Una vez más produce Decca.

● Para terminar este abanico de directores, nos faltaba Zubin Mehta. El fogoso músico insiste en Bruckner. La **Misa en Si menor** será su próxima etapa en su recorrido por la obra del compositor austríaco. ¿Cómo? ¿Con qué orquesta? Bueno, baste con decir que la grabación tendrá lugar en Viena.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

LIBROS

UN NUEVO «MAHLER» DE FEDERICO SOPEÑA

En el período en que Federico Sopeña fue Comisario de la Música, la temporada de conciertos de la Orquesta Nacional estaba basada en la colosal obra sinfónica de Gustav Mahler. No parecía casual el hecho, pero realmente lo era, y Sopeña hubo de manifestar en más de una ocasión que la idea era muy anterior a su nombramiento y se debía totalmente a la iniciativa de Rafael Frühbeck. ¿Por qué no parecía casual? En primer lugar, porque quienes conocieran la trayectoria del entonces Comisario conocían muy bien su viejo amor por la música de Mahler, amor que si en un principio se centraba en los «lieder» venía extendiéndose a la obra toda del compositor austríaco. Y en segundo lugar, porque la actividad que Sopeña desplegó por entonces para preparar estos conciertos fue, en verdad, muy importante: conferencias y artículos propios, y encargos desde la Comisaría de buen número de charlas, fundamentalmente para el ámbito universitario, siempre alrededor de la figura de Mahler y tomando como eje el inmediato programa de la Orquesta Nacional. De esta manera, lo que no había nacido como idea propia tuvo en Sopeña al protagonista de la más entregada y eficaz labor paralela a una programación oficial que este comentarista ha conocido en los últimos doce años madrileños.

El volumen que aquí comentamos es fruto de aquella actividad. En él se recogen los trabajos de «Panorama», «Cronología» y comentario a cada sinfonía y a los ciclos de «lieder» que fueron apareciendo como notas a los programas de la Nacional en aquella temporada. Se incluye también **La Canción de la Tierra** y los **Kindertotenlieder** —único capítulo inédito—, así como el tan celebrado ensayo que nuestro autor publicara en la **Revista de Occidente** con el título de **Visconti-Mahler**, lógicamente inspirado en la versión de **Muerte en Venecia**.

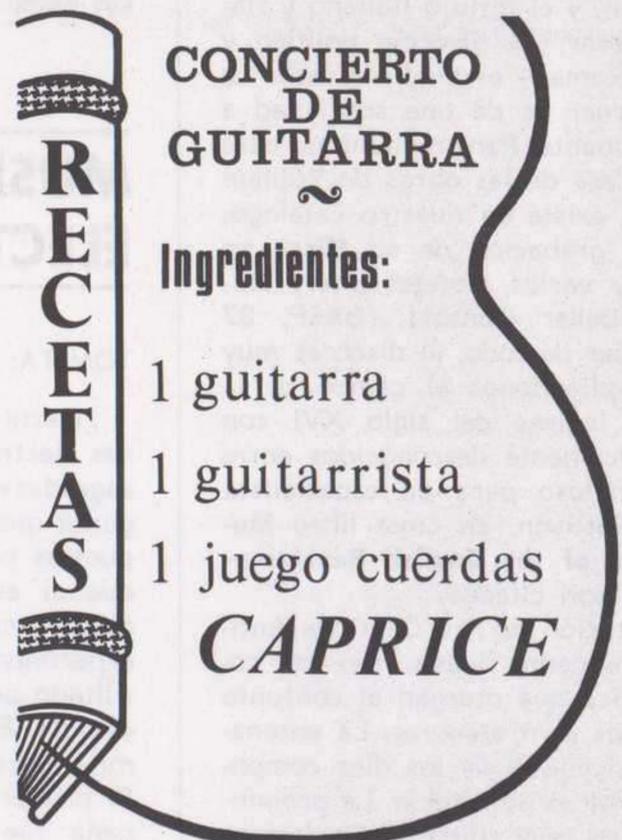
Todas las páginas del libro rezuman esa visión personalísima, ese talante cordial, esa **musicología humanista** que vienen caracterizando el quehacer intelectual de un escritor que, consciente y deliberadamente, se sitúa en los antípodas del erudito pródigo en datos y en análisis técnicos, desprovistos de «calor» en el enfoque y en la exposición. En realidad, ambas cosas son necesarias para el buen conocimiento de músicas y músicos, y Sopeña viene desempeñando entre nosotros un indiscutible magisterio en la comentada vertiente de la música como hecho **vivencial** más que científico. La validez de esta postura viene refrendada en los presentes **Estudios sobre Mahler** por la fuerte coherencia existente entre ellos: ¡qué lejos de las frecuentísimas recopilaciones de artículos sin «cuerpo» unitario alguno está este libro de Sopeña!

Si al interés del texto unimos la cuidada presentación —abundan las fotografías, algunas de ellas inéditas entre nosotros—, llegaremos a la conclusión de que el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia se ha apuntado un buen éxito al conseguir un auténtico libro realizado por el autor a partir de un material fragmentario cuya coherencia interna es muy posible que a él mismo le haya sorprendido. En plena efervescencia del mahlerianismo,

aporta su segundo libro sobre el tema quien publicara hace más de quince años la primera introducción a Mahler escrita en lengua latina. Sinceramente recomendado.

GARCIA DEL BUSTO

SOPEÑA, Federico: **Estudios sobre Mahler**. 112 páginas. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1976.



Información: **Apartado 854-Valencia.**

DISCOPHON



GRABACION ORIGINAL DIRIGIDA Y AUTORIZADA
POR SU AUTOR

PAU CASALS

EL PESSEBRE

ORATORIO PARA VOCES SOLISTAS CORO Y ORQUESTA
SOBRE UN POEMA DE

JOAN ALAVEDRA



ORQUESTA DEL FESTIVAL CASALS
Dirección, **PAU CASALS**

DOS DISCOS LP ESTEREO EN ALBUM ESPECIAL INCLUYENDO
LIBRETO BIOGRAFICO ILUSTRADO Y TEXTOS ORIGINALES DEL
POEMA

GIJÓN

LAS IV JORNADAS MUSICALES

- Intervención de la Orquesta de Burdeos-Aquitania.
- Con la dirección del conocido maestro Benzi.
- León Ara y Giménez Atenelle, de solistas.
- Sesión Falla con Bustamante y Atenelle.
- El dúo de órgano y trompeta Martínez Solaesa-Sánchez Luque.
- Sánchez Pedrote, destacado prologuista.

Gijón. (Crónica de nuestro crítico, enviado especial.)—En el calendario de las actividades culturales de Gijón existe un espacio fijo para las Jornadas Musicales, que este año ya alcanzan la cuarta edición, y en el comienzo del otoño, como un prólogo a los conciertos que la Filarmonía y otras entidades van programando hasta cerrar de nuevo el ciclo con las fiestas de verano. Si Gijón pudiera extenderse en su perímetro sería una ciudad de grandes proporciones, como lo son sus edificios, que se elevan sobre el asfalto alrededor de los sesenta metros sobre el nivel de la calle.

PRESENCIA DE FALLA EN LAS JORNADAS

El primer centenario del nacimiento de Falla ha sido conmemorado en esta nueva edición de las «Jornadas», las cuales se han iniciado con una conferencia del ilustre académico y colega Enrique Sánchez Pedrote, quien actuó como prologuista, desarrollando interesante tema que recogía un aspecto poco tratado, como es **Falla, frente a dos generaciones**, referidas al 98 y el 27, donde el conferenciante traza las coordenadas existentes entre los músicos y los literatos de ambas y cuanto le circunda. Una exposición serena, marcando la influencia que existe entre aquellos autores a los que se refiere el disertante en su parlamento, algunos de los cuales son: Juan Ramón, García Lorca, Alberti, Azorín, que se pueden corresponder con Albéniz, Granados, Esplá..., así como otros de los extranjeros, de los cuales hizo deliberada abstracción.

Dos destacados artistas nuestros tuvieron a su cargo una sesión en la que se recogía la obra pianística de don Manuel, así como la de canto y piano, ambas protagonizadas por Alberto Giménez Atene-

lle (la primera) y Carmen Bustamante (la segunda), que sería acompañada por el primero. Ofrecieron una versión muy clara, excelente de técnica, buena expresividad y hondura interpretativa. Los tres fueron muy aplaudidos por numeroso público que asistió a cada uno de estos actos.

Entre uno y otro acto se intercalaría un recital a cargo del dúo integrado por Adalberto Martínez Solaesa (órgano) y Juan Sánchez Luque (trompeta), que interpretaron sendas páginas de Franck, Loeillet, Reger, Vivaldi, Bach y Purcell (según el orden citado), que resultaría un tanto discreto, pues ambos dieron la impresión de una interpretación fría, superficial y poco consistente, más una improvisación que no un concierto en toda regla.

TRES CONCIERTOS POR EL CONJUNTO FRANCES DE BURDEOS-AQUITANIA

Piénsase que fue un acierto el programar tres sesiones consecutivas de la Orquesta de Burdeos-Aquitania, bajo la batuta de su titular, el maestro Roberto Benzi, quien ocupa dicha titularidad desde 1973 en forma permanente. Su labor al frente de la agrupación gala es muy destacable, pues se comprueba que en todos sus sectores los instrumentistas ofrecen calidad y buen nivel musical; lo más destacable sería el sector de cuerda, aunque en ciertos momentos no se logre una total plenitud, debido a que la batuta rectora ofrece cierta monotonía en su forma de producirse: falta garra, poder de arrastre y lograr que el fraseo sea más amplio y abierto; necesita conseguir la total comunicación de su fuerza y autoridad que, por otra parte, es mucha. Sus acompañamientos son certeros y ajustados, pero faltos de brillantez. Esto ya se había observado en sus programas con nuestra Orquesta Nacional de España, pero quedaba la duda de una falta de penetración con unos músicos a los que se «improvisa» esa conjunción con sólo tres ensayos parciales y uno general; pero caer en los mismos «vicios» con el conjunto que habitualmente se trabaja supone de forma fehaciente esa falta de comunicabilidad de la que nos hacíamos eco más arriba. Mas sería muy ajustado en misión de acompañamiento. Así quedaría patentizado en su colaboración con el violinista Agustín León Ara, intérprete del **Tercer concierto** de Mozart, de quien no vamos a reiterar los conceptos positivos

que tantas veces se han vertido en estas columnas, como tampoco se insistirá en la labor de Giménez Atenelle protagonizando el **Segundo concierto** de Beethoven. El acierto de estos programas lo representa el haber dedicado el primero de ellos a Mozart (con la obra ya citada, la **Haffner** y la **Praga**); el segundo, a Beethoven (con el referido **Concierto**, la obertura de **Egmont** y **Primera sinfonía**), para cerrar con un variado tercero, que incluyó **Mi madre la oca**, de Ravel; **Pastoral**, de Honegger, y la **Italiana**, de Mendelssohn, que supuso mayores aciertos para la batuta rectora, muy especialmente en la última de las páginas citadas, que gustó mucho en su versión al auditorio.

FAVORABLE ACTITUD DE LOS MELOMANOS

Los melómanos gijonenses ofrecieron en todo momento una actitud favorable para los intérpretes (como en el caso del dúo integrado por cantante y pianista), haciéndoles objeto de una muy cálida acogida. Se aprecia que es un público acostumbrado a escuchar con respeto e interés; sin toses ni papeles de caramelos que distraigan la atención del auditor; especialmente, un sector muy joven acude con delectación para escuchar un tipo de música que no siempre le es posible oír a lo largo de la temporada musical. Bien que por Gijón pasan destacados conjuntos camerísticos, los cuales dan carácter a sus actos culturales y permiten a esa juventud el poder estar a «tono» con las circunstancias. A la Casa-Museo Jovellanos, templo de San Lorenzo y Universidad Laboral acudió la afición gijonesa en gran número, especialmente al último de los lugares citados, pese a estar fuera de la ciudad, a unos cuatro kilómetros, debido al servicio especial de autobuses que se montó para el desplazamiento de los aficionados.

Como puede verse, la organización del Ilustre Ayuntamiento de Gijón, colaboradora con la Comisaría Nacional de la Música, fue muy cuidada y se procuró dar las máximas facilidades de comodidad para todos aquellos que se interesaron en acudir a las «Jornadas», que cuentan con un público seguidor que va en aumento cada año, según información que pudimos recoger de fuentes autorizadas.

Fernando LERDO DE TEJADA

ferysa

Nuestra red de ventas le llevará los discos hasta su propio domicilio sin ningún gasto y disfrutando de numerosas ventajas.

Solicite información: Apartado de Correos 151.036. Madrid

VALENCIA

ORQUESTA MUNICIPAL.—Se inició la temporada sin ninguna novedad digna de ser destacada en cuanto a las obras escogidas. Por ausencia del director titular, Lorenzo Martínez Palomo, asumió la dirección el subdirector, José M.ª Cervera Collado, quien no se calentó demasiado la cabeza en la programación, echando mano de obras escuchadas con frecuencia y que la Orquesta ya se sabe más o menos, aunque ello no supone una interpretación de altas calidades. Así, en el primer concierto de la temporada escuchamos la obertura fantástica, de Tchaikowski, **Romeo y Julieta** —que ya se nos dio el curso pasado. **Los preludios**, de Liszt, también tan conocidos, y quizá lo único «novedoso» fue la pintoresca «suite» **El Gran Cañón**, de Grofé, obra muy bonita y con originalidad brillante, pero que también nos sabemos de memoria todos los melómanos, porque casi todos tenemos esas estupendas grabaciones que existen de esta obra, lo que implicó cierto riesgo a nuestra Orquesta, que nunca logrará desplazar de nuestras mentes la versión que a través de los discos nos han ofrecido

las mejores orquestas del mundo haciendo una verdadera creación de esta pieza, difícilmente superable por una orquesta española.

En el segundo programa escuchamos la **Pavana**, de Ravel; la **Incompleta**, de Schubert, tan excelente como popular ya, y la **Sinfonía del «Nuevo Mundo»**, de Dvorak, otra obra atractiva, pero archiconocida. La verdad es que resulta incomprensible esta reiteración de obras tan escuchadas, cuando todavía existen infinidad de obras clásicas y semimodernas que apenas conocemos aquí; por ejemplo, esa fabulosa **Sinfonía número 63**, de Haydn, o la «**Suite**» **número 3**, de Tchaikowski, mucho mejor que algunas de sus sinfonías. Podríamos poner mil ejemplos de obras muy buenas y que aquí no llegan, por esa falta de búsqueda inquieta de los directores de orquesta.

La versión de estos dos programas de nuestra Orquesta fue aceptable, pero sin llegar a alturas esperadas. La dirección de Cervera Collado, voluntariosa, eficaz, dinámica sobre todo, pero quizá escasa de

profundidad, de fuerza interior. Con todo, el público respondió pródigo en aplausos.

SOCIEDAD FILARMÓNICA.—Buen concierto inaugural el que nos brindó esta entidad, que siempre nos ofrece audiciones de categoría, como lo fue la actuación de la Orquesta Filarmónica George Enescu, de Bucarest, que bajo la dirección de Mircea Critescu nos ofreció el estreno de **Preludio y Fuga**, de C. Silvestri (1913), obra bastante desangelada en su afán de hallazgos «nuevos». Siguió luego la trepidante **Sinfonía número 7** de Beethoven —de la que Wagner era un entusiasta, diciendo que era «la apoteosis del «ballet»—. La versión fue desbordante de fuerza y matización, entusiasmando al público. La parte final estuvo representada por el estupendo e insuperable **Concierto número 1 para violín y orquesta**, de Paganini, que el solista Ion Voicu acometió con gran dominio y penetración, demostrando que es un violinista de primera magnitud. En suma, un éxito para esta valiosa Orquesta, su director y el violinista citado.—**LUIS MARTINEZ RICHART**

Baleares

Palma de Mallorca

Ha causado sensacional expectación el anuncio, por parte de la Empresa del «Auditorium», de la gran temporada de «Opera Wagneriana 1976», conmemorando el primer centenario de la inicial representación de la *Tetralogía*, al inaugurar el Teatro Ricardo Wagner, de Bayreuth. Tal acontecimiento, centenares de artistas del Gran Teatro de Opera de Mainz, tendrá lugar a fines del presente mes de octubre, y serán representadas, respectivamente, las óperas *El buque fantasma*, *Tristán e Isolda*, *Lohengrin* y *Tannhauser*. Extraordinario y magnífico manejar este ciclo operístico wagneriano, que podrán saborear con deleite los filarmónicos residentes en esta población y la colonia extranjera, por supuesto.

● La Orquesta Ciudad de Palma, dirigida por Julio Ribelles, ha iniciado brillantemente su nueva temporada, interpretando el siguiente programa: *Der Freischütz* (obertura), *Concierto para clarinete y orquesta, número 1*, de Weber, y *Sinfonía número 1* de Brahms. Lleno completo en el «Auditorium».

● Al redactar la presente crónica nos llegan informes sobre el II Concurso Internacional de Guitarra que, patrocinado por la Caja de Ahorros de Baleares y el Fomento del Turismo, toma carta de naturaleza con el nombre de «Concurso Andrés Segovia», y cuyas primeras sesiones eliminatorias tendrán lugar en el Salón de Actos del Estudio General Luliano. Presidirá el Jurado el prestigioso músico catalán Juan Pich Santasusana. De momento figuran quince concursantes, que, una vez superadas las pruebas requeridas, pasarán a la gran final que se celebrará en el «Auditorium».

Mahón

La ilusión y la confianza que en el Primer Festival Interna-

cional se experimentó en el verano de 1974, al iniciarse la organización del mismo por las Juventudes Musicales de Menorca, han quedado superadas y acrecentadas al desarrollarse con el máximo esplendor el tercero, correspondiente a este año en curso, donde ha tenido cabida desde la música medieval a la vanguardista; desde la de órgano —objetivo fundamental del Festival, dado el inestimable valor del que se halla en la parroquia iglesia de Santa María— a la instrumental y vocal. Además, por primera vez en Menorca una compañía de «ballet» dio una representación en el Teatro Principal. Seis grandes organistas nacionales y extranjeros junto a sesenta artistas de la mejor calidad se dieron cita en el III Festival Internacional de Música Menorca, 1976, y lo más sensacional, a nuestro juicio, fue lograr que el sublime arte de los sonidos llegara hacia todos sin impedimento económico alguno, puesto que los conciertos y programas fueron totalmente gratuitos. Por orden de actuación tomaron parte: organista Esteban Elizondo, organista Elsa Bolzonello, organista Guy Bove; Cor Montserrat d'Amics de les Arts i Joventuts Musicals, de Terrasa, con el director y organista Joan Casals i Clotet; Ballet Contemporani de Barcelona, bajo la dirección y coreografía de R. Solé; clavicembalista José Luis González Uriol, conferenciante Federico Sopeña Ibáñez, organista Josep María Mas Bonet y Cuarteto de Madrigalistas de Madrid, bajo la dirección de Lola Rodríguez Aragón. El Festival —repetimos ha sido un extraordinario éxito— constituye un exponente del grado de sensibilización cultural de Menorca, en cuya organización se ha encontrado, salvo raras excepciones, la comprensión y colaboración necesarias para su realización, tan brillantemente desarrollada en la mencionada tercera edición.

LORENZO GÁLMEZ CAMPS

Bilbao

Sociedad Filarmónica

En el mes de octubre se celebran en Bilbao los «Lunes Musicales de Radio Nacional», en dicha Sociedad, y, por tanto, con este primer concierto, a cargo del pianista Jacinto Matute, podemos decir que ha dado comienzo la temporada musical bilbaína 1976-1977. El programa, dedicado a Manuel de Falla en el centenario de su nacimiento, abarcaba sus obras pianísticas, comenzando con las *Cuatro piezas españolas*. El pianista Matute demostró poseer una buena técnica; gustó la interpretación del *Homenaje a Paul Dukas*, así como la *Fantasia Bética*, en donde el piano de Falla tiene una proyección mayor y de gran virtuosismo. La presentación a través de los micrófonos fue realizada con palabra seria y concisa por nuestro colega en la crítica musical de Radio Nacional en Bilbao, José Ramón Rodríguez Lafuente.

En los siguientes lunes sucesivos han actuado, también con éxito, el quinteto vocal The Scholars, Cuarteto Romántico y —cerrando el ciclo de los «Lunes de Radio Nacional»— la Orquesta de Cámara Francesa de Paul Kuentz, que realizó un buen concierto dedicado a Bach.

Un año más y un nuevo éxito de artistas y programas y asistencia de público, y nuestra enhorabuena al colega José Ramón Rodríguez Lafuente.

En el comienzo de la temporada musical de la Sociedad Filarmónica ha presentado a la famosa orquesta de cámara The Academy of Saint Martin the Fields, creada en 1959 por los más destacados músicos de cuerda de la London Symphony y que actúan bajo la dirección de la violinista-concertino Iona Brow. Puede decirse que resultó un gran concierto, pues hay perfecta afinación, coherencia y dominio instrumental, todo puesto al servicio de unas interpretaciones enmarcadas en el estilo

barroco y rococó; el programa figuraba compuesto por obras de Haendel, Bach, Mozart y Haydn.

La larga ovación final que recibieron por su magistral concierto obligó a la citada orquesta inglesa a prorrogarlo.

Se ha presentado en esta Sociedad la Camerata de Los Angeles, que la integran una restringida orquesta de cámara —cuerdas, dos oboes, pequeña trompeta y clavecín— y un coro mixto de veinte voces, con la destacada soprano Deleina Stevenson, dirigidos por el maestro Vicent Mitzelfelt, creador de este grupo musical. De excelente calidad, tanto en los instrumentos como en las voces. De entrada, *Misa de cámara*, de Vivaldi, con matices de exquisitez y hondura. Luego, *Cantata 51*, de Bach, con dos sopranos y orquesta. Después, la obra contemporánea, de Michel Haydn, *Timete Dominum*, de magnífica versión, y en la parte final, una serie de canciones espirituales negras en unas deliciosas interpretaciones.

Conciertos Arriaga

Esta Sociedad ha dado comienzo a su temporada musical con un recital de guitarra a cargo de Jesús Castro Balbi, guitarrista peruano. En su programa, obras de Bach, Sor, Falla, Turina, Villa-Lobos, Villhalm Bardwell y Lauro. Sus versiones tuvieron, en general, cierto sentido interpretativo, de buen gusto y sonido, que agradó al numeroso auditorio, que aplaudió sus intervenciones.

JOSE DE URQUIJO

Cádiz

Con un Dúo Internacional de Guitarra ha comenzado el curso en la Delegación de Juventudes Musicales. Eulogio Dávalos (chileno) y Miguel Angel Cherubito (argentino), en acto patrocinado por la Caja de Ahorros de Cádiz con motivo del LII Día Universal del Ahorro, han da-

do un concierto que ha maravillado por la limpieza de su ejecución y la fina sensibilidad observada. Tanto uno como otro guitarrista mostraron una calidad altamente meritoria, que el numeroso público asistente supo calibrar en toda su magnitud.

El programa desarrollado fue el siguiente: *Milongueo del Ayer* (Milonga), de Abel Fleury, *Triste número 1*, de Julián Aguirre; *Estudio número 1*, de Héctor Villalobos; *Alfonsina y el Mar*, de Ariel Ramírez; *Cuenca*, de Gabriel Bruncic; *Homenaje a Víctor Jara*, de Miguel Ángel Cherubito; *La muerte del Ángel*, de Astor Piazzola; *Contrabajando*, de este mismo autor; *Sonata*, de José Galles; *Danza española número 2*, de Granados; *Aire vasco y Capricho*, de Moreno Torroba; y de Falla, en homenaje a su centenario, "Danza del Corregidor", "Danza" de la *Vida breve* y "Danza del Molinero".

Ambos concertistas simultáneamente una serie de explicaciones sobre las obras interpretadas, lo que dio al concierto un matiz pedagógico muy interesante, haciendo bellas aportaciones de la vida del genial músico gaditano allá en tierras argentinas, en su relación con músicos de aquel país y contemporáneos del músico español universal.

Para los próximos conciertos de Juventudes Musicales se esperan la Orquesta rumana de Brasov y los Primeros Premios del Conservatorio de París en la especialidad de flauta y piano.

Castellón

HA MUERTO
DON MIGUEL IBAÑEZ,
PRESIDENTE DE LA
SOCIEDAD FILARMÓNICA

Tras rápida enfermedad ha fallecido en Castellón el que fuera gran músico y benefactor de actividades artístico-culturales, don Miguel Ibañez Alicart, que venía ostentando con singular acierto la presidencia de la Sociedad Filarmónica, entidad decana entre las de su actividad.

En el momento del paso del Tiempo a la Eternidad, don Miguel Ibañez deja una estela de justificado dolor, pues sus dotes personales, su hombría de bien y su inagotable capacidad de estudio y trabajo le habían catalogado como un valiosísimo paladín de la Filarmónica y de todo cuanto redundara en el cultivo y difusión de la gran música. Formó parte, en su momento, de la Orquesta Sinfónica de Castellón (década de los años cuarenta), Quartet Classic de Castelló (años cincuenta) y, últimamente, de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, CEU-San Pablo.

Desde estas páginas de RITMO renovamos el testimonio de pesar a su señora viuda, hijos, familiares y —cabe hacerlo— a los músicos castellonenses que con el inopinado trasunto de Miguel Ibañez, el veterano "mestre impresor del carrer La Madalena", pierden algo muy suyo y entrañable. Descanse en el regazo de la Virgen del Lledó, Patrona y Madre, a la que, como buen castellonero, amó tanto y cuyo culto enalteció muchas veces con su aportación interpretativa en los días solemnes del Santuario.—F. VICENT DOME-NECH (corresponsal).

La Coruña

FESTIVAL DEL VERANO 1976

El Festival ha vuelto a estructurarse como en años precedentes, incluyendo en su denominación genérica las llamadas "Noches de la Ciudad Vieja", el "Festival de Opera", junto con programaciones de "ballet", zarzuela, conciertos sinfónicos y diversos recitales. Unas treinta actividades musicales en dos meses —promedio, una cada dos días— puede parecer excesivo o satisfactorio, según el punto de vista personal; en cualquier caso, no puede negarse que la ciudad mantiene una intensa vida musical durante este tiempo.

"Noches de la Ciudad Vieja". Viene siendo habitual la celebración de conciertos en las bellas iglesias de la parte antigua de la ciudad. Estas "Noches" tienen ya una sólida tradición y un público adicto, con predominio juvenil. La edición de este año —con siete recitales— ha sido especialmente brillante.

Dos conciertos por la Orquesta de Cámara de Paul Kuentz —cuya fama internacional releva de todo comentario—, con obras de Leclair, Charpentier, Vivaldi, Haydn y Lesur, en un primer programa; y *La ofrenda musical*, *Concierto en Re para dos violines* y "Suite" número 2 para flauta, clave y cuerdas, en un segundo programa dedicado a Bach.

Un estupendo recital de Fortunes Fire —duo de tenor (Wynfred Evans) y laúd (Carl Shavitz)— con canciones inglesas y francesas de los siglos XVI y XVII. Un concierto del duo de violines Katliarskaia-Comesaña, interesante acoplamiento para obras barrocas de gran belleza: Telemann, J. C. Bach, J. Aubert, J. Herrando y Boccherini.

Dos actuaciones del Consorcium Antiquum, excelente agrupación vocal e instrumental, integrada por diez profesores del Conservatorio y de la Academia de Música de Bruselas, dirigidos por Jean Pierre Biessemans. Se interpretaron interesantes partituras impresas en Amberes en el siglo XVI y obras realizadas para la Corte de Borgoña en esa época.

Atrium Musicae, el conjunto instrumental que dirige Gregorio Paniagua, y especializado en música medieval y renacentista, tuvo este año una especial dedicación a la música gallega de estos periodos: Martín Códax, Alfonso el Sabio, anónimos del *Cancionero de Palacio*, etc.

Programación sinfónica.—Lejos ya las grandes programaciones sinfónicas veraniegas (ciclos de sinfonías, oratorios, etc.), se mantiene, al menos, la presencia de una orquesta en el Festival. Fue este año la Sinfónica de Oporto, agrupación de notable calidad, dirigida por Gunther Arglebe, y que ofreció dos programas. Uno, con carácter popular, en el Pabellón de Deportes, incluyó la obertura de *Oberón*, de Weber; el *Concierto para violín*, de Tchaikowski —solista, Vasco Barbosa—; "Suite" número 2 de *El sombrero de tres picos*, de Falla, y "Suite" de *danzas*, de Bela Bartok; actuó como director invitado Luis Izquierdo. En el Teatro Colón, y bajo la batuta del titular, se interpretaron la obertura de *Eumene*, de Sousa Carvalho; *Concierto número 3 para piano*, de Beethoven —solista, Angeles

Rentería—; "Suite" de *El amor brujo*, de Falla, y *Aprendiz de brujo*, de Paul Dukas.

Festival de Opera.—Continuando la línea de ofrecer una programación escasa en cantidad, pero de alta calidad, se presentaron cuatro óperas: *El trovador*, de Verdi —con carácter popular, en el Pabellón de Deportes—, y *Don Pasquale*, *Elisir d'amor*, de Donizetti, y *Un ballo in maschera*, de Verdi; estas tres en el Teatro Colón. Montaje digno, en general, con el concurso de la Coral Polifónica "El Eco", que estuvo entonada, y la llamada Orquesta Sinfónica de Madrid —hoy inexistente—, bien dirigidos por Eugenio M. Marco. Cantaron —en orden de méritos— Giuseppe Taddei —barítono— y Renzo Castellato —tenor—, en *Elisir* y *Don Pasquale*; Mirna Pecile —"mezzosoprano"— y María Luisa Cioni —soprano— en *Trovador* y *Ballo in maschera*; Elena Baggio —soprano— en *Don Pasquale*. Y con ellos el tenor Francisco Lázaro, los barítonos Sardinero y Salas, el bajo Catania y las sopranos Cubeiro y Cava.

"Ballet".—Cinco representaciones. Primero, el Ballet Folklórico Argentino y el grupo vocal —de igual nacionalidad— Los Cantores del Alba, que ofrecieron un espectáculo interesante en el Pabellón de Deportes.

El Ballet de Wallonie interpretó *Dafnis y Cloe*, de Ravel, y *La hija malguardada*, de Hertel, con montajes dignos y soporte musical —como viene siendo lamentable costumbre— de cinta magnetofónica. Igual solución musical presentó en sus dos actuaciones el New London Ballet, una agrupación de buena calidad —con dos figuras estelares, Galina Samsova y André Prokowsky—, pero no excepcional, que puso en escena *Valses nobles y sentimentales*, de Ravel; *Preludio a la siesta de un fauno*, de Debussy; *Visperas sicilianas*, de Verdi; paso a dos de *La bella durmiente*, de Tchaikovsky; *Otelo* (primer movimiento de la *Sinfonía "Fausto"*), de Listz, y la *Noche de Walpurgis*, de Gounod.

Finalmenet, el Ballet Gallego montó, con el característico buen gusto, trece conocidos números de su repertorio.

Zarzuela.—Dos agrupaciones representaron obras líricas españolas. La Compañía Isaac Albéniz, que dirige Juan José Seoane, programó *La corte del Faraón*, de Lleó, y *Marina*, de Arrieta. Montajes dignos, orquesta y coros titulares de buen nivel, con dirección de Dolores Marco. Cantantes destacados: Carmen Decamp, Pilar Abascal, Amparo Madrigal, Ricardo Jiménez, Pedro Farrés y Luis Villarejo.

La Compañía Lírica Española, dirigida por Antonio Amengual, puso en escena *El huésped del Sevillano* y *La rosa del azahrán*, de Guerrero, y *La Revoltosa*, de Chapí, y *La verbena de la Paloma*, de Bretón. Elenco vocal: Rosa Abril, Marisol Lacalle, Ana María Amengual, Evelio Esteve, Martín Grijalba y José Peromingo. Dirigió Roberto Estela coros y orquesta dignos, aunque de escasa entidad.

Otros recitales.—El Trío Bartok —viola, clarinete y piano— interpretó discretamente *Trío K. V. 498*, de Mozart; *Fantasies-tücke*, de Schumann; *Trío Conciertos*, de Bartok, y *Trío*, de Guinovart.

María Uriz, soprano coruñesa, cantó muy bien un bello programa con canciones italianas del siglo XVIII y españolas contemporáneas, acompañada al piano por Manuel García Morante.

En fin, un recital de "lieder" gallegos por Antonio de Santiago —tenor— y Ramiro Cartelle —piano—, con interpretación de obras de Mompou, García Abril, Guridi, Berea, Groba, etc.—JULIO ANDRADE MALDE.

Málaga

MARBELLA

Organizado por la Asociación Amigos de la Música marbellí se inició su primer concierto de la temporada, con la actuación del violoncelista Ludwig Hoelscher y el pianista Karl Heinz Lautner. El primero, cuya actuación fue magnífica en todos los órdenes, desarrolló el siguiente programa: *Sonata en Fa mayor (F. mayor)*, Opus 6 (Comp. 1883). "Allegro con brio", "Andante ma non troppo" y "Allegro vivo", de Richard Strauss. Durante la ejecución de esta composición hizo sensibilizar extraordinariamente al numeroso público asistente, movido e inmerso en la obra de R. Strauss, dado que nos trasladó a su época, y esa inefabilidad característica de sus obras, con sus "allegros" y "andantes", que jamás han sido mejor contrastados por otros compositores de su tiempo. Continuó luego con *Adagio con variaciones en Si mayor (B mayor)* (comp. 1929), de Ottorino Respighi, donde la pulsación cordial del violoncelo parecía ser mágica armonía arrebatadora. A continuación, Ludwig Hoelscher interpretó con la majestuosidad de su arco el *Adagio y Allegro* (comp. 1849), de Robert Schumann, a cuyo final todos los asistentes, en pie, le tributaron una prolongada ovación y una joven le hizo entrega de un ramo de rosas rojas. Amablemente, el concertista obsequió al público con dos piezas más.

Tras unos minutos de descanso, el pianista Karl Heinz Lautner, con un dominio singular del teclado y pedal, interpretó *Siete variaciones en Mi bemol mayor*, sobre el dúo "Bei Männern welche Liebe fühlen", de la ópera *La flauta mágica*, de Mozart (comp. 1801), de Ludwig van Beethoven; tras ésta, de Antonín Dvorak, *Rondó en Sol menor (G. menor)*, op. 94 (comp. 1891); después, de Maurice Ravel, *Piezas en forma de habanera para violoncelo y piano* (comp. 1907), finalizando con *Polonesa brillante en Do mayor*, op. 3 (comp. 1829-30), e *Introducción lento alla Polacca*, de Frederic Chopin, siendo muy aplaudido.

Hemos de hacer destacar que, pese al mal tiempo reinante, caso insólito en Marbella, éste no hizo mella en la enorme asistencia de oyentes, y que la Asociación de Amigos de la Música marbellí fue muy felicitada por los sendos aciertos en escoger tan estupendos concertistas en éste, el primer concierto de la temporada 1976-77. Y quede igual constancia de que en esta población se va creando un buen ambiente musical, en el que tanto el Ayuntamiento, a través de la Delegación de Cultura, y Presidente y socios de Amigos de la Cultura, laboran con crecien-

te inquietud en pro del Arte en todas sus facetas.—JOSE MARIA CANO (corresponsal).

BRILLANTE CONCIERTO DE ORGANO DE MARIA TERESA MARTINEZ

En la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación, de esta población, regentada por el Muy Rvdo. P. Francisco Echamendi, se celebró un concierto de órgano interpretado por la concertista del dicho instrumento "Emperador", María Teresa Martínez, con gran éxito. Recordamos que dicho templo posee un órgano de "Sol mayor", que por su importancia es de los mejores de Europa.

La referida organista catalana desarrolló un programa con obras de J. Cabanilles, Juan Sebastián Bach y J. Reubke, y tuvo que proceder a un breve descanso dada la amplitud del mismo. Durante toda su intervención puso de manifiesto su gran dominio del órgano, plena adaptación al mismo, bastante difícil, dadas las características del citado, amén de una calidad brillante de identificación con los geniales compositores que figuraban en el programa, por lo que al final de su concierto fue largamente aplaudida, recibiendo numerosas felicitaciones del selecto público asistente, en el que figuraban gran número de extranjeros y nuestro querido amigo Michael Reckling, organista de Nuestra Señora de la Encarnación y compositor, que colaboró en la preparación del citado concierto.—El Corresponsal, JOSE MARIA CANO.

POSIBLES ACTUACIONES DE LA ASOCIACION CULTURAL OMNIBUS EN MARBELLA

La Cultural Omnibus es una agrupación constituida por diversas instituciones juveniles musicales y de todas las facetas de las artes, cuya empresa va dirigida a realizar una serie de intercambios entre los Estados Unidos y diversos países, habiendo acreditado, con éxitos sin precedentes, su misión con actuaciones en Alemania, Polonia, Rumania, Bulgaria, etc. Su presidente, Sr. Eliot Riter, que visitó Marbella, realizó diversos contactos con personalidades aquí residentes, entre ellas S. A. R. el Príncipe don Alfonso de Hohenlohe, quien manifestó al Sr. Eliot que la música en esta ciudad puede ser muy eficiente a través del órgano de "Sol mayor" marbellí. El mencionado Presidente de Cultural Omnibus estableció contacto durante su pasada estancia con el organista, compositor y encargado del referido órgano, Michael Reckling, habiendo tenido ocasión de comprobar personalmente la alta calidad y fidelidad del mismo, tras escuchar un concierto. Hacemos votos por que pronto actúe en nuestra ciudad la Asociación, dado que en sus programas musicales son mensajeros de una música excelente norteamericana, al igual que de la cultura de dicho país.

Siendo la música lenguaje universal que no conoce limitaciones idiomáticas ni confesionales, ¡qué mejor vehículo que ella, como también las llamadas Bellas Artes!—El Corresponsal de RITMO en Marbella, JOSE MARIA CANO.

San Sebastián

CONCURSO GUIPUZCOANO DE PIANO "PIANOS BENGEOA"

Se celebró en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal el Primer Concurso de piano organizado por la Casa "Pianos Bengoa". Fueron tres días en que la Sala de Cultura se vio llena de un público que estimulaba con sus aplausos a los jóvenes artistas. En los dos primeros días pasaron la prueba trece pianistas en la categoría infantil y otros trece comprendidos entre los doce y quince años de edad. Finalizó la prueba con la actuación de tres concursantes de los de mayor edad. Tras la deliberación del Jurado, se procedió al reparto de premios, trofeos y diplomas. Fueron vencedores en la primera categoría, con el primer premio, Marta Zabaleta; con el segundo, María Nieves Medina, concediéndose menciones honoríficas a Iñaki Alaba y a Eugenio Michelena. En segunda categoría ganaron Sara Cendoya, en primer lugar, y en segundo, Mónica Núñez. En tercera categoría el primer premio fue para Alvaro Cendoya y el segundo para Francisco Javier González. Los premios en metálico fueron donados por la Casa Bengoa y por la firma Schimmel, y los trofeos por *La Voz de España*, Ayuntamiento de San Sebastián y la Caja de Ahorros Municipal. Este Primer Concurso se ha destacado por un gran interés y por la colaboración de los jóvenes pianistas, así como por la gran asistencia de público, por lo que ya se piensa en organizar la segunda edición el año que viene.

Y cuando hace tan sólo quince días que daba fin este Primer Concurso de Piano, surgen ya los inevitables "peros", que vienen a ser como una débil censura, cuando menos, a un hecho que por vez primera se daba en nuestra ciudad y que ha constituido un éxito sin duda alguna. Prueba de ello, los treinta y siete concursantes de toda la provincia de Guipúzcoa que tomaron parte en él. Y el resultado esperanzador de ver cómo jóvenes, casi niños, como los que llegaron a conquistar los seis trofeos ofrecidos, y, en fin, el sanísimo ambiente artístico y de competición que presidió cada uno de los días en que se celebró este Concurso. Quienes ahora protestan —algunos, noblemente por escrito— no se dan cuenta de que por bien que quieran llegar a hacerse unas bases compendiadas en puntos elementales, cuando menos, en principio, adolecen de algunos pequeños defectos. Por ello, y hablando con los organizadores, éstos admiten algunas de las deficiencias apuntadas, aun cuando éstas no sean sino de segundo orden. Se habla en las indicadas protestas que se han hecho de que el Jurado debiera de hacer previamente una selección de los candidatos antes de hacerlos pasar a concurrir, para evitar la monotonía. Eso de dar y fijar normas sobre cómo debe de actuar un Jurado en un concurso... Seamos conscientes. Un Jurado, generalmente —y como en el pasado Concurso—, está compuesto por personas de gran criterio, idóneas en su función y sin prejuicio alguno. Y, como consecuencia, con un criterio previamente formado por su ac-



Uno de los concursantes durante la prueba final del certamen pianístico guipuzcoano.

tuación, puntuación, rigor, etc. En lugar de dar apoyo masivo a una actividad en la que nadie había caído, en seguida, sin más, viene la protesta y el procurar deshacer lo hecho. Un poco de fundamento, señores, que, por lo que sea, se interponen con sus más y sus menos pintorescas razones a un esfuerzo y a una ilusión que se han visto plasmados en un brillante concurso dedicado a los jóvenes estudiantes de Piano guipuzcoanos, y procuren ayudar cada uno con su esfuerzo y su idea. Y no expresarse en sentido negativo. La Organización "Pianos Bengoa" ha visto complacida el resultado del Primer Concurso y, sobre todo, y a pesar de todo, tiene la ilusión, y ésta es su intención, de empezar ya desde ahora a trazar los extremos, y con tiempo, para celebrar el Segundo Concurso. — GLORIA VIGNAU.

Santander

Pasadas las vacaciones y esperando la jubilación como director de la Banda Municipal de Música de esta ciudad, que vengo desempeñando desde el año 1953, hecho que se consumará, Dios mediante, el día 21 de noviembre de 1976, y cumplido también el descanso reglamentario, me reintegro al servicio de RITMO. Ante todo, pido perdón a todos los artistas que han actuado en esta capital, y reanudo mi trabajo con el concierto de la Asociación Amigos del Festival Internacional de Santander, que inauguró su temporada 1976-77 con la Camerata de Los Angeles, bajo la dirección de H. Vincent Mitelfelt. Es este un conjunto vocal de excepción en grado superlativo, que se apoya en una orquesta de cámara muy completa, lo cual le da una riqueza de timbres y color extraordinarios. Unamos a estos el grado artístico de sus profesores, y el resultado es de maravilla, como nos demostraron. Destacadísima la actuación del director, y en esa misma línea todos los componentes. Resumiendo: un concierto magno, de imperecedero recuerdo.

Días después recibimos a Isidro Barrio, pianista español que conocimos este verano en el Concurso Internacional "Paloma

O'Shea", en el cual fue galardonado con medalla de oro y premio especial. Tiene este joven artista madrileño y español un ya rico "hacer", que sin duda posible ampliará y consolidará. Yo destaco esta última actuación, notablemente superior a la del Concurso del pasado verano, y hay mucho campo por recorrer y alcanzar. No desmayes.

El Ateneo de Santander abrió su temporada musical 1976-77 con un concierto a cargo de Juan Padrosa, figura destacada en la pianística española, que comparte su "buen hacer" de concertista con la didáctica en la cátedra de Virtuosismo del Conservatorio de San Sebastián.

Es Juan Padrosa, a pesar de su extenso "palmarés" y valía, un artista poco divulgado por los Centros claves españoles; pero es, sin duda posible, pianista de excepción y altas calidades, que le honran y distinguen.

El programa estaba compuesto por las *Variaciones op. 54*, de Mendelssohn; *Papillons, op. 2*, de R. Schumann; *Perpetuo mobile*, de C. M. von Weber; y la segunda parte dedicada a Chopin, con *Nocturno número 2*, *Tercera balada*, *Andante "Spianato"* y *Gran polonesa*. Destacamos con alegría el éxito de este artista español, justo y merecido.

En la Asociación de los Amigos del Festival Internacional también otro pianista, Michel Dalberto, nacido en París en 1955. Destacado ya en su niñez, es hoy un artista de calidades destacadas de siempre en las "escuelas" de nuestra vecina Francia. A esta condición prima yo le uno su temperamento triste, melancólico, sensible, exquisito..., que agranda los valores eternos de la "escuela francesa", sus calidades, siempre envidiables..., etc.; pero también hay que hacer vibrar..., y el concierto que nos ocupa careció en buena parte de la dosis necesaria de emoción, al menos para quien esto escribe.

Ya tenemos en nuestra ciudad un digno local para expansión de la Música, de las Artes y de la Cultura: el Aula que para esos fines ha construido la Caja de Ahorros de Santander, entidad que se distingue por sus aportaciones benéficas y de todo orden de que se benefician la provincia y la ciudad. Sin en-

trar más que en el campo musical, sabemos cómo desde fechas atrás apoya y distingue a grupos culturales, científicos y artísticos. La residencia para ancianos, en la cual está instalada el Aula de Cultura, es una obra de considerables proporciones, bellamente decorada, dotada de megafonía y con un hermoso piano gran cola de marca alemana. En ella se celebró el concierto del dúo pianístico compuesto por Javier Alfonso y María Teresa de los Angeles, con un éxito delirante..., de los que ponen la cara al rojo y el corazón a 120 pulsaciones. Grato, gratisimo ha sido el éxito de estos artistas españoles, por el recuerdo que suponía para mí Javier Alfonso, que me recuerda los años de lucha en Madrid, y, concretamente, el año 1948, cuando ambos ganamos en el Círculo de Bellas Artes el Premio Aunós. Afortunadamente, hemos pasado a la "Reserva activa"... Te felicito, al igual que a tu colaboradora, por la parte artística alcanzada, y que al fin habéis abierto brecha en Santander por vosotros mismos, ya

que mi deseo falló en otras ocasiones.

No dudo de que pronto os tendremos y oiremos como demandamos el éxito que gozamos.—E. VELEZ CAMARERO.

Sevilla

Al iniciar Juventudes Musicales de Sevilla el nuevo curso 1976-77 se nos impone un breve comentario a sus actividades durante la temporada anterior; en efecto, esta Entidad musical, cuyo prestigio desde su fundación viene experimentando un "crescendo"—valga la expresión—nunca desmentido, después de un curso de brillantes titulares de la Música tales como The New York Harp Ensemble, Wühler Streichsextett, de Hamburgo; Alexis Weissbenberg, Walid Akl, Quinteto Concertino de Bucarest, Andrzej Wasowski, Orquesta de Cámara de Versalles y otros, culminó la temporada acometiendo por primera vez en sus anales una nueva empresa:

la organización de su Primer Concurso Nacional de Interpretación, dedicado a los jóvenes, para lo que contó con la valiosa colaboración de la Comisaría Nacional de la Música y Conservatorio Superior de Música y Declamación, de Sevilla, y con el patrocinio del Banco Urquijo y la Caja de Ahorros Provincial San Fernando. Si ya un certamen de esta clase, aun siendo monográfico, está erizado de dificultades para llegar a buen fin, obvio es resaltar lo que supone el abrir el mismo sus puertas a la interpretación musical en sus diversas y variadas modalidades instrumentales; difícil es, pero bien pueden sentirse satisfechas del resultado obtenido tanto Juventudes Musicales como las Entidades patrocinadoras y colaboradoras, pues el Concurso constituyó un modelo de organización, eficacia y ecuanimidad, cosechando un rotundo éxito de público y crítica. Fueron ganadores del primero y segundo premios, respectivamente, Joaquín Montoya (piano) y Juan Antonio Torres (guitarra), a los que por su condición de triunfadores tendremos el gus-

to de oír nuevamente en la temporada que comienza.

En cuanto a ésta, Juventudes Musicales la han iniciado con un magnífico recital de piano de nuestro compatriota Juan Moll, que nos expuso un programa a base de obras de Beethoven, Weber y Chopin, con una asistencia de público tal que excedía en mucho la capacidad de la sala.

Muchas y buenas cosas nos preparan para meses sucesivos estas Juventudes Musicales que no conocen el desaliento: basta consultar someramente el *Boletín* de actividades proyectadas, para encontrar en el mismo los nombres de Orquesta de Cámara de Paul Kuentz, de París; Boris Bloch (piano), Anda Anastasescu (piano), Cuarteto Alkademica, de Bucarest; María Muresanu (violín), Trío de Praga, Walid Akl y otros que, sin duda, han de constituir éxitos equiparables a los de la temporada anterior, proyectándose, naturalmente, la edición del II Concurso Nacional de Interpretación, que Juventudes Musicales prepara con ilusionado esmero.—JOSE AGUILAR.

ANECDOTARIO MUSICAL

La célebre cantante española María Malibrán poseía una gran corazón. Su bondad dio lugar a muchas anécdotas, sobresaliendo siempre en ella su comprensión y gran amor al prójimo.

En uno de sus viajes a Nápoles se hacía peinar cada día por un peluquero francés que vivía en dicha ciudad italiana en medio de la mayor indigencia. El citado peluquero, aunque ponía mucho empeño en su trabajo, lo cierto es que lo hacía bastante mal. Sin embargo, la Malibrán daba impresión de estar satisfecha y siempre le decía: "Ha quedado muy bien; estupendo". Pero cuando se marcha el peluquero, María Malibrán se deshacía el mal pergeñado tocado y lo volvía a componer por su propia mano. Las indiscreciones de la servidumbre revelaron lo que venía sucediendo, y un conocido de la cantante le insinuó que podía buscar otra forma de ayudar a aquel desgraciado con menos molestia.

¡Pero si no es nada...!—contestó la insigne artista—. Si le diera limosna, lo humillaría; de este modo trabaja, se gana la vida y no pierde del todo la fe en su profesión. Luego yo me peino otra vez a mi gusto, la gente encuentra que estoy bien, el pobre hombre queda satisfecho, y así todos contentos.

Sabido es el buen apetito que tenía siempre Rossini y su inclinación por el arte culinario. En cierta ocasión fue invitado a cenar por una dama que, por cierto, tenía poco de espléndida. El "menú" fue apetitoso y bien guisado, pero la cantidad servida casi ridícula para Rossini. Al terminar la cena, y llegado el momento de despedirse, la dueña de la casa le dijo:

—Querido maestro, espero que vuelva usted muy pronto a cenar a mi casa.

Y Rossini, inclinándose, replicó rápidamente:

—En el acto, señora, si no le molesta.

Juan Manén, el eximio violinista y notable compositor catalán, con cuya amistad me sentí honrado, me contó hace tiempo la siguiente anécdota, que transcribo literalmente:

"Tenía yo en Berlín un apartamento del que cuidaba una mujer cuarentona, rechoncha, carácter apacible y pronta a servirme.

Ningún encargo que yo le hiciera quedaba un momento en suspenso. Estábamos en invierno, por cierto algo rudo. Un día, antes de echarme a la calle, quise saber la temperatura exterior. Precisamente en la puerta de la casa había un termómetro callejero de considerables dimensiones, cuya división de grados no admitía errores. Llamé a la sirvienta y le dije: "Fränzel, baje a la calle y dígame qué temperatura marca el termómetro.

Quiero saber si hace mucho frío, pues según sea me vestiré de un modo o de otro".

Fue al punto la sirvienta, y al volver diome esta peregrina información: "El termómetro marca tres grados bajo cero. Todo el resto es calor".

La cantante francesa Sophie Arnould tenía varias buenas cualidades: belleza, gracia, ingenio y una voz melodiosa y expresiva. Lo que no tenía era vergüenza; pero esto carecía de relativa importancia en la corte corrompida de Luis XV.

Si grandes éxitos alcanzó la Arnould como cantante, muchos más logró por sus prendas físicas y su pícaro ingenio. En cierta ocasión fue invitada a la boda de una compañera, y manifestó su intención de no acudir a dicha ceremonia. Al ser interrogada sobre los motivos para negarse a asistir a dicha boda, exclamó: "Los buenos ejemplos son muy peligrosos para mí".

MUSICOS ESPAÑOLES EN EL EXILIO

Durante estos últimos cuarenta años, por circunstancias que todos conocemos y el solo hecho de tener un pensamiento político contrario al régimen que había establecido, se han visto obligados a permanecer en el exilio un numeroso y prestigioso grupo de artistas, entre los que se encontraban un ramillete de músicos que constituían un pilar fundamental e imprescindible para la música española, y a los que ahora se empieza a recordar con nostalgia, cuando a veces era prohibitivo tan sólo el recordar por una emisora su nombre; pongamos, por ejemplo, Gerhard. Era un veto a la Música, pero poseían tal fuerza intelectual, que hoy, en el silencio de sus tumbas y en los países que ellos eligieron y les abrieron los brazos, hace que el trabajo que realizaron, la enorme inspiración, su labor se extienda por el

mundo conocida universalmente, en España casi permanecieron en el más completo silencio, sin considerar sus obras, su labor, cada uno en su especialidad, pues aquellos que prohibieron la divulgación, el comentario de sus obras, no consiguieron que por donde actuaran o representasen la música española consiguieran un éxito sin precedentes.

Músicos sin pasaporte español, pero nacidos en España, formados en nuestra España, como Falla, Pau Casals, Julián Bautista, Salvador Bacarisse, Jaime Pahissa, Baltasar Samper, Gustavo Pittaluga y otros que realizaron un trabajo científico en Conservatorios y Universidades no volverán a España, han sufrido la nostalgia de tener que morir, siendo españoles, con un pasaporte extranjero, amparados por

otro país que no era el suyo, por el sólo hecho de haber emigrado el año 39.

Toda esta riqueza musical constituyó una gran pérdida para España, una pérdida para los españoles que vivimos en ella; pero también constituyó una riqueza enorme para América y parte de Europa, pues si hoy España tiene un prestigio universal a gran escala es gracias a aquellos músicos que decidieron marchar y permanecer en el exilio con todas las consecuencias. Su labor ha dado frutos muy ricos y seguirán dándolos; lo que hace falta es que los españoles sepamos agradecer este sacrificio que hicieron ese puñado de músicos que, en lugar de encasillarse en el exilio, tuvieron el valor de emprender una nueva vida a niveles más altos que los que pudieron soñar cuando permanecían en nuestra Patria.—P. INGLES.

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

REAL MUSICAL

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

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas. 3
MADRID-4
Telf.: 419 59 19

HAMMOND IBERICA, S. A.

Bolivia, 239
Teléfs. 308 35 62-66
BARCELONA-5

HAZEN

Juan Bravo, 33
Teléfs. 275 34 24 - 225 90 33
MADRID-6

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)

SPA MUSIC, S. A.

Avda. de las Arboledas, 23
POL. INDUSTRIAL LA POSTURA,
Km. 25 carretera Andalucía
Teléf. 895 11 49
VALDEMORO (Madrid)

RODES

Avda. Catedral, 6 y 8
Teléf. 310 04 90
BARCELONA-2

RODAMILANS

Marqués del Puerto, 9
Teléfs. 423 61 96-97
BILBAO-8

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

REAL MUSICAL

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

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf. 22 73 45
VALENCIA-1

JUAN STRUCH

General Primo de Rivera, 30-32
Teléf. 222 98 59
BARCELONA-2

CAPRICE

Apartado 854
VALENCIA

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

REAL MUSICAL

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

HAZEN

Juan Bravo, 33
Teléfs. 275 34 24 - 225 90 33
MADRID-6

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf. 22 73 45
VALENCIA-1

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

REAL MUSICAL

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

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf. 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf. 22 73 45
VALENCIA-1

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

REAL MUSICAL

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

EDITORIAL ALPUERTO

Caños del Peral, 7
Teléf. 247 01 90
MADRID-13

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70
Teléf. 276 39 50
MADRID-9

EDICIONES QUIROGA

Canuda, 45
Teléf. 231 08 86
BARCELONA-2

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

Carrera de San Jerónimo, 26
Teléf. 221 46 12
MADRID-14

**DISCOS,
CASSETTES Y
CARTUCHOS**

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

DISCOPHON

Valencia, 288
Teléf. 215 13 70
BARCELONA-7

EMI-ODEON

Tuset, 23-25
Teléf. 227 31 81
BARCELONA-6

EMI-ODEON

Plaza Ramales, 2
Teléf. 242 52 07
MADRID-13

HISPAVOX

Torrelaguna, 64
Teléf. 415 23 04
MADRID-27

FONOGRAM

Avda. América/Hernández de Tejada
Teléf. 267 42 00
MADRID-27

BASF

Paseo de Gracia, 99
Teléf. 215 13 54
BARCELONA-6

ENSAYO

Zaragoza, 16, 3.º-5.ª
Teléf. 217 55 80
BARCELONA-6

HI-FI**VIETA**

Bolivia, 239
Teléfs. 307 47 12-16
BARCELONA-6

EUDEL

Ventalló, 76
Teléfs. 213 70 76 - 257 62 03
BARCELONA-13

FARO ESPAÑOLA

San Antonio M.ª Claret, 318
Teléf. 255 21 06
BARCELONA-13

FOX

Calle Alta, 60
Teléf. 23 97 66
SANTANDER

IN-AG

General Mola, 280
Teléf. 457 96 99
MADRID-16

ATAIO INGENIEROS

Enrique Larreta, 12
Teléfs. 733 05 62 - 733 37 00
MADRID-16

REAL MUSICAL

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

GERMAN INDUSTRIAL

Consejo de Ciento, 368
BARCELONA-9

MABEL

Ripollés, 84
Teléf. 235 40 00
BARCELONA-13

PROSON

Rda. General Mitre, 174
Teléf. 211 85 04
BARCELONA-6

POLIELECTRONICA COMERCIAL

Rocafort, 256-258
Teléfs. 239 71 06 - 321 63 16
BARCELONA-15

REIEL

Manigua, 50
Teléfs. 340 08 00 - 340 07 16
BARCELONA-16

**MECANICOS
AFINADORES**

REAL MUSICAL

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

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

BECHSTEIN

Grard

PLEYEL

GAYEAU

SCHIMMEL®

KAWAI

zender

Arránquele mil notas a este anuncio.

Haga hablar a estos pianos.
Arránqueles una briosa entrada
de Beethoven.

Una poética melodía de Schumann.

Una polonesa de Chopin.

Un ondulante vals de Strauss.

Una marcha mendelssohniana.

El último pentagrama de Stravinsky.

O cualquier ritmo de hoy.

O cualquier ritmo de mañana.
Son todos pianos con alma de
solista.

Como sus marcas.

Marcas que sólo RODAMILANS
puede ofrecérselas reunidas.

Siéntese delante de este anuncio.

Y pulse la tecla acertada
para comprarse un buen piano.

RODAMILANS

IMPORT - EXPORT

La tecla que hay que pulsar para comprarse un piano.

Marqués del Puerto, 9 Telfs. 423 61 96 - 97
BILBAO-8



Distribuidores en:

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