

# RITMO

AÑO L • NUM. 501 • MAYO 1980 • PRECIO: 175 PTAS.



ENTREVISTA CON  
Riccardo Muti  
Artista exclusivo





# HAZEN

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

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

**Juan Bravo, 33**

**Telfs. 411 28 48 - 411 24 06**

**MADRID - 6**

# RITMO

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

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

AÑO L ● MAYO 1980 ● NUM. 501

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

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 1.700 ptas.

Número suelto, 175 ptas. Atrasado, 200 ptas.

Número extraordinario: 350 ptas.

Atrasados, 375 ptas.

SUSCRIPCIÓN EXTRANJERO: Vía terrestre o marítima,  
40 dólares USA. Vía aérea, 60 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antofianzas.

## REDACTORES:

Roberto Andrade Malde.  
Domingo del Campo Castel.  
Santiago Martín Bermúdez.  
Alfredo Orozco Buezo.  
Fernando Peregrín Gutiérrez.  
Enrique Pérez Adrián.  
José Luis Pérez de Arteaga.  
Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.  
Fausto Roca.

## COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Llorenç Barber Colomer, Pablo Cano Capella, Manuel Gallarín, González, Fernando Gil Olalla, Manuel Gomis Gavilán, Pedro González Mira, Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz Jiménez, Gerardo Queipo de Llano, José Ramón Rubio, Joaquín Rubio Tovar.

Director comercial: Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad: José María Ketterer.

## CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Balears). «I Taddei» (Alberto Villardell, José Luis Vidal, Luis Sales, Miguel Lerín, Xosé Aviñoa y Roger Alier) (Barcelona). Patrocinio de los Ríos (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Xoan Manuel Carreira, Lois Rodríguez Andrade, Carlos Villanueva Abe-lairas y Margarita Soto (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), Gloria Vignau (San Sebastián), Gerardo Badenes, Blas Cortés y José Doménech (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao).

## CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

Equipos gráficos: J. Azurmendi, P. Guardón y A. Muñoz. Diseños y maqueta: J. Azurmendi.

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

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

# Sumario

	Págs.
EDITORIAL: Música y prensa diaria ... ..	5
CARTAS ... ..	6
RICCARDO MUTI Y LA PHILHARMONIA ORCHESTRA, por José Luis Pérez de Arteaga ... ..	11
— Un ensayo de Riccardo Muti ... ..	12
— Diálogo con Christopher Bishop ... ..	13
— Diálogo con Riccardo Muti ... ..	16
EL TRIPTICO ESCENICO DE BELA BARTOK (I), por Santiago Martín Bermúdez ... ..	23
DISCOTECA BASICA: LOS CUADROS DE UNA EXPOSICION, de Mussorgsky/Ravel, por Angel Carrascosa Almazán ...	28
DISCOS EDITADOS: Relación de los discos editados entre el 15 de marzo y el 30 de abril de 1980 ... ..	32
CRITICA DISCOGRAFICA	
Oferta de Primavera (I):	
Walcha: Gran artista y clavecinista de la vieja generación, por Enri- que Martínez Miura ... ..	33
Renata Scotto: Una soprano belliniana, por Arturo Reverter ... ..	33
Reedición de Wozzeck, de Berg, en la versión dirigida por Pierre Boulez ... ..	34
Berlioz: ¿La condenación de Barenboim?, por Santiago Bueno ... ..	37
La humanización del mito: El Pelleas de Karajan, por José Luis Pérez de Arteaga ... ..	39
Respetable esfuerzo internacional en torno a La vida breve, por Angel-F. Mayo ... ..	40
Un importante descubrimiento: Obras para clave, de Haendel, por Pablo Cano Capella ... ..	41
El piano en Haydn, por Enrique Pérez Arián ... ..	42
La particular y antiheroica rebelión de Charles Ives, por Santiago Martín ... ..	43
Edición Mozart de Philips: Final de trayecto, por José Luis Pérez de Arteaga ... ..	45
Las Bodas de Figaro de Giuliani, por Arturo Reverter ... ..	46
Renovación y serenidad en la segunda aproximación discográfica de Kubelik a las Sinfonías de Schumann, por Angel-F. Mayo ... ..	47
Y ahora, a esperar el tercero, por Pedro González Mira ... ..	48
Dos americanos exploran la música europea, por José Luis Pérez de Arteaga ... ..	49
Bella muestra del arte del «desconocido» Francesco Marie Verascini, por Gerardo Queipo de Llano Olalla ... ..	55
Zelenka, el olvidado, por Enrique Martínez Miura ... ..	55
El adiós de un maestro al mundo del disco, por Pablo Cano Capella. Poco más que virtuosismo en el desigual dúo de la trompeta y el órgano, por Gerardo Queipo de Llano Olalla ... ..	57
Edición de la A. C. S. E. (II): Quintetos, por Margarita Soto Viso ...	59
INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO ... ..	62
LIBROS ... ..	62
Comentan: Xosé Aviñoa, José Luis García del Busto y J. C.	
NUESTRA MUSICA: CENTENARIO DEL PADRE OTAÑO (1880- 1980), por José López Calo, S. J. ... ..	65
INDICE DE ANUNCIANTES ... ..	71
DON TADDEO IN BARCELONA: LA MAGNIFICENCIA DE PRO-MUSICA, por «I Taddei» ... ..	72
DE MADRID, AL CIELO: NOMBRES ESPAÑOLES, por Arturo Reverter ... ..	78
PAIS MUSICAL:	
— Asturias: El cese de Benito Lauret, por Pedro Luis Menéndez ... ..	84
— Baleares: Miscelánea musical, por Lorenzo Galmés Camps ... ..	85
— Bilbao, por José de Urquijo ... ..	85
— Cádiz, por Diego Navarro Mota ... ..	87
— Galicia: La XXVI Temporada de Opera de La Coruña y entrevista con el presidente de Amigos de la Opera, Agustín Hervella, por Julio Andrade Malde ... ..	87
— Valencia: La Orquesta Municipal de Valencia: reliquia del pasado y frustración del presente, por Gonzalo Badenes Masó ... ..	89
MUSICA EN VIVO: Viena: Los conciertos filarmónicos. Car- los Kleiber: A tal orquesta, tal director. Repertorio en la Opera de Viena, por Fernando Peregrín Gutiérrez ... ..	91
NOTICIAS (coordina Fernando Peregrín Gutiérrez):	
— Noticias ... ..	94
— Con nombre propio ... ..	95
— Cartelera musical ... ..	98
DIRECTORIO COMERCIAL ... ..	101

## AVANCE PROXIMO NUMERO

Crítica Ofertas de Primavera (y II).  
Entrevistas con August Everding y Egon Seefehlner.  
El Tríptico escénico de Béla Bartók (y II).  
Las Sonatas del padre Antonio Soler.  
Nuestra Música: Ramón Barce.  
Música en vivo: Londres y Salzburgo (Mozartwoche).



# FESTIVAL Primavera 80

**TEATRO REAL**  
Mayo 1980

Jueves 8

**ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA**  
Dtor.: O. KAMU  
Solista: P. TORTELIER (violonchelo)  
DVORAK Concierto para violonchelo y Orquesta  
STRAUSS "Así hablaba Zaratustra"

Viernes 9

**ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA**  
Dtor.: J. LOPEZ COBOS  
Solista: J. SORIANO (piano)  
RIMSKY-KORSAKOV "Capricho español"  
CHOPIN Concierto Nr. 2 piano y Orquesta  
DVORAK Sinfonía Nr. 7

Domingo 11

**ROSALYN TURECK** Recital Bach (piano)

Lunes 12

**LONDON SYMPHONY ORCHESTRA**  
Dtor.: C. ABBADO  
STRAWINSKY El pájaro de fuego  
MAHLER Sinfonía Nr. 5

Martes 13

**LONDON SYMPHONY ORCHESTRA**  
Dtor.: C. ABBADO  
Solista: S. ACCARDO (violín)  
BEETHOVEN Concierto para violín y Orquesta  
BRAHMS Sinfonía Nr. 2

Sábado 17

**LOS ANGELES PHILHARMONIC ORCHESTRA**  
Dtor.: C.M. GIULINI  
MOZART Sinfonía "Júpiter"  
TCHAIKOWSKY Sinfonía "Patética"

Domingo 18

**LOS ANGELES PHILHARMONIC ORCHESTRA**  
Dtor.: C.M. GIULINI  
BEETHOVEN Sinfonía Nr. 2  
BEETHOVEN Sinfonía Nr. 3 "Heróica"

Venta de abonos a partir del día 9 Teatro Real

**IBERMUSICA**

TEL. 457 85 57

Con el patrocinio del



**BANCO HISPANO AMERICANO**

## MUSICA Y PRENSA DIARIA

Una mañana «El País» dedica amplia atención a Luis de Pablo al cumplir cincuenta años el compositor. El suplemento dominical del mismo diario nos ofrece en otra ocasión una larga entrevista con Jesús López Cobos. De vez en cuando podemos leer en este importante periódico madrileño comentarios sobre conmemoraciones o algunos discos, y hace poco llegó incluso a publicar un editorial de tema musical, **Noche de ópera**: curiosa e instructiva pieza, más sorprendente por lo infrecuente del caso que por su contenido. También «Pueblo» echa su cuarto a espadas y entrevista a Plácido Domingo sabrosamente. En la «Hoja del Lunes» capitalina se nos relata cómo murió entre nosotros el teatro musical. Y en la sección de «Educación», «A B C» recoge la noticia de que «los profesores de música quieren la habilitación de sus títulos».

Estos datos, tomados de entre otros igualmente reseñables, pueden hacer creer que el periodismo musical cotidiano atraviesa momentos brillantes, al menos en la capital (hoy vamos a limitarnos a este ámbito, que es el que nos queda más próximo). Nada más alejado de la realidad. El lector atento que compare la estructura, organización, periodicidad, cantidad y calidad de la información musical con la ofrecida en otros sectores de la cultura, de las artes y los espectáculos, llegará pronto a la conclusión de que, en Madrid, Música y Prensa mantienen relaciones casi siempre de mera rutina.

Parece buena doctrina que los diarios procuren aplicar a la información musical la estructura piramidal que suelen utilizar en otras materias: en la base, eso que llamamos actualidad, la noticia del hecho que se va a producir o que acaba de producirse, la crítica del espectáculo que tuvo lugar ayer, el pulso de las cosas al ritmo de los días; en el medio, en los suplementos semanales o en las páginas monográficas o especializadas, el trabajo más posado, el comentario más amplio y menos fungible engarzado en la corriente de pensamiento que todo diario debe poseer; en la cúspide, los editoriales fundamentados sólidamente en la actividad anterior, donde la opinión muestre a las claras la filiación y las intenciones.

Pero la prensa madrileña —que tiene la obligación, por razones obvias, de servir de ejemplo— carece hoy de verdadera estructura musical. La información diaria es errabunda e insuficiente, y depende estrechamente de la formación, relaciones e intereses del responsable de la sección y hasta de los altibajos en su tiempo disponible o en su estado de ánimo. La crítica de espectáculos, estrenos, libros o discos suelen renunciar de antemano a su razón de ser: raras veces altera el «allegro» habitual de su «tempo», si no es para añadirle la calidad de «molto», y así se diferencia de la crítica cinematográfica y la teatral, que se mantienen vivas y avizorantes. En suplementos y páginas espe-

cializadas, o reina el desorden o se duplica la información de base o se insiste en el repertorio de temas favoritos de cada cual, expuestos de manera esporádica o a lo sumo cíclica. Por último, la música accede al «Sancta Sanctorum» de los editoriales en ocasiones que hay que señalar como «históricas» por su estremada rareza, y entonces resulta inevitable que las buenas intenciones presumibles queden desfiguradas por la soledad, por la improvisación y por el oportunismo.

Las causas de este estado de cosas son complejas y no deben ser imputadas exclusivamente a los individuos protagonistas. Ciertamente, la escasa movilidad en el cuadro humano del periodismo musical madrileño ha contribuido a cristalizar la información convencional que padecemos, pues la subsistencia del crítico solitario se haría difícil si cada día saliera a dejarse la piel en el campo de batalla. Mas tienen razón quienes lamentan la tacañería en el espacio que los directores de periódicos asignan a la Música, pues es éste el síntoma de la enfermedad de fondo: nuestro pueblo no demanda información musical; así que ¿para qué darle lo que no desea?

Corresponde en primer término, por tanto, a los rectores de la «gran» prensa meditar sobre el profundo cambio que los tiempos van a exigirle al periodismo musical. Cuanto antes se inicie la inversión, también antes se obtendrá la rentabilidad de un pueblo más culto, más sensible, más comprometido en la convivencia. Para empezar, bastaría con organizar mínimamente la estructura de la información y devolver a la Música el espacio que se le ha venido regateando. Inmediatamente se resquebrajaría el inmovilismo. Quienes conserven vocación y capacidad para asumir las necesidades y la dinámica crítica del nuevo estilo reverdecerían, sin duda, laureles ya un tanto marchitos. Habría también una ilusión joven. En todo caso, se impondría la lógica del trabajo en equipo, se daría de una vez por todas juego a nombres que hoy permanecen casi siempre en el banquillo, aumentaría la variedad y la calidad de la información musical, y ésta llegaría a formar y encontrar sus lectores.

Las iniciativas pública y privada van a verse impelidas a plantearse importantes metas culturales para el futuro inmediato si se desea evitar que España torne a hundirse en otro de esos marasmos frecuentes en nuestra neurasténica historia contemporánea. La prensa habrá de apostar fuerte en el envite. Ahora que asistimos a los preliminares del debate en torno al Estatuto de la profesión periodística —tema sobre el que volveremos otro día con detalle—, hay que situar en el mismo plano los derechos y las obligaciones. En el ejercicio del derecho a hablar que cree haber ganado legítimamente, RITMO recuerda a la prensa diaria que está obligada a proporcionar información musical organizada, habitual y suficiente. Y esto no sucede hoy, pese a cuantas honrosas excepciones personales quieran hacerse.

# CARTAS

## NOTA DE LA REDACCION

La mayoría de las cartas que hoy publicamos contienen consultas sobre HI-FI, dirigidas a Alfredo Orozco, quien ha hecho lo posible por contestarlas.

Comprendemos la necesidad de información que, en esta y otras materias, siente el lector español; pero también esperamos que nuestros lectores comprendan que RITMO no puede, hoy por hoy, mantener un consultorio técnico, y que ni Orozco ni ningún otro miembro de la Redacción tienen tiempo para sobrecargar su colaboración. Insistimos en que las consultas deben plantearse de una en una y con sentido de su valor o utilidad general para los lectores. Obviamente, no podemos comprometernos a contestarles a plazo fijo, y por ello, aun lamentándolo, advertimos a nuestros comunicantes que si han de tomar decisiones urgentes en materia de adquisiciones de discos, equipos, etc., su planteamiento a la Revista les será de escasa utilidad. Por lo demás, agradecemos a todos su confianza y amabilidad al escribirnos.

Revista RITMO.

Muy señores míos:

Después de felicitarles por la línea de superación que lleva la Revista, paso a plantearles la cuestión siguiente:

Si el señor Orozco, de Alta Fidelidad, podría informarme si conoce el plato Audio-Linear, que se fabrica en España, concretamente en Málaga, con licencia extranjera y sólo para exportación. Este plato, que yo le he visto, va equipado con brazo SME/III, que creo es bueno. El plato que tengo yo es el Thorens TD 160, pero el modelo inferior, o sea, el de menor precio. ¿Merece la pena cambiar?

Sin otro particular, con gracias anticipadas les saluda muy atentamente **JOSE ORTIZ DELGADO** (Granada).

## RESPUESTA

No, no merece la pena cambiar, pues es mejor el Thorens TD-160. Actualmente este aparato (uno de los mejores del mercado) puede adquirirse o bien sin brazo o bien equipado del SME/II. En un 160 sin brazo puede montarse perfectamente un SME/III en su más reciente versión. Lamento la tardanza en la respuesta.—A. O.

Señor director de RITMO.

Le escribo la presente carta para hacerle dos preguntas:

1.º ¿Qué pletina me aconsejaría usted cuyo precio oscilara entre las 40.000 pesetas?

2.º ¿Qué marcas de «cassettes» aconsejaría usted para dicha pletina?—**IGNACIO RODRIGO FORTEA**. Cheste (Valencia).

## RESPUESTA

No es mucho 40.000 pesetas para adquirir una buena pletina a «cassette»; pero dentro o alrededor de esa gama de precio puede considerarse el modelo AKAI CS34D. Esta marca es de la mayor solvencia en lo que atañe a aparatos de cinta que se caracterizan por una gran solidez y seguridad.

En cuanto a marcas de cintas para el uso con el aparato referido, hay que destacar, sobre todo, las fabricadas en Japón, TDK y Maxell, procurando evitar imitaciones.—A. O.

Señor don Alfredo Orozco.

Muy señor mío:

El motivo de la presente es efectuar una consulta de tipo técnico referente al funcionamiento de mi equipo. Poseo un giradiscos Thorens TD 160, equipado con una cápsula Empire TE/X 999; un amplificador Pioneer SA-6200 y unas pantallas Pioneer CS-E500. Pues bien: aunque he observado las instrucciones de montaje de la cápsula y de equilibrado del brazo lector hasta extremos casi obsesivos, nunca he logrado evitar una considerable distorsión al final de las caras de casi todos los discos. Yo sé que tal distorsión es a veces debida a deficiencias en el prensado del disco, pero me consta que hay discos en los que, por su buen procesamiento, no debe producirse. Además, los mismos discos oídos en otros equipos no dan distorsión alguna, o no tan intensa como en mi aparato, que en muchas ocasiones llega a hacer desagradable la audición.

Desearía, pues, alguna orientación acerca de la posible causa del fenómeno y de las posibilidades de solucionarlo.

Por otra lado, quisiera saber cuál es, en su opinión, el tipo de cápsula, dentro de la gama Shure, más conveniente para mi equipo.

Agradeciéndole de antemano su interés, le saludo atentamente.—**MANUEL SALES** (Castellón).

## RESPUESTA

Esas deficiencias no pueden ser debidas a otra cosa que a un desajuste en el reglaje «antiskating». Para efectuar correctamente esta operación resulta imprescindible un disco de pruebas con banda sin surcos. De estos discos hay algunos en el mercado español, como, por ejemplo, los editados por «Hi-Fi Club de España», Shure, Ortofon, etc.

Dentro de la gama de cápsulas lectoras Shure, indudablemente, el modelo más satisfactorio es el V15.IV.—A. O.

Valencia, a 3 de febrero de 1980.

Señor director de RITMO: Le expongo una pregunta para que se la traslade a Alfredo Orozco. Mi equipo consta de un plato Thorens TD 160 MKII, cápsula Sonus Silver P (en un principio se había adquirido una Ortofon M2OE Super, pero hubo que devolverla por problemas de incompatibilidad (?) según el técnico de la casa vendedora), cajas Rogers LS3/5A Monitor y amplificador Marantz 1090. Dado que el rendimiento del amplificador no termina de convencerme, he pensado cambiarlo por un Luxman L4. Quisiera saber su opinión al respecto, o si piensa que habría otro modelo más de acuerdo con el resto del equipo.—**FERNANDO JORGE HARTLOEHNER**.

## RESPUESTA

El amplificador Luxman L-4 es una combinación excelente para las cajas acústicas Rogers LS3/5A, y al propio tiempo un excelente valor por sí mismo, como sucede con todos los componentes Hi-Fi de esta marca. Otros amplificadores que merecen la pena ser considerados para alimentar las cajas Rogers referidas pueden ser los propios Rogers A-75 y A-100 y el Radford HD-250. Con cualquiera de los indicados las cajas Rogers funcionarán perfectamente, pero no está demás, si es posible, una audición comparativa, pues, en contra de una opinión muy extendida, los amplificadores influyen grandemente en el resultado final del equipo.—A. O.

Señor director de la Revista RITMO.

Muy señor mío: Soy suscriptor de la Revista RITMO, que usted dirige, desde hace algunos años, y quisiera hacerle una consulta previa.

Poseo un equipo que consta de los siguientes elementos:

Pre-amplificador Quad 405.

Previo: Quad-33.

Cajas acústicas Yamaha NS-1.000.

Giradiscos Dual modelo 701.

Cápsula Stanton 681 Triple E.

Habitación donde está instalado: 2,94-3,80-2,52 metros.

Encuentro en mi equipo un defecto, y es que los graves no salen con la debida claridad o nitidez, parece que salen de un pozo, y creo que con este equipo tendría que oírlos a la perfección.

Me han dicho que el defecto consiste en el plato, que produce interferencias, y antes de cambiarlo quiero estar seguro que consiste en el plato, aunque yo, particularmente, me inclino por que la habitación es pequeña.

Por lo tanto, le ruego, si este defecto consiste en el plato, me diga el tipo que le va bien a mi equipo; yo me inclinaría por un Thorens Modelo TD 126 Mk-II o el Thorens TD 126 Mk-III.

En espera de sus gratas noticias, aprovecho la ocasión para saludarle muy atentamente.—**SERAFIN GALVE MORENO** (Zaragoza).

## RESPUESTA

El equipo que describe y posee es algo absolutamente magnífico, aunque imagino que no se le podrá sacar mucho partido en una habitación tan pequeña. Con semejantes pantallas acústicas (Yamaha NS-1000) los graves deben escucharse perfectamente hasta un nivel de 40 HZ. Si el fallo, efectivamente, consiste en el plato, desde luego una opción absolutamente recomendable es el Thorens TD-126 MK/III, cuyo rendimiento y características están en el más alto nivel. Yo mismo tengo este modelo entre mis componentes, y mi satisfacción al respecto es absoluta.—A. O.

Zaragoza, 7 de febrero de 1980.

Señor director de RITMO:

Voy a intentar ser breve, aunque nada más sea por razón de espacio en el apartado del correo de RITMO. Le escribo en nombre de un grupo de amigos, a los que nos une nuestra afición a la música clásica en general, y muy particularmente a la ópera, y, precisamente, con las grabaciones operísticas nos vienen los problemas en la escucha de voces; raramente en-

contramos producciones donde la voz suene con nitidez, sobre todo de algunas casas como la EMI, y últimamente Decca; pensamos que grabar una ópera representará muchas dificultades técnicas, pero el acabado final, bien sea por la pasta del disco o prensado, deja mucho que desear, a pesar del precio prohibitivo que han alcanzado los discos. Y aun contando con que si la fuente sonora es mala, poco se puede hacer para intentar paliar en alguna medida todo esto (al margen, por supuesto, de no comprar discos de las casas que suenen mal). Nuestra pregunta es la siguiente: ¿qué pantallas serían las idóneas para la voz lírica, partiendo, por ejemplo, de un equipo medio, giraplatos AKAI mod. AP 306-C, cápsula Shure V-15 III, amplificador Pionner 50 X 50 y una habitación de 20 metros cuadrados? Actualmente, este equipo funciona con las pantallas AR2ax.

Anticipándole nuestro más sincero agradecimiento, no sin antes felicitar a todo el equipo de RITMO por la labor que realizan en favor de la música. Atentamente, **ANTONIO BERNA GOMEZ.**

#### RESPUESTA

Si ya dispone de las pantallas AR2Ax, pienso que no resulta vital «cambiar», pues se trata de una de las mejores producciones de AR. Los modelos actuales en esa línea de tamaño y precio no son, en mi opinión, mejores que el indicado. Lo que sí puede mejorarse, dentro de una línea de cambio más lógica, es la prestación de las cajas acústicas mediante el empleo de un amplificador más potente. De hecho, las AR2AX funcionan idealmente con amplificadores cuya potencia oscila entre los 70 y los 100 vatios.—A. O.

#### RITMO.

Muy señores míos:

Les agradecería que me ayudasen a elegir unas columnas adecuadas para mi equipo. Este es:

- Plataforma giradisco Thorens TD 126 MK II.
- Cápsula magnética Shure V 15, tipo IV.
- Receptor Sansui 9090 DB.

Mi duda estriba en la gran variedad de cajas acústicas que existen en el mercado y no saber cuál es la más adecuada para el mismo.

En espera de sus noticias, reciban ustedes un cordial saludo de s. s., **FRANCISCO J. CUESTA OCHOA** (Cádiz).

#### RESPUESTA

Difícil cuestión. Los componentes de base son magníficos, cada uno en su género, y por esta razón hay que elegir unas cajas acústicas que estén en consonancia, y sobre todo que permitan un óptimo aprovechamiento del fenomenal Sansui 9090 DB con sus 2 X 120 vatios, que de hecho pueden llegar a ser 2 X 150. La elección de cajas acústicas exige, en este caso, una escucha comparativa muy cuidadosa. No puedo referirme únicamente a un modelo, porque entonces estaría dando una opinión absolutamente subjetiva y, por lo tanto, falsa. En el mismo sentido tampoco conozco las características y dimensiones de la sala de escucha, que son elementos de juicio muy importantes para la elección de unas cajas acústicas. En consecuencia, voy a relacionar unos cuantos modelos, entre los cuales vale la pena efectuar la selección, en la seguridad de que cualquiera de ellos guardará excelente armonía con el conjunto Thorens-Shure-Sansui. Vamos a la relación:

**ROGERS (Modelos LS3/5A y Export Monitor). KEF 104 AB y 105.**  
**RADFORD Monitor 180, 270 y 360.**  
**CHARTWELL PM 210.**  
**FRIED (Modelos «W» y «R III»).**  
**YAMAHA NS-1000 M.**  
**BOWERS-WICKINS (Modelos DM-6, DM II/II y 801).**  
**JBL 4311 WX.**  
**CELESTION Ditton 66.**  
**SPENDOR (Modelos BCI y BC III).**

Todos los modelos relacionados están entre lo mejor que hay en cajas acústicas en el mercado español. De todas formas, se impone la escucha comparativa, si no entre todos, sí entre algunos de ellos. Es preciso considerar también las diferentes relaciones calidad-precio; en esto se puede uno llevar algunas sorpresas.—A. O.

#### RITMO.

Muy señores míos:

Al leer el número 493 de su Revista he observado una cosa que me ha llamado mucho la atención, cuando el señor Orozco contesta a don Alfonso López-Tapia que no conoce en absoluto las agujas de la casa Fox, y que nunca ha visto esa marca en los catálogos que maneja habitualmente. Desde luego, es sorprendente que no conozca la marca, pues, entre otras cosas que le podría decir al señor Orozco, es que la marca está anunciada en la propia revista RITMO (véase página 74 del número 493, Fox INDEL-SON, agujas y fonocápsulas, Calle Alta, 58, Santander), y que debe ser la única casa española que fabrica agujas «pick-up» para toda clase de aparatos. Le recomiendo al señor López-Tapia se dirija a esas señas.

Son cuestiones que no tienen mayor importancia, pero entiendo que cuando alguien asesora en materia HI-FI debe estar al tanto de lo que hay en el mercado.

Atentamente, **J. CASO DE LOS COBOS GALAN** (Oviedo).

#### RESPUESTA

En primer término, hay que señalar que una aguja no es un componente HI-FI propiamente dicho, sino una parte (eso sí, vital) del componente cápsula. Las agujas FOX las conozco de nombre y oídas desde que, allá por los años sesenta, se anunciaban en la publicación Imagen y Sonido, que creo que actualmente lleva el nombre de Eikonos, que se dedica fundamentalmente a cine y fotografía, y que contiene una pequeña sección de Sonido. Pero, desde luego, no conozco las agujas FOX como componente, digamos «oficial», de Alta Fidelidad, y no las he visto jamás relacionadas en los catálogos HI-FI habituales (los publicados anualmente, por ejemplo, por High Fidelity, Hi-Fi Stereo Magazine, etc.). Este desconocimiento mío de las agujas FOX no implica que yo ponga en duda su bondad, pues cada día me estoy convenciendo más de que en el inmenso mundo de los componentes HI-FI hay muchas cosas absolutamente desconocidas y, sin embargo, excelentes; pondré un pequeño ejemplo, sin el menor ánimo de hacer publicidad que, por otra parte, no cabe en este caso. ¿Quién conoce las cápsulas KOETSU? Creo honestamente que en España nadie o casi nadie. Sin embargo, se trata de una de las mejores cápsulas existentes en el mundo, fabricada de artesanía en Japón por un tal señor Sugano, a quien hay que hacer el encargo directamente, en el caso de que a alguien le pueda interesar esta cápsula. Este es un ejemplo, entre muchos. De todas formas, insisto en el argumento inicial de que la aguja no es sino una parte del componente cápsula.—A. O.

Señor don Alfredo Orozco.  
RITMO.

Muy señor mío: Suscriptor de RITMO desde hace pocos años, he visto con alegría cómo en ésta se creó una sección HI-FI primero, y después que ésta se encomendase a usted, que a lo largo de los artículos publicados hasta ahora ha demostrado de sobra muchos conocimientos en esta materia, lo que me mueve a hacerle una consulta, que mucho agradecería de su bondad me sacara de una duda que tengo. Mi equipo es, fundamentalmente, Quad: 33, 303 y dos pantallas electrostáticas; pero dado que la respuesta en bajos de éstas es un poco escasa, desearía remediarla con un «subwoofer» colocado en medio de ellas; por medio de un filtro activo Nakamichi y del 303 alimentaría a un único «subwoofer», y por medio de un Quad 405, a los dos electrostáticos. Dado que aquí no se puede conseguir el «sub-woofer» Janis, que usted recomendaba en un número de RITMO, y de que en nuestro mercado sólo conozco la existencia de dos «sub-woofer», el Dahlquist y el Rogers, ¿cuál le parece a usted que se adaptaría mejor a los electrostáticos Quad?

A la espera de su respuesta, le saluda atentamente, **E. J. J.** (Cartagena).

#### RESPUESTA

La adición de un «sub-woofer» a una pareja de cajas acústicas preexistentes es algo sumamente delicado, y en el caso de los altavoces electrostáticos Quad, mucho más. Los «sub-woofers» Rogers y Dahlquist están calculados expresamente para su trabajo con las unidades Rogers LS3 5A y Dahlquist DQ.10, respectivamente; no sirven en absoluto para los Quad electrostáticos, que o bien necesitan una unidad de graves del tipo JANIS o HARTLEY, o van integrados en un sistema como el famoso MARK-LEVINSON, que además de comportar un doble panel Quad y sistema de «sub-woofers» lleva una adición para reforzar la respuesta de agudos, a base del fenomenal y famoso «tweeter» DECCA-KELLY. Pero, ¿quién puede acceder a un sistema de éstos?

Dentro del material existente en España, pienso que la única vía para mejorar los Quad es añadirle otra pareja del mismo modelo, montando las dos parejas en los correspondientes bastidores, que puede suministrar el distribuidor de Quad en España. Los efectos audibles del «doble Quad» son impresionantes, y constituye un sistema de altavoces de auténtica referencia.—A. O.

Señor don Alfredo Orozco.

Muy señor mío: Conozco tus habituales artículos de RITMO sobre HI-FI, por lo que te escribo para que me aconsejes sobre la elección de un equipo de música.

El presupuesto máximo que estaría dispuesto a gastar es de 175 a 200.000 pesetas.

Sobre mi interés, te diré que me interesa fundamentalmente la música clásica (Barroco, Renacimiento y Contemporáneo), aunque también otros géneros: «Rock», «Folk» y «Jazz». El uso que doy al equipo de música es intensivo (varias horas cada día), y sobre mis gustos te diré que prefiero el sonido natural, que no aporte ningún tipo de colorido a la música. Prefiero la pureza al efectismo.

El equipo que tengo visto es el siguiente:

**Plato:** Thorens TD 160.

**Cápsula:** Dudo entre la Shure M95 Elíptica y la Sonus de similar categoría. (El vendedor dice que es mejor la Sonus.)

**Amplificador:** Luxman L-5 (o L-3).

**Cajas acústicas:** Celestion UL-8.

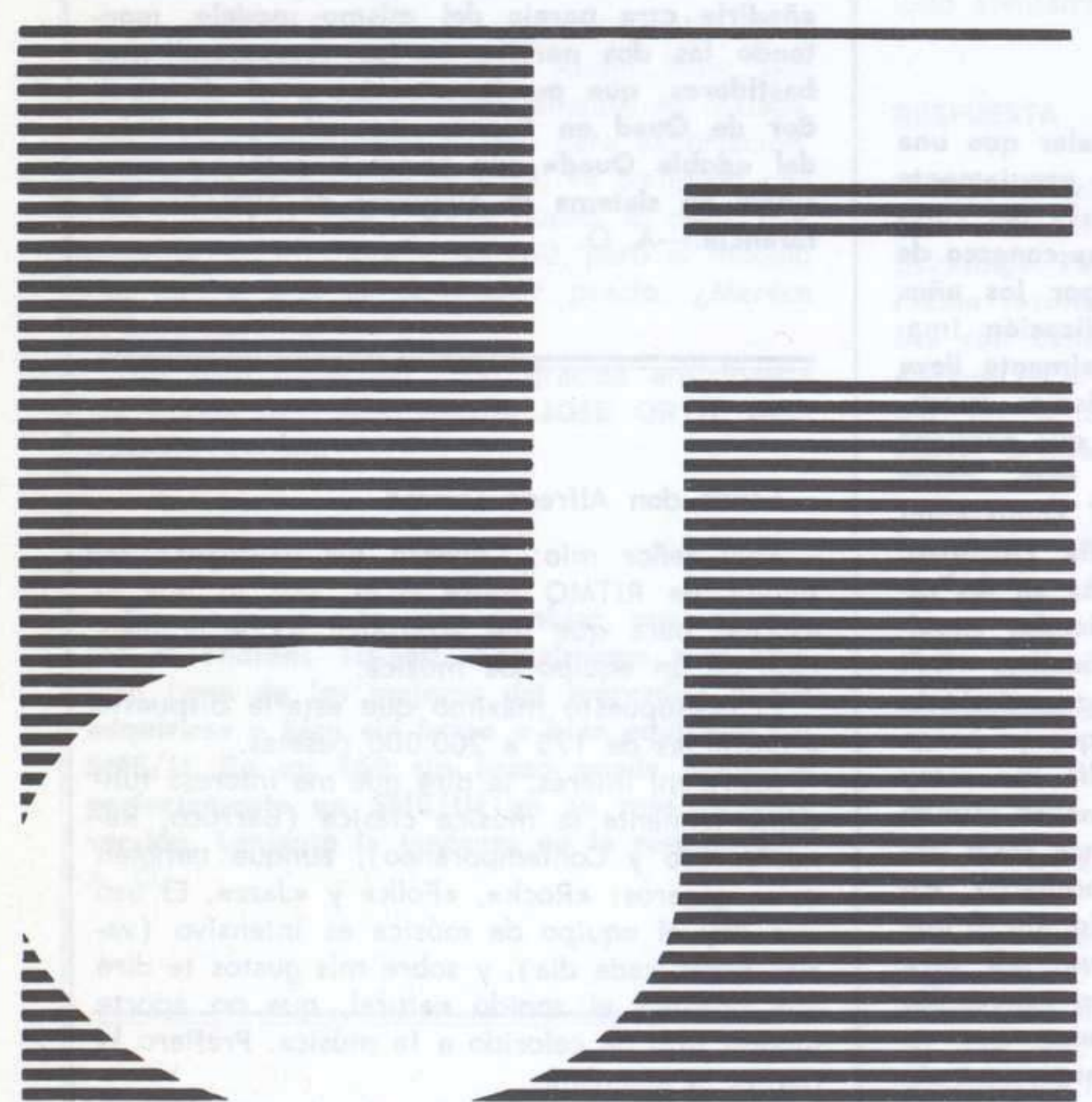
Mi principal duda reside en las cajas. El vendedor (Lider, de Valencia) me ha puesto canti-

# INSTRUMENTOS MUSICALES EN sonimag18



XVIII SALON INTERNACIONAL DE LA IMAGEN, EL SONIDO Y LA ELECTRONICA

## LA MUESTRA MAS IMPORTANTE DEL SECTOR EN NUESTRO PAIS



Para el profesional y el amante de la música en general, SONIMAG ofrece la mayor muestra de instrumentos musicales y sonido profesional de nuestro país.

En más de cuatro mil metros cuadrados de superficie, están presentes prácticamente todos los importadores, distribuidores y comerciantes de este sector del comercio, uno de los de mayor especialización y tradición.

La selección de productos que se ofrecen, proceden aparte de España, de los siguientes países: Alemania Democrática, Alemania República Federal, Bélgica, Checoslovaquia, Dinamarca, Finlandia, Francia, Hungría, Italia, Países Bajos, Reino Unido, URSS, Brasil, Estados Unidos, Corea, Japón, y Africa del Sur.

En el salón de Instrumentos Musicales de SONIMAG, encontrará desde los tradicionales instrumentos de siempre, a las más sofisticadas novedades electrónicas: equipos de voces, guitarras clásicas, guitarras eléctricas, instrumentos de percusión, instrumentos de viento, instrumentos de cuerda, acordeones, armónicas, órganos, órganos electrónicos, pianos de cola, pianos verticales, sintetizadores...

RECINTO FERIAL, BARCELONA-ESPAÑA 29 Septiembre - 5 Octubre 1980

JORNADAS PROFESIONALES: 29-30 Septiembre y 1 de Octubre - VISITA PUBLICO: 2-3-4-5 de Octubre

INFORMACION: Avda. M.<sup>a</sup> Cristina, s/n BARCELONA-4 (España) Tel. 223 31 01 Telex 50458 FOIMB-E



dad de problemas en las UL-8. Mi elección se basa en tus criterios del RITMO extra del centenario. Dice el vendedor que no son recomendables las UL-8 por lo siguiente:

— Bajo rendimiento. Con el amplificador L-5 me vería obligado a oír siempre la música a muy alto volumen, pues de lo contrario no sacaría ninguna calidad. (Lo cual es un verdadero problema para mí.)

— Sonido duro y apagado.

— Potencia, de 50 w., difícilmente compatible con el L-5 (60 w.).

El me aconseja las Kef de 100 w.

Te ruego me aconsejes sobre lo que te pregunto, teniendo en cuenta la relación calidad/precio de mi presupuesto, y espero me des alternativas sobre todos los componentes, si no los crees adecuados. Atentamente, **ALBERTO BELTRAN LLORENS**. Valencia.

#### RESPUESTA

En lo que concierne a la cápsula lectora, también soy de la opinión favorable a la Sonus, sobre todo si se trata del modelo «Blue Label». En todo caso, valdría la pena experimentar la que considero la mejor cápsula del mercado: la Decca London Export.

Imagino que las cajas KEF de 100 vatios hacen referencia al modelo 104 AB. Su superioridad sobre la caja Celestion UL-8 es total, y al margen de este criterio comparativo, se trata de una de las mejores cajas acústicas que existen en el mercado; basta con escucharla con un amplificador adecuado. (Mejor el Luxman L-5 que el L-3.) Tampoco le vendría mal un 2 X 100 vatios.

Le ruego perdone el retraso en la respuesta. A. O.

Señor don Alfredo Orozco.  
Revista RITMO.

Muy señor mío: Soy asiduo lector de la Revista RITMO, y como amante de la Alta Fidelidad no me pierdo uno de sus comentarios y valiosos consejos. Es por eso por lo que ruego me dé su impresión personal sobre los componentes de mi equipo y los que los pueden superar en el mismo precio, ya que es mi deseo ir mejorando poco a poco lo que poseo.

Soy consciente de que el amplificador es quizás desequilibrado, por lo cual deseo me diga el adecuado para una respuesta de gran calidad y que no sobrepase las 80.000 pesetas. (Había pensado en un Maranz de 76 W.; ¿hay algo mejor en ese precio?) Esta pieza pienso comprarla de acuerdo a su criterio.

El equipo en cuestión es el siguiente:

PLATO: DUAL-704 (Cápsula V-15 Tip-III).

PLETINA: PIONER CT-4141-A.

SINTONIZADOR: SONY-ST-333 L.

BAFLES: KEF-104.

AURICULARES: KOSS-Esp. 6 A Electros.

AMPLIFICADOR: PIONER SA-6.200 (1975).

Me interesa mucho su opinión, sobre todo de los Kef-104 y el Sony 333-L, ya que tengo oportunidad de cambiarlos si en precio similar o poco más me indica algo mejor que denote la diferencia.

En cuanto al plato y pletina, de momento no he pensado en el cambio, pero me interesa su opinión por si se terciara.

Sin más que agradecerle de antemano sus noticias y también sus esfuerzos para satisfacer a los «raros» amantes de la A. F., lo cual logra usted con maestría sin igual en esa

fantástica revista, me despido atentamente,  
**JOSE L. GARCIA OROZCO.**

#### RESPUESTA

El equipo descrito, en líneas generales, puede ser considerado como de una calidad excelente, muy en particular en lo que concierne a la cápsula, cajas acústicas y auriculares, que está, a mi juicio, por encima de lo demás. Efectivamente, con un amplificador de más «fuerza» saldría ganando el equipo, toda vez que las cajas KEF 104, aunque excelentes, no se distinguen precisamente por su eficiencia, y necesitan y agradecen potencias importantes.—A. O.

Barcelona, enero 1980.

Señor director de RITMO.

Madrid.

Muy señor mío:

Me encuentro inmovilizado a causa de una enfermedad, por lo que no puedo pasarles la presente a máquina. Espero no sea éste un contratiempo para su esperada contestación.

Es ésta la cuarta carta que les escribo, y sólo recibí cumplida contestación a la tercera, y de eso hace ya algún tiempo, por lo que repetiré alguna pregunta que hacía en las que no he recibido respuesta.

1. ¿Cuántas orquestas sinfónicas hay en Londres?

2. ¿Sabrían la dirección de Mario del Mónaco? Sabrán, por las anteriores misivas, que soy un gran admirador del eximio tenor.

3. La Orquesta R.C.A. —supongo que cuando este sello graba en Roma— es la del Teatro de Opera. ¿Es así?

4. Podrían decirme lo que les parece el **Otello** de Solti-Cossuta-Price-Bacquier?

Se habló en un número de su Revista de la próxima aparición de la crítica de esta versión, pero hasta el momento no ha sido así.

No puedo extenderme más. ¡Feliz y musical año 1980! Atentamente.

**FLAVIO ALONSO DE CELIS**

#### RESPUESTA

Vamos a intentar contestar algunas de las preguntas que nos formula, aunque, desgraciadamente, no tenemos medios para responder todas las cuestiones que plantea.

1. Actualmente hay en Londres, de manera estable, cinco conjuntos sinfónicos. Se los enumeramos a continuación, señalándole sus respectivos titulares:

— London Philharmonic Orchestra (Georg Solti; principal director invitado: Jesús López Cobos).

— London Symphony Orchestra (Claudio Abbado; director honorario: Eugen Jochum; principales directores invitados: Karl Böhm y André Previn).

— BBC Symphony Orchestra (Gennadi Rojdestvenski; principal director invitado: Michael Gielen).

— Philharmonia Orchestra (Riccardo Muti; principal director invitado: Lorin Maazel).

— Royal Philharmonic Orchestra (Antal Dorati; principal director invitado: Walter Weller).

Una sexta agrupación, la Symphonica of London o National Philharmonic, que ambos nombres utiliza, actúa sólo esporádicamente y con casi absoluta prioridad para el disco. Fundada por Isabella Walich y Wyn Morris, sus compo-

nentes son los primeros atriles de las cinco formaciones relacionadas.

2. Lamentamos no disponer de datos al respecto, pero dejamos aquí constancia de su pregunta, ya que algún lector puede que sí sepa las señas del famoso tenor o, al menos, la forma de entrar en contacto con él. Si algún informante espontáneo nos da razón de este tema, se lo comunicaremos en seguida.

3. Tampoco disponemos de elementos para contestar a su pregunta. En cualquier caso, puede que la RCA española nos aclare este punto.

4. La crítica, realizada por Fernando Peregrín Gutiérrez, se ha publicado en el número 497, correspondiente a diciembre último.—  
**LA REDACCION.**

Madrid, 28 de diciembre de 1979.

Estimados amigos:

Quisiera formularos unas dudas, alguna referente a discografía, que quisiera, si es posible, me contestarais:

— ¿Cuál es la discografía vendible en el mercado internacional, pirata o no, de Wilhelm Furtwängler?

— ¿Cuál es, en realidad, el número de «Novenas» de Beethoven que pudo grabar Wilhelm?

— ¿Cuál es la dirección de la «Sociedad Furtwängler», en Londres?

— En septiembre de 1971, número 414, publicasteis un primer número dedicado a la obra de Wilhelm, ¿cuáles fueron los números siguientes?

— Y para ahorrar tiempo, ¿me podríais mandar a vuelta de correo esos números dedicados a Wilhelm, salvo el número 414; de igual modo los números de octubre y noviembre de 1966.

Recibid un cordial saludo, agradeciendo de antemano vuestra amabilidad.—**FRANCISCO JOSE MARTINEZ MORENO.**

#### RESPUESTA

Contestamos a sus preguntas en el orden en que las formula:

1. En el número 496, noviembre del año pasado, Enrique Pérez Adrián publicó una catalogación exhaustiva de todos los registros de Furtwängler susceptibles de adquirirse internacionalmente, fueran o no comerciales.

2. Grabar, lo que se dice grabar, Furtwängler no grabó ninguna Novena; más bien se las grabaron, ya que hasta el registro comercial más difundido, el de EMI, procede de una interpretación en vivo del Festival de Bayreuth 1951. En la discografía de Pérez Adrián citada antes se recogen otras tres versiones de la obra: Berlín 1942 (Unicorn), Estocolmo 1943 (Everest) y Viena 1953 (Bruno Walter Society). A estas cuatro añada una más que Cetra publica estos días en Europa, España incluida: Lucerna, 22 de agosto de 1954, con la Orquesta Philharmonia, actuando como solistas Schwarzkopf, Cavelti, Haefliger y Edelmann.

3. Las señas de la «Wilhelm Furtwängler Society» son éstas: Flat 6, 37 Chester Way, London SE11. Para tomar contacto con la Sociedad debe dirigirse a su presidente («Chairman»), Mr. John Hunt.

4. Sólo hubo dos números dedicados a Furtwängler, el que usted cita y el siguiente, octubre del 71, número 415.

5. La Dirección comercial de la Revista toma nota de sus peticiones y procurará complacerle siempre que haya ejemplares disponibles.—  
**LA REDACCION.**

# La discografía completa de **RICCARDO MUTI** en España

## BEETHOVEN

**Sinfonía número 7 en La mayor, Op. 92**  
con la Orquesta de Filadelfia  
067-003 472

## VERDI

**Aida.** Opera completa en cuatro actos  
con Montserrat Caballé, Plácido Domingo,  
Fiorenza Cossotto, Piero Cappuccilli, Nicolás  
Ghiaurov y Ester Casas  
Coros y Orquesta de la Royal Opera  
(Covent Garden)  
165-002 548/50

## MUSSORGSKY, orq. RAVEL

**Cuadros de una exposición**

## STRAVINSKY

**El pájaro de fuego. «Suite» (1919)**  
con la Orquesta de Filadelfia  
067-003 430

## VERDI

**Macbeth.** Opera completa en cuatro actos  
con Sherrill Milnes, Ruggero Raimondi,  
Fiorenza Cossotto, José Carreras  
The Ambrosian Opera Chorus y Nueva Orquesta  
Philharmonia  
165-02 805/07 Q

## PROKOFIEV

**Iván el Terrible** (música del filme)  
con Boris Morgunov, Irina Archipova  
The Ambrosian Opera Chorus y la  
Orquesta Philharmonia  
167-002 66/67 Q

## VERDI

**Nabucco.** Opera completa en cuatro actos  
con Matteo Manuguerra, Renata Scotto,  
Elena Obraztsova, Nicolai Ghiaurov, Veriano  
Luchetti y Robert Lloyd  
The Ambrosian Opera Chorus y la  
Orquesta Philharmonia  
167-003 294/96 Q

## VERDI

Oberturas de **Nabucco, Giovanna d'Arco,**  
**La battaglia di Legnano, Luisa Miller,**  
**I vespri siciliani, La forza del destino**  
con la Nueva Orquesta Philharmonia  
065-002 877 Q  
MC 265-002 877

## VIVALDI

**Magnificat** (arr. Malipiero)  
**Gloria** (arr. Malipiero)  
con Teresa Berganza, Lucia Valentini-Terrani  
Coro y la Nueva Orquesta Philharmonia  
065-002 946 Q  
MC 265-002 946

## DISCOS Y COLECCIONES DE PROXIMA PUBLICACION:

### BEETHOVEN

**Concierto número 3 en Do menor,**  
**para piano y orquesta, Op. 37, &**  
**Andante favori en Fa (piano solo) (G. 170)**  
con Sviatoslav Richter, piano, y la  
Orquesta Philharmonia  
065-003 243 Q

### STRAVINSKY

**La consagración de la Primavera**  
con la Orquesta de Filadelfia  
067-003 503

### TCHAIKOVSKY

**Concierto número 1 en Si bemol, para piano**  
**y orquesta, Op. 23**  
con Andrei Gavrílov y la Orquesta  
Philharmonia  
065-003 693

### BEETHOVEN

**Sinfonía número 6 en Fa mayor, Op. 68,**  
**«Pastoral»**  
con la Orquesta de Filadelfia  
067-003 501

### MASCAGNI

**Cavalleria rusticana.** Opera en un acto \*

### LEONCAVALLO

**I pagliacci.** Opera en dos actos \*\*

\* con M. Caballé, José Carreras,  
M. Manuguerra, Julia Hamari y Astrid Varnay

\*\* con Renata Scotto, José Carreras, Kari  
Nurmela, Ugo Benelli, Thomas Allen

The Ambrosian Opera Chorus y la  
Orquesta Philharmonia

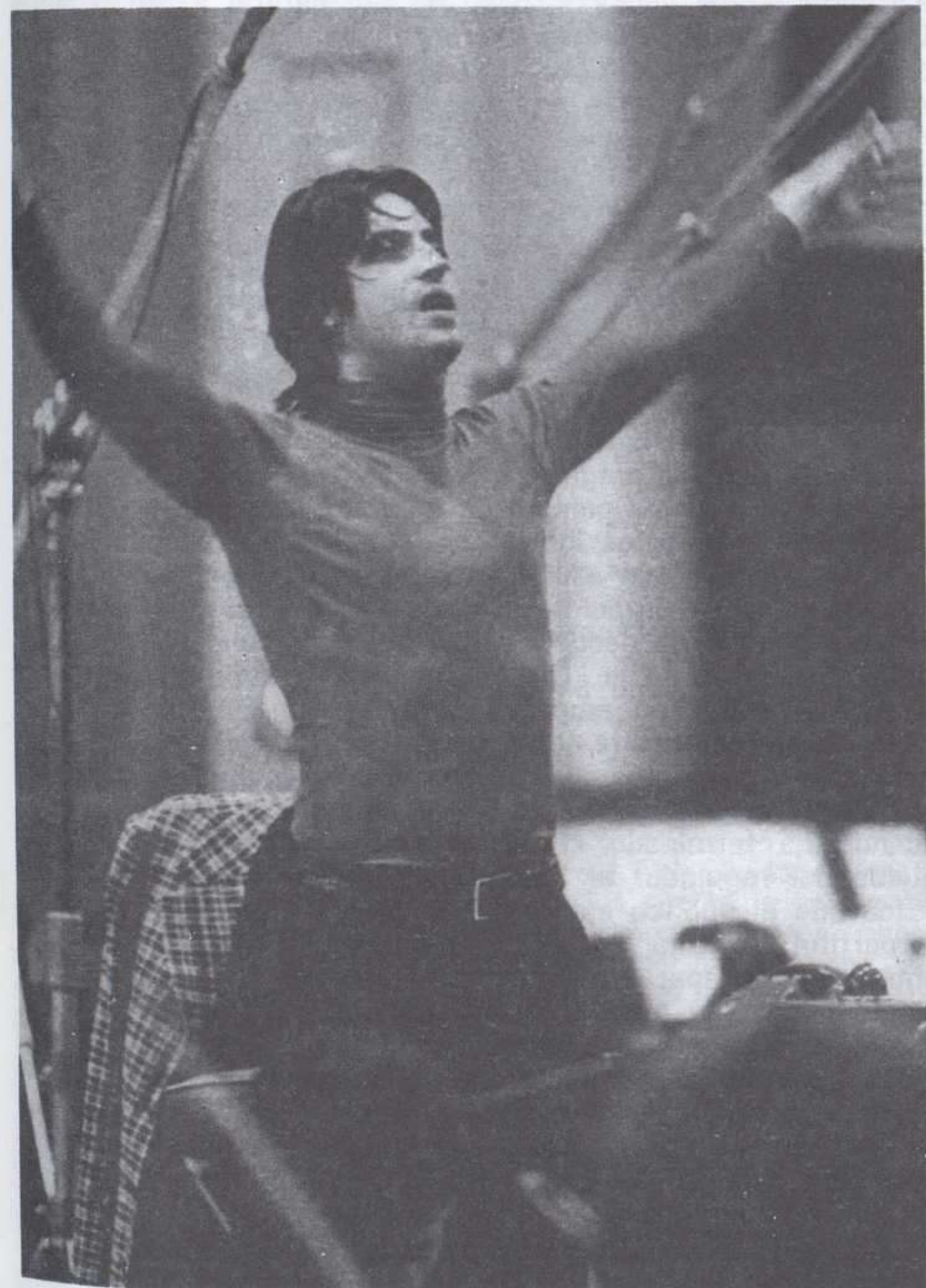
067-003 501  
167-003 800/02



Una Compañía del Grupo EMI «a la vanguardia  
mundial en Música, Electrónica y Medios de  
Entretenimiento»

# RICCARDO MUTI Y LA PHILHARMONIA ORCHESTRA

Por JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA (\*)



Este trabajo tiene tres partes: en la primera de ellas se contempla el ensayo realizado por la Philharmonia Orchestra en la mañana de su segundo concierto en el Palau de la Música de Barcelona; un segundo bloque se constituye en base a la entrevista realizada a Christopher Bishop, actual «Manager» de la agrupación sinfónica londinense; por último se incluye la conversación mantenida con el titular del conjunto, el joven maestro italiano Riccardo Muti.

Respecto de Christopher Bishop, baste indicar como presentación que su figura y actitud podrían resumirse en la palabra «renuncia». Hace apenas dos años, la ascensión de este hombre introvertido, un poco seco, pausado y comedido, exquisitamente sajón en sus formas y maneras, dentro del mundo de la producción discográfica era poco menos que imparable. Parecía llamado a ser el sucesor en los años 80 del ya mítico Culshaw, con la insospechada herencia de un cierto «walterleggismo». Súbitamente, Bishop dijo adiós a los estudios de grabación, a los grandes consejos de administración y a los departamentos clásicos, se despidió de la EMI, su compañía durante lustros, y pasó a ser el «Manager» de la Philharmonia Orchestra. De alguna manera, abandonaba el disco por la «música en vivo». En nuestra charla, este fascinante personaje, a quien conocí en Montreux en 1976, cuando recogía los Premios Mundiales del **Art of Courtly Love** de Munrow y el **Don Quijote** straussiano de Karajan, revela parte de sus motivaciones, intereses y preferencias.

Muti posee los dones y las desventajas de quien, tan fulgurantemente, ha subido las escaleras de los grandes puestos. Titular del conjunto británico, titular también de la Orquesta de Philadelphia, relevando al veterano Ormandy, máximo rector del «Maggio Musicale Fiorentino», Muti se dirige a su interlocutor con tono doctoral, casi con grandilocuencia, con un serio distanciamiento, que, luego, la misma dinámica coloquial de la charla va venciendo. Cuando estas barreras caen, Muti adopta un tono mucho más confiado y, en algunos momentos, como puede verse en la transcripción, llega a hablar como un aficionado más que como un protagonista. Insiste mucho en el término «dramático», y cuando, ya finalizada la entrevista, yo le recuerdo su rapidísimo 'tempo' para el «Saltarello» final de la **Cuarta** de Mendelssohn, oída en Salzburg con la Filarmónica de Viena hace algunos años, el artista insiste en que nada hay de alegre en ese movimiento: «Esa danza es una Tarantela, y la palabra viene de la tarántula y de su picotazo; ahí hay tensión, hay drama, nada de relajación». Hombre de ideas sólidas, probablemente polémicas en ocasiones, Muti es un «triunfador» convencido y, como su biografía atestigua, tiene motivos de sobra para sentirse así.

(\*) El autor de este reportaje quiere agradecer a los señores Portabella y Sabat, del Patronato Pro-Música y Forum Musical, y a los señores Maget y Puente, de EMI, su valiosa colaboración para la realización de este trabajo.

# UN ENSAYO DE RICCARDO MUTI

La imagen es la misma, aunque a dos años de distancia: en el escenario del Palau de la Música, de Barcelona, la Orquesta Philharmonia ensaya bajo la batuta de un maestro italiano. En el 78, el protagonista era Carlo Maria Giulini; hoy lo es el titular de la agrupación, Riccardo Muti. Cuando llego al Palau, aproximadamente a las diez y treinta de la mañana del 26 de febrero, Muti está terminando la preparación del primer movimiento de la **Sinfonía «Pastoral»**, de Beethoven. Al contrario que otros grandes maestros, el italiano prefiere seguir el orden normal de movimientos dentro de las obras. Karajan, Bernstein o Abbado acostumbran a ensayar las obras de atrás adelante, tocando al principio el último movimiento y siguiendo en cadencia hacia atrás para finalizar con el primero; Muti prefiere seguir la misma línea del curso musical que la partitura propone. Sus ademanes, claros, persuasivos, tendentes a señalar todas las entradas, se complementan con indicaciones verbales escuetas, pero sonoras: su voz, bien timbrada, de «impostación» quizá natural, se entremezcla con el tejido musical sin perturbar el discurso melódico, cual si se tratara de un instrumento más de la orquesta.

«Vibratissimo!», dice, dirigiéndose a los violines, en el «diminuendo» de los compases 460 a 470. «No hay que exagerar la expresión, pero entonen el tema por última vez con afecto, con emoción.» Repite varias veces los acordes que cierran el movimiento, indicando con gestos de las manos que las maderas deben elevar ligeramente su voz. «¡Las flautas, no escucho ese Do!». Justo antes de comenzar el «tempo» del segundo movimiento, dice en voz alta a la orquesta: «Andante con molto moto, ¿lo recuerdan?, molto moto». Apenas comienza a sonar la música para la orquesta. «No, la nota de los bajos es importantísima, quiero que se escuche tanto en los contrabajos como en los violonchelos. Repitamos ese Si bemol».

Los músicos empiezan de nuevo a tocar y otra vez les interrumpe: «¡No, por favor, présteme atención! Esa nota inicial es la clave armónica del movimiento, tiene que oírse; no me sirve que los violines y las trompas entren a tiempo, ¡necesito oír esa nota!». Por tercera vez, los instrumentistas inician la cantilena y, al comienzo del tercer compás, Muti vuelve a detener la ejecución. «Los primeros violines, fíjense en la ligadura encima de la frase; por favor, completamente "legato"». Y a continuación canta el motivo solfeándolo: «Si-Do-Re-Do-Do-Si. ¿Se dan cuenta, ligándolo todo?». Llama la atención que, a diferencia de otros directores muy famosos (y recuerdo ahora, concretamente, a Karl Böhm o Karajan), Muti solfea estupendamente, capacidad de entonación que posteriormente le va a servir para una pequeña exhibición particular. Se inicia por cuarta vez el movimiento y, ahora sin interrumpir, repite varias veces, intercalando sus palabras en el curso de la música: «Cantando, cantando; prego, signori, cantando...»

En el compás 30 vuelve a detener la ejecución. «Esperen, por favor: ancora piú vicino, más cerca de la cuerda, deslicen el arco sobre la cuerda». Se refiere a la frase en semicorcheas de los violines primeros, que la repiten disminuyendo ostensiblemente el volumen. «¡No, no se trata de eso, no quiero que toquen más bajo! Lo que quiero es que el arco vaya saltando, apenas rozando la cuerda. No es un problema de volumen, se trata de articular bien la frase».

En el compás 45 vuelve a detenerse, y se dirige a los primeros violines: «Esto es muy importante; traten de no perder al fagot; es muy importante que el fagot vaya junto a ustedes, él va dando las mismas notas en el registro grave. Por favor, pónganse de acuerdo con el fagot». Esta última frase provoca carcajadas de los músicos, que inmediatamente repiten la secuencia, sin que esta nueva ejecución consiga el beneplácito de Muti. «Empiezan bien, pero luego ustedes tienden a correr; cuando llega la parte «staccato» tienen ustedes tendencia a correr, dejan atrás al fagot. Por favor, concéntrense en llevar el ritmo justo; si las dos voces no suenan al unísono el efecto se pierde por completo».

Al llegar al compás 76 se dirige a los violines primeros: «No, la entonación es incorrecta, eso no es un Fa». A conti-

nuación, él mismo canta la nota Fa, acalderonándola. «Faaaaaaa... ¿Ven, es así? Oboe, ¿me ayuda, por favor?». El instrumentista emite un Fa, que coincide con el cantado por Muti; acaba de realizar una proeza auditiva insólita, corregir la afinación de la orquesta cantando él mismo las notas. «Ven?, era así, ese es un Fa correcto».

Al llegar a los compases 79 y 80, en los que el volumen sonoro ha de reducirse palpablemente, señala: «Este es el clímax del movimiento, el máximo del «pianissimo»; y no estén tensos, si no subirán inconscientemente el volumen». Cuando llega a la sección final del movimiento, aquella en la que Beethoven propone tres líneas melódicas en las maderas, imitativas del canto de los pájaros, «ruiseñor, codorniz y cuculillo», Muti indica a los primeros violines: «Este es un canon, señores, todo lo reducido que quieran, pero un canon: procuren poner todos los medios para que su Si bemol tenga la misma sonoridad que el del clarinete». Tras repetir la secuencia dos o tres veces, ataca de inmediato el comienzo del tercer movimiento. «Toquen muy «piano» al comienzo, si no el «crescendo» quedará descolorido.»

Al iniciarse la tormenta insiste mucho en el trémolo de violonchelos y contrabajos. «Las notas tienen que oírse perfectamente articuladas, no me hagan una nube, quiero claridad; los nubarrones vienen después.» La primera figura de los violines en los prolegómenos de la tormenta provoca una de las disertaciones más interesantes del ensayo: «Fíjense, señores, son tres notas: Do, Sol bemol, Fa. Ese Sol bemol debe sonar como tal, no quiero un Fa sostenido. Vamos a repetir varias veces el paso de Sol natural a Sol bemol». Durante algunos instantes, a un ritmo muy lento, los violines entonan esas dos notas, repitiendo el efecto del intervalo de un semitono entre las mismas. «Bien, parece que ahora lo hemos logrado; sí suena a Sol bemol.»

Antes de volver a marcar a «tempo», señala: «Este comienzo de la tormenta es lo más importante; si el paso de la quietud a la tensión no queda suficientemente definido, habremos destrozado las intenciones de Beethoven».

Coincidiendo con el final del ensayo de la **Pastoral** y el intermedio de la sesión, realizo la entrevista a Christopher Bishop, que figura asimismo en estas páginas. Tras la pausa, la partitura de los atriles pasa a ser la **Sinfonía número 5 en Mi menor**, de Tchaikovsky. Muti la inicia tocando la introducción lenta sin dar ninguna indicación específica a los músicos. Sólo al llegar al cambio de «tempo» prescrito en el compás 38 repite para los instrumentistas, en voz alta, la indicación del pentagrama: «Allegro con anima». Prácticamente, no hace ninguna interrupción en el cuerpo del primer movimiento, en el que salta desde el final del desarrollo hasta los últimos compases de la «Coda» y aborda de inmediato el «Andante». Apenas han empezado los instrumentistas la ejecución, concretamente la cuerda, Muti se vuelve a violas y violonchelos diciéndoles en italiano: «Con «nobilitá». No interrumpe al solista de trompa en su famoso cometido, y sólo cuando ha terminado su intervención le comenta: «No se olvide del regulador al final de su última frase; aunque parezca que el público está esperando la entrada del clarinete, la partitura le deja a usted más de medio compás de cierre antes de que aparezca su compañero». No hay una sola indicación más en todo este movimiento, y sólo al concluirlo pide a la orquesta que revise su afinación. Hecho esto, empieza a marcar el compás del «vals»; apenas iniciado, pide a las cuerdas: «Elegante, tóquenlo elegante». Los violines, siguiendo su mandato, realizan un ataque excesivamente acaramelado, que provoca la risa del propio Muti. «No, no le pongan tanta azúcar; elegancia, pero sin afectación.»

Al llegar la sección rápida a cargo de las maderas, Muti vuelve a dar otro ejemplo de su capacidad para solfear con excelente entonación, a la vez que reclama la más absoluta claridad de los instrumentistas. «Son escalas descendentes, no se trabuquen en las notas, quiero oírlas todas.»

En el último movimiento, rebasada la introducción sobre el famoso tema básico de la obra, ataca el «Allegro vivace» a un tiempo rapidísimo, terriblemente nervioso, que la Or-

## DIALOGO CON CHRISTOPHER BISHOP



EL CONCERTINO DE LA PHILHARMONIA ORCHESTRA, CARL PINI, JUNTO A CHRISTOPHER BISHOP.

**ARTEAGA.—¿Podía decirme en qué fecha comenzó a trabajar para la industria discográfica?**

**BISHOP.—**Yo me uní a la EMI en mil novecientos sesenta y cuatro. Hasta entonces había sido maestro de escuela, y en ese año, en el sesenta y cuatro, fui a ver a David Bicknell, que estaba al frente del Departamento Clásico de la firma, y así empezó todo... Realmente, yo fui a verle recomendado por Raymond Leppard...

**A.—¿No es Raymond Leppard un artista de Philips?**

**B.—**Sí, pero Raymond, que es un excelente amigo mío, estaba muy bien relacionado con casi todos los hombres de clásico de EMI. Así que, tal como le digo, fui a ver a Bicknell, estuve charlando con él y, ante mi sorpresa, me indicó que tenía un puesto vacante para un productor, ya que Walter Legge acababa de abandonar la Empresa; se había ido, había dimitido. Naturalmente, no estoy queriendo sugerir que yo tomara el puesto de Walter Legge, yo era un recién llegado; pero, ya puede usted imaginarse..., yo fui a parar al fondo del saco de productores de la firma; pero el caso es que Legge hacía una enorme cantidad de trabajo por sí mismo, y eso explica el que, a la hora de suplir su ausencia, EMI precisara de varias personas. De hecho, el primer día que entré a trabajar en EMI, el nombre de Walter Legge figuraba todavía en la puerta. **(Adopta un cierto tono evocador, que a la vez es un poco irónico.)** Es interesante, ¿sabe usted?, teniendo en cuenta todo lo que ha ocurrido más tarde con la Philharmonia, y que yo ahora soy el responsable de esta orquesta; es interesante, digo, pensar que yo llegué a EMI justo cuando él acababa de irse, y justo cuando él acababa de provocar la disolución de esta orquesta, que, como usted seguramente sabe, se reagrupó inmediatamente bajo el nombre de New Philharmonia. En aquellos días, afortunadamente, no llegué a encontrarme con Walter Legge personalmente. Y así empecé mi trabajo. Fui instruido en el arte de la producción por Roland Kinloch Anderson, que entonces era el productor

questa secunda como un solo hombre. A lo largo de todo este movimiento no hace ni una sola indicación, y sólo al llegar la «Coda» detiene a la Orquesta, que va literalmente disparada: «¡No fuercen las notas, no exageren el «forte»! Habrá tiempo de sobra, cuando lleguemos a los compases finales, para armar todo el ruido del mundo; vayan tranquilos, la partitura dice "Moderato" y "Maestoso"». Tres o cuatro veces durante la ejecución de esta «Coda» detiene a la Orquesta. «No aceleren, por favor; si esta sección no se toca sin exceso estaremos traicionando la impresión que el compositor quiere producir en el público; la excitación tiene que surgir por la belleza y el impulso de la melodía, no por añadidos nuestros.»

Este cronista debe dar fe de que es tremendamente difícil escuchar, habitualmente, los compases finales de esta popular obra interpretados con una escrupulosidad tan fiel a lo redactado por Tchaikovsky. Muti da por terminado el ensayo y se somete a las preguntas de este entrevistador.

jefe; posteriormente, él abandonó la firma...; no sé seguro... creo que fue en el año setenta y cinco; sí, eso es, en el setenta y cinco, y a partir de entonces pasé a ser yo el productor jefe del Departamento Clásico de EMI.

**A.—Me imagino, que, lógicamente, usted habría tenido enseñanzas musicales previas...**

**B.—**¡Oh, sí, desde luego! Hice mi aprendizaje musical en Cambridge. Bueno, antes de eso..., quiero decir, en la escuela, aprendí a tocar el piano, a cantar, a hacer música de cámara y todas esas cosas normales. Pero sólo cuando estuve en Cambridge estudié Música seriamente y llegué a dedicarme a la dirección; quiero decir no a la dirección de orquesta, sino a la dirección de la enseñanza musical, y ése fue mi trabajo, en dos colegios, inmediatamente después de abandonar Cambridge. Entiendo que es esencial para un productor el tener un aprendizaje musical previo; en caso contrario, es completamente imposible que pueda hablarle de tú a tú a un director de orquesta y decirle en qué se ha equivocado y cómo debe generarse un sonido, si es incapaz de leer una partitura.

**A.—Sí, estoy totalmente de acuerdo. ¿Tuvo usted, posteriormente, alguna oportunidad de hablar personalmente con Walter Legge, o no llegó a encontrarse nunca con él?**

**B.—**Sí, le conocí varios años más tarde. La primera vez que me encontré con él fue en Salzburg, y debo decir que la entrevista fue muy cordial. Yo había ido al Festival de Salzburg con la intención de escuchar a determinados artistas y preparar unas posibles grabaciones, y allí estaba él, con su esposa, Elizabeth Schwarzkopf, y pudimos tener varias conversaciones muy gratas. El era un hombre extraordinariamente divertido y con un caudal increíble de conocimientos. Posteriormente, volví a encontrarle en los estudios una o dos veces más; pero, de hecho, sólo hablamos largamente en esa oportunidad que acabo de citarle y en otro encuentro fortuito que volvimos a tener al año siguiente, igualmente en Salzburg.

**A.—¿Y no hubo ningún tipo de discusión o desacuerdo entre ustedes?**

**B.—**¿Quiere decir respecto de la Philharmonia?

**A.—No, quiero decir entre Walter Legge y usted. Me imagino que las relaciones de Legge con la EMI no serían especialmente cordiales después de su dimisión.**

**B.—**No, ciertamente, eran pésimas. **(Es ésta una de las pocas veces en que Bishop se ríe abiertamente.)** Bueno, la verdad es que no eran nada buenas. El tenía aún un cierto grado de relación con la Empresa a través de su esposa, de Elizabeth Schwarzkopf, ya que ella, por razones contractuales, tenía varios discos pendientes de grabación. Esos discos, que se realizaron en los seis o siete años siguientes a su dimisión, fueron todos producidos por él. Me imagino que él quiso hacerlo..., o quizá fue ella la que impuso a los directivos que su marido produjera los discos, no lo sé. En cualquier caso, las relaciones de Legge con los directivos de EMI y con el personal, en general, de la Compañía, eran muy poco cordiales.

**A.—¿Recuerda cuál fue el primer disco que usted produjo?**

**B.—**Sí, una grabación de Sir Malcolm Sargent, que era un director inglés muy famoso: ¿ha oído usted hablar de él?

**A.—¿Desde luego! ¿Quién no conoce a Sargent?**

**B.—**Sí, claro... Era... era un disco bastante excéntrico, no era ninguna grabación orquestal; era un registro de banda, ¿sabe usted?; era un disco de arreglos de diversas piezas que Sargent había confeccionado para banda militar, o sea, **Oberturas** de Gilbert y Sullivan, **Preludios** de Chopin; todo ello adaptado para banda de



DE IZQUIERDA A DERECHA: PEREZ DE ARTEAGA, RICCARDO MUTI Y EL PRIMER VIOLIN DE LA PHILHARMONIA, CARL PINI.



RICCARDO MUTI Y PEREZ DE ARTEAGA EN UN MOMENTO DE SU DIALOGO.

maderas y metales; y, bueno, se trataba de juntar en el estudio a los mejores instrumentistas de banda del país; y, en fin, fue divertido, y el sonido era en muchos momentos extraordinario. Y yo creo que era un magnífico director de banda, sí, un excelente director de bandas; además, las bandas le encantaban, y este fue un disco en el que él se divirtió mucho; la verdad es que todos nos divertimos mucho. **(Todo esto lo ha dicho enormemente serio y, aparentemente, sin ninguna ironía.)** Y me parece que este disco está todavía en catálogo, no estoy seguro, pero hasta hace muy poco estaba en catálogo; no sé si lo habrán pasado a una serie económica, o lo habrán subido de precio, no lo sé; desde luego, todavía tiene que ser accesible a cualquier comprador interesado.

**A.—Bien, en cualquier caso, usted ha trabajado para EMI desde mil novecientos sesenta y cuatro hasta mil novecientos setenta y nueve...**

**B.—No, la realidad es que mi último disco lo hice en noviembre del setenta y ocho.**

**A.—Es decir, casi quince años de trabajo continuado para una de las grandes compañías fonográficas, colaborando con algunas de las más prominentes figuras musicales de nuestro tiempo. Por ejemplo, ¿trabajó usted con Barbirolli?**

**B.—Sí, ciertamente. Tuve ocasión de producir varios discos de Barbirolli, no menos de veinte de sus últimas grabaciones.**

**A.—¿Intervino en algunos de los registros de obras de Mahler realizados por Barbirolli?**

**B.—No; prácticamente, todos esos discos fueron producidos por Kinloch Anderson. Unos se grabaron en Londres, otros en Berlín...; recuerdo que las Sinfonías de Brahms se registraron en Viena...; pero todos estos trabajos se hicieron bajo la supervisión de Anderson, yo no intervine para nada.**

**A.—¿Qué impresiones guarda usted de Sir John Barbirolli?**

**B.—¡Oh, «Ronnie» era una persona maravillosa! Era un ser humano cálido, muy cálido, y era sencillito quererle de inmediato. Para mí fue no sólo un artista respetado y querido, sino un extraordinario amigo. Aunque yo tengo conciencia de no haber aprovechado todo lo posible su experiencia y sus conocimientos; incluso ahora, habiendo pasado casi diez años desde su muerte, echo de menos su humor, sus anécdotas... Era un hombre que irradiaba placer al trabajar, facilitaba el trabajo. Era tan... ¿Sabe?, cuando se piensa lo que él hizo con la Orquesta Halle... Es algo increíble: convirtió aquel conjunto de provincias en una agrupación que casi tenía categoría internacional, algo increíble. Y aunque no era un hombre perteneciente a la generación que yo calificaría de «discográfica», supo dejar un extraordinario legado de su arte en los discos que grabó: quiero decir que es posible reconocer con bastante exactitud el genio de Barbirolli a través de sus grabaciones, cosa que no siempre puede predicarse de todos los artistas.**

**A.—Esa es una gran verdad. ¿Tuvo ocasión de trabajar con Otto Klemperer?**

**B.—No, nunca; y debo decirle que ni siquiera llegué a tratarle. El estaba enteramente bajo la influencia... Bueno, la verdad es que quizá estreché su mano una o dos veces, pero él pertenecía virtualmente a... Quiero decir que todas sus producciones fueron hechas por Suvi Raj Grubb. Sí, él hizo, prácticamente, todas las grabaciones de Klemperer... Claro, descontando las que en los años cincuenta produjo Walter Legge. **(Con extraordinaria flema, a pesar de que cierto carraspeo denota algo de irritación por su parte.)** Yo acostumbraba a ir a sus conciertos. Pero eso no fue bastante, ¿sabe usted?, porque Grubb era extremadamente celoso y lo guardaba... pues como si fuera un objeto de su propiedad. Y, la verdad, debo decirle, es que él mismo, de por sí, era un hombre bastante difícil si se pretendía trabar contacto con él; por lo menos, esa es la impresión que yo tengo. No era el tipo de persona con el**

que usted puede entablar una conversación de buenas a primeras. Era preciso haber trabajado con él o, en caso contrario, no existía la más remota posibilidad de tratarle, ni siquiera de llegar a él.

**A.—¿Trabajó usted con Barenboim?**

**B.—Sí, lo hice; produje varios discos para él, concretamente, Sinfonías de Mozart y varios Concieros de piano, también de Mozart, dentro del integral que grabó para EMI.**

**A.—Desde el principio de la década de los setenta usted formó un «team» justamente famoso con su tocayo Christopher Parker. Ustedes dos llegaron a ser dentro de EMI algo así como la etiqueta amarilla de la Deutsche Grammophon, el símbolo de la calidad sonora. Por ejemplo, algunos de los registros realizados por ustedes con André Previn y la Sinfónica de Londres supusieron hitos sonoros muy difíciles de superar.**

**B.—Bien; probablemente, eso que usted dice es cierto, y no pretendo autoadularme. Parker es un espléndido ingeniero, que tiene un sentido exacto de cómo ha de aproximarse uno al fenómeno musical; y, bueno, ya antes le subrayé que esto, para mí, es esencial; él es, por encima de todo, un verdadero músico. Quiero decir que él ha tenido formación musical y, como yo, trataba de obtener un sonido musical auténtico, el sonido que la orquesta produce realmente, sin intentar distorsionarlo o modificarlo. Nuestra obsesión era conseguir un sonido real, y creo que lo logramos bastantes veces.**

**A.—Naturalmente, considerando el elevado número de discos que usted ha producido para André Previn, me imagino que tendrá usted una excelente relación con este director.**

**B.—¡Oh, sí! Si a causa de esa buena relación dirigirá o no la Philharmonia, es algo que no sé **(Sonriendo, con ironía)**; en realidad, es una cuestión que no me concierne; en cualquier caso... Sí, claro, él es un hombre muy agradable y muy cordial.**

**A.—¿Le aprecia usted también como músico?**

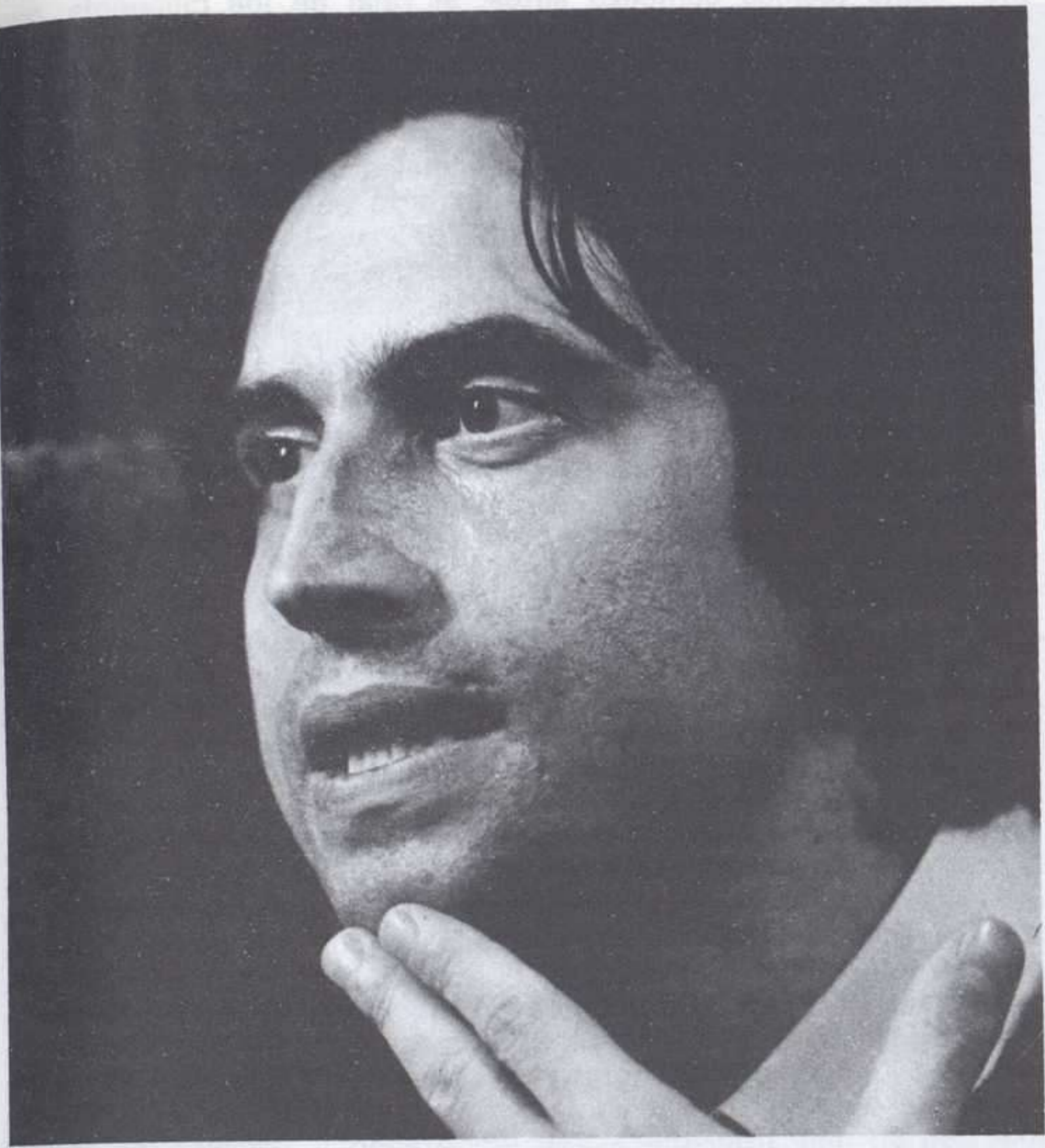
**B.—Sí, naturalmente. No puedo trabajar con una persona a la que no estime desde el punto de vista musical. Bueno, en realidad, lo que quiero decir... Claro que es posible, absolutamente posible, hacer un disco con alguien cuyas ideas se estiman erróneas; pero, en ese caso... si usted no está de acuerdo con nada de lo que piensa el otro... Bueno, puede hacerse, pero es una experiencia muy desgraciada. En fin, usted puede hacer uno o dos discos con alguien a quien detesta en el plano musical, pero no puede ir más allá de eso, de uno o dos discos.**

**A.—Me gustaría ser un poco indiscreto y preguntarle si se ha visto usted en la necesidad de producir algún disco para un artista que le resultara totalmente odioso, o con el que no coincidiera ideológicamente en nada.**

**B.—Sí, una o dos veces me he visto en esta triste coyuntura; pero creo que sería muy incorrecto dar nombres.**

**A.—¿Puede decirme, al menos, si se trata de artistas en activo, de músicos vivos?**

**B.—¡Oh, sí, ciertamente, están vivos...; desgraciadamente, están vivos! **(Sin cambiar la inflexión de la voz.)** Es más, se trata de gente que llamaríamos «joven», no son viejos. Los músicos viejos que siguen en activo siguen trabajando, precisamente, porque han sabido hacer respetar sus ideas. En fin, sí, he hecho algún disco en esas circunstancias. Ocasionalmente, usted puede..., usted no tiene por qué coincidir en el terreno musical con todo lo que el intérprete piensa; después de todo, usted no está allí para expresar su acuerdo o desacuerdo, usted está allí para hacer una grabación de lo que una persona piensa y concibe como plasmación de una partitura; pero sí, como me ocurre a mí en casos como los de Previn y Sir Adrian Boult, se siente totalmente feliz y sintoniza con el pensamiento de los artistas..., bueno, esto hace que las cosas sean mucho más fáciles.**



insatisfacción acerca del estado de cosas interior de EMI... Bueno, usted sabe lo que ha ocurrido ahora con la Empresa: la EMI ha sido adquirida por otra compañía, Thorn Electronic, que es una gran firma inglesa. Y tengo la impresión de que el disco... de que las cosas no van muy bien en el mundo del disco, dentro de la industria en general, en este momento...

**A.—Eso es cierto: también Decca ha sido adquirida por otra firma, el grupo Polygram.**

**B.—**Exactamente, es el mismo caso. Ya ve usted, Decca y EMI, los dos gigantes de la industria inglesa puestos en venta. Y aquí entró en juego Riccardo Muti. Mire, he estado trabajando para el disco quince años; es mucho tiempo. Cuando me he encontrado grabando por quinta vez la *Pastoral* o por sexta vez la *Séptima* de Beethoven he llegado a sentirme aburrido. Si en un momento dado usted se aburre de su trabajo, algo no va bien. Y para mí resultaba muy atrayente hacer algo completamente nuevo. Si usted es un entusiasta del disco, ese mundo parece muy grande, enorme, pero, ¿quiere que le diga la verdad?: no es tan grande, de hecho es muy pequeño, mediocrementemente pequeño. Así que, aunque en algún momento pensé en la posibilidad de ir a otra Compañía, que es algo que hubiera podido hacer fácilmente, y que incluso llegaron a ofrecerme, pensé que era mucho más interesante abordar algo completamente distinto. Y en esto me influyó enormemente Muti: cuando yo estaba grabando con él en Filadelfia, en el otoño del setenta y ocho, me dijo durante una de las sesiones: «Querría usted ocuparse de la dirección administrativa de la Philharmonia? Desde hace seis meses no tienen un «manager», y estamos, desde entonces, buscando una persona para ese puesto». Yo le contesté: «¡Oh, no, es un trabajo muy peligroso, nunca he hecho nada parecido!» Pero Muti siguió insistiéndome y me rogó que fuera a hablar con el Consejo de la Orquesta. Como usted sabe, la Orquesta se autogobierna y tiene un Consejo de Dirección formado por siete instrumentistas. Fui a hablar con ellos y salí de la reunión entusiasmado. La gente de la Philharmonia es extremadamente agradable y, sin discusión, la Orquesta es, en este momento, la mejor de Londres. Ya sabe usted que el nivel técnico de las orquestas fluctúa, pero actualmente la Philharmonia está en un momento de esplendor. O sea, que el momento era ideal en todos los aspectos. De otra parte, también Muti quería a una persona que estuviera de su lado, que comprendiera sus puntos de vista en lo musical: yo me considero un gran admirador de su trabajo, y creo que para él es una satisfacción especial tener junto a sí a alguien que persigue objetivos similares. Así que, bueno, finalmente, acabé diciendo: «Sí, acepto, quiero hacerme cargo de la Orquesta». Debo decirle que no tuve problemas a la hora de abandonar la EMI; quiero decir, yo firmé un contrato con ellos, pero, llegado el momento, les dije: «Miren, quiero hacer esto, quiero dejar mi actual empleo...», y ellos lo entendieron... Cabe la posibilidad de que algún día vuelva a los estudios de grabación, es totalmente posible, pero...

**A.—Esto quiere decir que su actual situación no significa una ruptura; su caso no es el de John Culshaw, ¿es así?**

**B.—**No, ciertamente, en mi caso no hay ninguna ruptura ni el menor resquemor con la industria. De hecho, si yo quiero... bueno, soy perfectamente libre, de acuerdo con los términos de mi contrato con la Philharmonia, para hacer discos si alguien me lo pide... y si yo deseo hacerlos, claro es. Pero déjeme decirle que mi actual trabajo me ocupa el ciento por ciento de mi tiempo: realmente, la idea de producir discos al mismo tiempo que se lleva la dirección administrativa de una orquesta, siendo ésta la Philharmonia, me parece casi imposible. No obstante, a mí me encantaría producir discos en los que interviniera mi orquesta, a la vez que le digo que me interesa mucho menos producir registros de otras agrupaciones. Naturalmente, si la EMI me dijera: «¿Quiere usted hacer un disco con Riccardo Muti y la Philharmonia, o con Previn y la Philharmonia?» Bueno, en este caso, diría que sí.

**A.—Y si alguien viniera a preguntarle: «¿Quiere usted producir un disco para Karajan y la Filarmónica de Berlín?», ¿también lo aceptaría usted?**

**B.—(Tras unos momentos de vacilación.)** Sí..., sí, realmente sí; lo haría muy feliz, estaría realmente contento de poder hacerlo. Además, mi anterior contrato de exclusividad con EMI finaliza este año, así que estoy en libertad para hacer discos con cualquier Compañía si fuera necesario... o si me lo pidieran...

**A.—Considerando sus quince años de carrera como productor, me parece importante hacerle esta pregunta: ¿cuál es, según usted, el futuro del disco? Teniendo en cuenta, por ejemplo, las técnicas digitales, el disco compacto, la lectura por rayos «laser», todas las modernas técnicas, ¿qué previsiones alberga acerca del futuro del sonido grabado?**

**B.—**Pues... quizá le sorprenda saber que no veo el futuro tan claro como algunos de mis ex compañeros de la industria. Por ejemplo, no estoy especialmente seguro de la viabilidad de las técnicas de «video» en relación con la música clásica. Me explicaré: entiendo que es maravilloso ver una ópera o un «ballet» en una pantalla, pero no creo que presenciar por televisión la actuación de una orquesta sinfónica sea particularmente enriquecedor; naturalmente, si usted puede ver a esa misma orquesta en la sala, entonces sí, desde luego, hay una proyección del acto musical hacia usted; pero si sólo puede presenciarlo en una pequeña pantalla,

**A.—Acaba de citar a Sir Adrian Boult. Entiendo que usted produjo para él una buena parte de sus últimos discos.**

**B.—**Sí, así es: si no estoy equivocado, a partir de mil novecientos sesenta y seis produjo todos sus discos. Aproximadamente dieciséis o diecisiete grabaciones.

**A.—No quisiera parecerle herético, pero, como seguramente usted sabe, para una buena parte del público no inglés Sir Adrian no pasa de ser un rutinario, eso sí, de primera clase. Me imagino que para usted será importante refutar esta afirmación.**

**B.—**No, eso es totalmente falso. (Con gesto serio, denotando cierta tensión el tono de la voz.) Desgraciadamente, Sir Adrian adquirió esa reputación cuando trabajaba para la BBC y tenía que hacer, como usted sabrá, un concierto cada día con muy poco tiempo de ensayo. Y aunque él fue siempre extremadamente competente, en realidad nunca tenía tiempo de ahondar en algunas interpretaciones. Así que él era... Bien, puede que se volviera un poco rutinario durante esos años, sí, quizá sea verdad. Pero, ciertamente... en sus últimos años no fue nada rutinario, en absoluto. Y su Brahms... quiero decir, no hablemos...; internacionalmente...; no hablemos acerca de sus interpretaciones de Elgar, porque no hay nadie..., ni siquiera Barbirolli, que le alcance tocando a Elgar. Pero es que el mismo Brahms que hizo con la Filarmónica de Londres...; esas versiones son... quiero decir que están a la altura... bueno, yo diría que a la altura de Karajan o de cualquiera de los otros grandes maestros. Para mí, Boult es el perfecto director de Brahms, y nadie, estoy seguro de que nadie (Subrayando mucho esta palabra.) puede hacerlo, realmente, mejor que él.

**A.—¿Podría decirme si hay algunos artistas, ya sean directores de orquesta, pianistas o cantantes, con los que no haya trabajado y le hubiera apetecido hacerlo? Me refiero a intérpretes ligados contractualmente a otras Compañías distintas de EMI.**

**B.—**¡Oh, sí, hay uno muy especial! Britten, Benjamin Britten. Habría dado cualquier cosa por trabajar con él. Sin embargo, era un artista exclusivo de Decca y resultaba imposible. Me imagino que uno acaba volviéndose muy leal a los artistas propios, y, por ejemplo, particularmente siento que no habría experimentado ninguna satisfacción especial trabajando con un Solti. Bueno, entiéndame, estoy seguro de que él es un estupendo director, pero no sé si yo habría disfrutado mucho trabajando con él. En cambio, con Karajan sí, por supuesto; me habría encantado trabajar para él. Es un músico al que realmente admiro..., le admiro mucho, y creo que su Beethoven es absolutamente maravilloso, espléndido, y como director de ópera me parece soberbio. Pero, realmente, Britten es la única persona con la que lamento muy de veras no haber tenido oportunidad de trabajar. Era una mente aparte...; quiero decir, no estoy seguro de que fuera un director de orquesta extraordinario, pero era una persona maravillosa y, en cualquier caso, un músico soberbio.

**A.—¿Podría explicarme, si le es posible, por qué, después de una carrera tan fantástica como la suya en la industria del disco, súbitamente decidió abandonarlo todo para hacerse cargo de la Philharmonia como «manager» de la orquesta?**

**B.—**Bien, creo que, en parte, mi decisión se debió a una cierta

creo que el resultado es muy defraudante. Creo, eso sí, que el sonido mejorará, que las técnicas digitales suponen un avance indudable. Pero la técnica digital aplicada al disco normal, al microsurco tal y como hoy lo conocemos, me parece una mejora muy relativa, no creo que implique un cambio dramático de las circunstancias. Sí entiendo que el avance auténtico, verdaderamente grande, se va a producir cuando usted disponga de un disco capaz de ser leído por medio del «laser», que es algo que vamos a ver muy pronto, en muy pocos años; y ahí sí veo una mejora sustancial, cuando usted pueda leer ese disco sin ningún contacto, sin ningún ruido de superficie, con eliminación absoluta de todos los sonidos parásitos. Eso nos aportará mucho a la percepción, será como escuchar la más perfecta cinta magnetofónica, y creo que eso puede ser maravilloso. Y, ¡cómo no!, para entonces todas las compañías estarán grabando digitalmente todo el repertorio de nuevo. Realmente, debo decirle que no me considero un experto en todas estas cuestiones referidas al proceso digital y al disco compacto, no soy un técnico, y me he alejado del mundo del disco justamente cuando estas cuestiones empiezan a sonar, a ponerse de moda; pero a través de lo que he leído, he visto y he podido escuchar, creo que la conjunción de todos estos factores que ahora se plantean por separado supondrán un progreso notable, muy notable.

**A.—Y desde un punto de vista más general, mirando hacia el futuro, ¿cuáles son sus ideas acerca del mañana de las orquestas? ¿Piensa usted que, en un plazo de cincuenta o sesenta años, seguiremos asistiendo a conciertos o, tal y como pronostican algunos, todo el mundo se quedará en sus casas escuchando discos compactos, o presenciando programas grabados en «video», o algo parecido, sin prestar atención a lo que los ejecutantes puedan hacer en las salas de conciertos y en los teatros de ópera? En una palabra, ¿es usted optimista o catastrofista?**

**B.—**Si eso sucede, es decir, que la gente no saldrá de sus casas para escuchar música, me temo que tampoco habrá discos, porque eso implica que las orquestas habrán dejado de existir: y si nadie hace música, veo bastante difícil que se puedan hacer discos. **(Con aire, a la vez, circunspecto y divertido.)** No, no creo que eso pueda suceder. Siempre habrá personas que desearán sentir el contacto de la música de una manera directa. Algo de eso tuve oportunidad de escuchar hace bastantes años, con la llegada de la «estereofonía», que en su momento sí que supuso un cambio verdaderamente dramático en el campo del sonido grabado. En realidad, creo que cada vez que la industria, desde el punto de vista tecnológico, ha dado uno de estos saltos, ha habido predicciones similares; las hubo cuando se pasó de la grabación directa del cilindro o el fonógrafo a la grabación eléctrica, cuando la aparición del LP, y cuando llegó el «estéreo». Pero, ¿sabe?, creo que no ha habido nada realmente esencial, nada que alterara por completo el panorama, desde la aparición de la «estereofonía», y eso ocurrió al principio de la década de los sesenta. Quiero decir, la «estereofonía» como técnica comenzó antes, al final de los cincuenta, pero la gente, el público en general, se decidió a transformar radicalmente su manera de oír discos en los primeros años sesenta. Todos los intentos posteriores han fracasado. La «cuadrofónica» ha sido un desastre. Ahora nadie quiere utilizarla. Y yo debo decirle que, en su momento, fui uno de los principales defensores del sistema, y trabajé muy duramente para implantarlo en EMI, y pensé de corazón que iba a suponer un maravilloso avance...

**A.—Yo creo que fuimos muchos los que en su momento creímos en la «cuadrofónica»; pero, si me permite el comentario, Mister Bishop, creo que el sistema de cuatro canales ha sido aniquilado, precisamente, por la industria, por la falta de unitariedad de los sistemas y la ambición de los patrocinadores de cada uno de ellos.**

**B.—**Estoy totalmente de acuerdo; en cualquier caso, usted coincidirá conmigo en que, a fin de cuentas, la «cuadrofónica» ha supuesto para todos una pérdida considerable. Y lo que es más divertido: habrá usted observado que las mejoras a las que nos referíamos hace un instante, con el digital, el disco compacto, etcétera, se están aplicando casi exclusivamente al disco «estereofónico», lo cual indicaría un cierto grado de conservadurismo y un deseo de conseguir beneficios con aquello que ha probado ser seguro y rentable. Es lo que le decía hace un momento: el cambio más dramático verificado en los últimos veinte o treinta años ha sido el paso del «monoaural» al «estéreo», y los técnicos y las grandes compañías prefieren promover sus nuevos inventos a través de algo tan familiar y aceptado como el registro en dos canales. ¿No es una paradoja? En cualquier caso, lo que sí me parece del máximo interés es que la gente esté empezando a aceptar la idea de que la mejor grabación es aquella que reproduce el sonido natural con la máxima fidelidad; hubo un tiempo, en EMI concretamente, al principio de los setenta, en que todo el mundo quería sonidos brillantes, trucados y repletos de agudos. Y esto venía de América; creo que los americanos carecen por completo de gusto en lo que se refiere a sonido, no entienden nada; debo decir, con todo, en su descargo, que están empezando a apreciar las buenas grabaciones, y que los entusiastas americanos de la alta fidelidad realmente inteligentes prefieren en este momento comprar prensados ingleses, holandeses o alemanes, antes que los estridentes y, para mí, muy deficientes prensados del mercado americano.

**A.—¿Qué importancia concede usted a las grabaciones realizadas en vivo?**

**B.—**Aunque le sorprenda, no demasiada. Me pregunto, incluso, si el que las Empresas estén empezando a favorecer este tipo de registros realizados en vivo no es una forma más de continuar el juego, de seguir la cadena. La industria necesita constantemente ofrecer novedades al público, cosas diferentes. A lo mejor, la grabación en vivo no es sino una forma más del «marketing» moderno: no lo sé, quizá me equivoque. Ocurre que en este momento cualquier interpretación en vivo me interesa más que una grabación... **(Sonriendo.)** Debe ser deformación profesional...

## DIALOGO CON RICCARDO MUTI

**ARTEAGA.—Maestro Muti, quisiera saber algunas cosas acerca de los comienzos de su carrera: sus primeros contactos con la Música, sus profesores, y, específicamente, desearía que me describiera el momento en que, de una forma definitiva, decide usted dedicarse profesionalmente a este arte; no me refiero a la tarea concreta de la dirección de orquesta, sino a la práctica musical continuada, en general.**

**MUTI.—**Bien, estupendamente. **(De corrido, como si recitara un «curriculum» perfectamente aprendido.)** Yo empecé a estudiar Música cuando tenía ocho años de edad. Comencé estudiando el violín, no porque a mí me gustara especialmente ese instrumento, sino porque mis padres, que siempre habían sido amantes de la Música, decidieron un día regalarme un violín, y así, supongo que para que ese regalo no se desaprovechara, me encontré estudiando violín. Aunque debo decir que al principio yo no me sentía nada feliz teniendo que practicar con este instrumento, ¡en absoluto!; yo prefería irme a jugar, como hacían todos los otros niños. Pero, al ir pasando el tiempo, poco a poco me fui enamorando de este instrumento, y terminé estudiando violín durante cinco años.

**A.—O sea, que su padre le obligaba a estudiar Música, concretamente, el violín.**

**M.—**No, no era exactamente así: él no me obligaba..., sencillamente, insistía. **(Riendo, a la vez que enfatiza las «eses» de esta última palabra.)** Bueno, más tarde, alrededor de los diez o los doce años, di algunos conciertos, en algunas pequeñas capitales del sur de Italia, y así, de una forma casi inesperada para mí, me presenté al público por vez primera en estos pequeños recitales. Así que puedo decir que yo debuté relativamente pronto. Bien..., al mismo

tiempo que estudiaba el violín —creo que fue cuando yo llevaba tres años de estudio— empecé a trabajar el piano, y aquello fue un caso de enamoramiento súbito: de la noche a la mañana sentí un amor infinito hacia el piano. Quizá esto se debiera a que, ya entonces, yo empezaba a tener un cierto concepto sinfónico de la música, y para realizar este concepto sinfónico, para darle vida, el piano era mucho más adecuado que el violín por su mayor capacidad tímbrica, por su extensión, por sus posibilidades dinámicas. Así que, paulatinamente, fui abandonando el estudio del violín, dedicando cada día más tiempo a la práctica del piano. Lo que en ningún momento abandoné es el estudio regular, primero en el Instituto, luego en el Liceo y años más tarde en la Universidad. Andando el tiempo me trasladé a Nápoles, ciudad en la que existe un Conservatorio viejo y glorioso, San Pietro Maggiore, el Conservatorio de Pergolesi, de Mercadante, y allí continué mis estudios de piano bajo la dirección de Vincenzo Vitale, a quien se consideraba por entonces el mejor profesor italiano de técnica pianística. Posteriormente, en Nápoles, me gradué al terminar la carrera de piano, y también aquí, casi por casualidad, hice mis primeras armas como director de orquesta; verá usted: para uno concierto de alumnos del Conservatorio hacía falta que algún compañero ejerciera las funciones de director de orquesta, y aquel año no había un solo alumno graduado en dirección de orquesta.

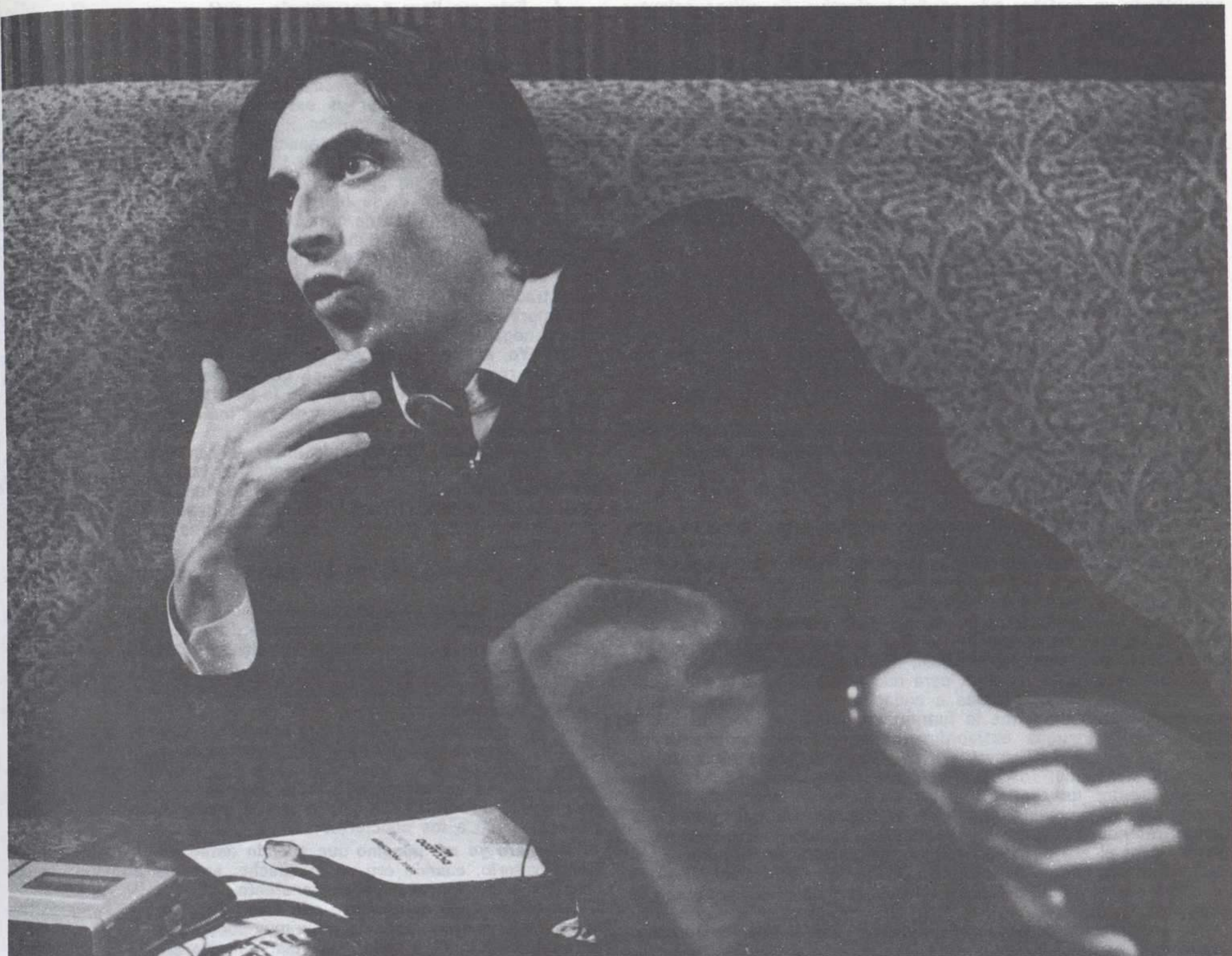
**A.—¿En qué año ocurría esto?**

**M.—**Esto pasaba en mil novecientos sesenta. En aquel año había alumnos que trabajaban la composición, el contrapunto, la dirección coral..., pero no había nadie interesado en la dirección de orquesta.

**A.—¿Qué extraño!**

**M.—**Sí, verdaderamente extraño; pero, pasado el tiempo, he ter-





minado agradeciendo al absentismo de mis compañeros de Conservatorio en esa materia. En fin, ocurrió entonces que el director del Conservatorio, que me había escuchado tocar el piano varias veces, pensó que quizá yo podría reunir condiciones para dirigir la orquesta; así, una idea suya repentina. De modo que me llamó, me propuso hacerme cargo del concierto y, casi sin darme cuenta, me encontré delante de la Orquesta de los alumnos y me puse a dirigir. El director del Conservatorio me había dicho: «No le cuesta nada hacer una prueba, ver qué tal se le da y tratar de que toquen todos juntos». Y, exactamente, eso fue lo que hice, así sin más. Y la verdad es que desde el momento en que empecé a dirigir, y la música comenzó a sonar, me di cuenta de aquel era mi camino. En fin, una vez terminados los estudios de piano, habiendo obtenido asimismo la licenciatura en Filosofía, me dediqué seriamente a trabajar las técnicas de composición, porque yo sostengo que para un director de orquesta es absolutamente necesario conocer a fondo la composición. Poco después me instalé en Milán, donde seguí cursos de Dirección de orquesta con Antonino Votto, que había sido el asistente de Toscanini en La Scala durante varios años, concretamente entre mil novecientos veintiséis y mil novecientos veintiocho. Y en Milán me diplomé en Composición y Dirección de orquesta. En fin, en mil novecientos sesenta y siete me presenté al Concurso Internacional de Dirección de Orquesta «Guido Cantelli»: yo gané el concurso, y, a continuación, amparándome en este premio, escribí a diversas ciudades, y en poco tiempo me llegó una invitación para dirigir en Florencia acompañando al pianista Richter, Sviatoslav Richter. **(Hace una pausa y cambia ligeramente la inflexión de la voz, adoptando un tono más confidencial y pausado.)** ¿Sabe?, el encuentro con Richter fue el inicio de mi verdadera carrera, porque en aquella ocasión Richter interpretaba dos conciertos, el **Concierto en Si bemol mayor, K. 595** de Mozart y el **Concierto** de Britten; esto ocurría en el año sesenta y ocho, durante el Maggio Musicale Fiorentino. Richter se mostró entusiasmado conmigo, y desde aquel momento ha habido entre nosotros una gran amistad y una excelente colaboración profesional, plasmada en muchos conciertos y en varias grabaciones discográficas.

**A.—Dos años después de esto, creo que en mil novecientos setenta, Richter grabó ese Concierto que usted menciona con el propio autor, con Britten.**

**M.—Sí, así es, efectivamente.** La verdad es que el interés que Richter mostró en ese instante por mí me ayudó en gran manera. En fin, un año después, en mil novecientos sesenta y nueve, se me invitó a ser director estable del Maggio Musicale Fiorentino, posición que todavía mantengo, y al año siguiente, en mil novecientos setenta, comencé mi carrera internacional. No sé si usted sabe que el primer punto de Europa, fuera de Italia, en el que he tocado ha sido Madrid, en ese año mil novecientos setenta.

**A.—No, no lo sabía, aunque sí recuerdo algunas de las obras interpretadas por usted, por ejemplo, las Quattro Pezzi Sacri, de Verdi.**

**M.—Eso lo toqué en el segundo concierto que di en Madrid; yo he actuado dos veces en Madrid. En el año setenta y uno debuté en Salzburg, etcétera.** Sí es importante señalar que en el año setenta y dos di mi primer concierto con la Philharmonia Orchestra, que entonces se llamaba New Philharmonia y que justamente estaba buscando un director que sustituyera a Otto Klemperer. Naturalmente, cuando yo di mi concierto con la New Philharmonia ignoraba que la Orquesta buscaba un titular; en fin, dirigí el concierto, y, al terminar, el Consejo de la Orquesta vino a verme, preguntándome si yo estaría en condiciones de aceptar el puesto de director estable de la Orquesta. Bien, para mí fue una sorpresa, lógicamente...

**A.—Era algo así como un milagro...**

**M.—Sí, algo así.** La verdad es que yo no vacilé mucho y acepté casi de inmediato, y a partir del año siguiente, mil novecientos setenta y tres, empecé a actuar como director permanente de la Orquesta. También en el año setenta y dos hice mi debut en Filadelfia con la orquesta de dicha ciudad: la invitación para dirigir en Filadelfia surgió de forma bastante curiosa: Ormandy había acudido con la orquesta a Florencia para dar una serie de conciertos, y allí me vio durante un ensayo. Es muy gracioso, porque él estaba en una dependencia del teatro, empezó a escuchar el sonido de la orquesta ensayando, y al cabo de un rato abandonó la habitación en que se encontraba y acudió al escenario a presenciar directamente el ensayo. Se mostró muy interesado por mí y me invitó a dirigir su orquesta. A partir de ese año, mil novecientos setenta y dos, no he dejado de acudir todas las temporadas a Filadelfia, la relación con la orquesta ha ido estrechándose cada vez más.

adquiriendo un carácter más cordial y afectivo. En mil novecientos setenta y siete el propio Ormandy me nombró primer director invitado de la Agrupación, y, como usted sabe, a partir de este año, mil novecientos ochenta, paso a sucederle en la titularidad. **(Haciendo un amplio gesto con los brazos.)** Bien, ésta es la historia de mi carrera artística.

**A.—Ha citado usted una serie de nombres altamente interesantes, y creo que convendría ir paso por paso. Sin embargo, quisiera comentarle que la suya me parece una carrera muy particular, toda vez que usted ha empezado tocando el violín; pero este instrumento no es suficientemente «sinfónico», y por ello pasa usted al piano y termina llegando al instrumento sinfónico por excelencia, que es la orquesta.**

**M.—Sí, es una progresión gradual.**

**A.—Todo esto me recuerda bastante algo que en su día me dijo también Daniel Barenboim. También él empezó a estudiar piano y ha terminado siendo uno de los grandes intérpretes actuales; pero cierto día escuchó la Novena de Bruckner y se dijo a sí mismo: «Esto es imposible hacerlo con el piano», y desde ese instante comprendió que también tenía que dirigir la orquesta.**

**M.—¡Ah, no; no conocía esa anécdota, pero comprendo muy bien esa reacción; sí, la comprendo muy bien!**

**A.—Ha mencionado usted anteriormente el nombre de Toscanini. ¿Cuál es la primera idea que este nombre suscita en usted?**

**M.—La idea principal que Toscanini me aporta en el plano musical es la de una gran moralidad, moralidad respecto de la música, respecto del arte.**

**A.—¿Quiere usted decir moralidad referida sólo a la música, sin atención a la persona de Toscanini?**

**M.—Sí, exclusivamente respecto de la música. La persona no me interesa, porque yo no he conocido a Toscanini, no he tenido oportunidad de tratar a la persona; de Toscanini sólo conozco lo que él nos ha dejado a través de sus grabaciones. Y de esas grabaciones yo saco la conclusión de una enorme, gigantesca moralidad respecto del fenómeno musical; aún más que eso, la inco-rrup-ti-bi-li-dad. Para hacer resaltar, para hacer que brillara la veracidad de la partitura, no se plegaba a nada, no era indulgente consigo mismo ni dejaba que otros lo fueran; era inflexible, y esta inflexibilidad me impresiona extraordinariamente. Este sentimiento de aportar la verdad de la partitura es algo que Toscanini trató de transmitir al público; Toscanini trató por todos los medios de hacer que el director de orquesta fuera el elemento que comunica al creador con el receptor, quiso que el director fuera un medio; él nunca pretendió convertir al director de orquesta en un fin en sí mismo; para él era sacrílego que la música se transformara en un medio de conocimiento del director; ¡era todo lo contrario!, el director debía ser el medio a través del cual la música fuera apreciada y recibida.**

**A.—La dirección de orquesta entendida como servicio y no como finalidad.**

**M.—Exactamente eso, un servicio, nunca divismo. Toscanini nunca, jamás quiso ser un divo; sin embargo, lo era, porque su personalidad era demasiado fuerte...**

**A.—... era un divo «malgré lui».**

**M.—Sí, lo era contra su propia voluntad. Irradiaba una fuerza que lo convertía en centro de atención. Yo soy consciente de que en la actualidad este extremo sentido de la precisión, esta obsesión precisionista de Toscanini nos parece exagerada, incluso podemos pensar que afecta seriamente a la capacidad comunicativa de la música; pero no debemos olvidar que cuando Toscanini inició su carrera las ejecuciones musicales, en general, eran terriblemente arbitrarias, incluso anárquicas: los cantantes hacían literalmente lo que querían, los propios directores transformaban las obras hasta hacerlas irreconocibles; de ahí la imperiosa necesidad que Toscanini sentía de restaurar un orden, de hacer que la rectitud volviera a dominar el horizonte musical.**

**A.—Podríamos decir que Toscanini ha exagerado su rigidez para contrarrestar la laxitud dominante; incluso que quizá, de vivir Toscanini en nuestros días, él mismo procuraría huir de un exceso de encorsetamiento, de un exceso de rigidez.**

**M.—Mire, Votto siempre me ha dicho que un Toscanini de mil novecientos veinticinco, mil novecientos veintiséis, etcétera, era muy distinto de un Toscanini de los años cuarenta o del mil novecientos cincuenta; esto es, que era rígido, sí, en sus «tempi», pero infinitamente más apasionado y libre. Al ir pasando los años, cuando toda la tradición del verismo italiano se ha ido desarrollando, en la que el cantante, por ejemplo, un Beniamino Gigli, cantaba con extrema libertad, Toscanini se mostraba enormemente rígido, pero sin perder de vista la poesía; al hacerse viejo, esa poesía ha ido quedando oculta, pero la inflexibilidad, la rigidez han seguido siendo tan sensibles como antaño. Y debo decirle que, en mi caso personal, los dos directores que yo amo más profundamente, los dos artistas hacia los que siento una ilimitada veneración, son hombres extremadamente contrastados entre sí, porque tanto como aprecio, adoro a Toscanini..., en la misma medida adoro a Furtwängler.**

**A.—¡Esto es extraordinario, no me lo esperaba!**

**M.—Sí, son dos puntos del mapa completamente opuestos, dos antípodas; pero, sin embargo, igualmente eficaces, igualmente capaces de obtener un resultado indiscutible.**

**A.—Esto me lleva a preguntarle: ¿cuál es su conexión mental con Furtwängler, cuál es esa primera impresión que el nombre de este maestro le produjo? Si Toscanini es para usted la moralidad, la incorruptibilidad, ¿qué significa Furtwängler?**

**M.—(De inmediato, sin vacilar.)** La fantasía, la libertad de la expresión, pues Furtwängler es extraordinario en esta visión suya, propia, particular, de la música...; que es gigantesca, es medida, es el reflejo de la inmensa capacidad creativa de la imaginación puesta al servicio de la música. Las interpretaciones de Furtwängler son actos de un gigante, de un titán; poseía, además, este sentido privilegiado de la libertad expresiva, que hacía que cada día su versión de la misma obra fuera completamente distinta, diferente, porque él vivía la interpretación en el momento mismo de la ejecución; obviamente, tenía una preparación previa, un estudio; pero cada tarde, en cada concierto, se sentía absolutamente libre para traducir sin ataduras esas ideas, esos esquemas. Furtwängler era impredecible, y para mí este adjetivo no tiene ninguna connotación negativa, al contrario, posee un valor inmenso.

**A.—Yo, entonces, me veo obligado a hacerle una pregunta casi forzosa: ¿cómo es posible, si es que es posible, unir la moralidad y la inflexibilidad de Toscanini con la libertad y la fantasía de Furtwängler? ¿Es posible que hoy día un intérprete pueda sintetizar esos dos mundos?**

**M.—(Vacilando, luego riendo mientras contesta.)** Sí..., creo que es posible...; lo que ya no me parece tan posible es encontrar un intérprete que tenga a la vez la grandeza de Toscanini y la grandeza de Furtwängler. **(Risas.)** No, mire, son puntos máximos, escapan por completo a la media, a los coeficientes normales, son seres irrepetibles.

**A.—¿Tuvo usted ocasión de escuchar personalmente a alguno de los dos?**

**M.—No, nunca; desgraciadamente, no escuché nunca en vivo a ninguno de esos. Todo lo que conozco de Toscanini y de Furtwängler lo he aprendido escuchando sus discos.**

**A.—¿Podría decirme, entonces, qué directores de aquellos a los que usted ha visto actuar personalmente le han causado una impresión duradera?**

**M.—(Se queda pensativo unos momentos y luego responde lentamente, como avergonzándose de su contestación.)** Bueno..., verá... Yo a los conciertos voy poco, ¿sabe?; es que tengo muy poco tiempo y... la verdad es que estoy muy poco al tanto de lo que hacen otros directores. No quiero parecer pedante, es que de verdad voy muy poco a los conciertos.

**A.—Pero yo me imagino que cuando usted era estudiante en el Conservatorio, cuando era un muchacho, acudiría usted a algunos conciertos que le causaran cierto efecto...**

**M.—(Como avergonzándose aún más.)** Pues verá... La verdad es que cuando yo era estudiante tenía muy poco dinero **(A continuación, en castellano.)**, tenía pocas pesetas, ninguna peseta... **(Risas.)**; o sea, para entendernos, pocas liras. Pero, mire, no quiero que piense que no deseo contestarle a la pregunta... Verá, tal como yo lo entiendo, sí hay un gran director actualmente en activo, un artista que a mí me ha causado una gran impresión y que creo es uno de los más grandes intérpretes, quizá el último representante de la gran tradición del pasado: ese hombre es Karajan. Mire, yo estoy firmemente convencido de que Karajan es el último eslabón de la gran tradición romántica, ¿me comprende?

**A.—Sí, perfectamente, y creo que es muy cierto lo que usted ha dicho.**

**M.—Se lo digo con absoluta convicción, estoy seguro de que en la historia de la música, mejor dicho, dentro de la historia de la interpretación musical, Karajan permanecerá, Karajan tendrá un puesto relevante, mientras que muchos otros, vivos o muertos, a los que hemos convertido en ídolos...; estoy seguro de que el noventa por ciento de ellos serán meros comparsas, el tiempo no les concederá un papel importante en esta historia. Mire, para mí, es mi punto de vista personal, Toscanini ha creado esa precisión y ese respeto absoluto al sentido de la nota escrita; Furtwängler ha sido la demostración viva del poder de la fantasía y de la capacidad cósmica de la visión musical, o sea, la máxima representación del «Sturm und Drang»; Karajan ha sabido dar una nueva dimensión del sonido de la orquesta. Con él la orquesta se ha ajustado a un nuevo color, el color de la orquesta de Karajan se reconoce de inmediato: esto puede agrandar o desagradar, yo no entro a juzgarle; pero lo que no cabe discutirle a este hombre es que ha creado un mundo; quien no se dé cuenta de esto, quien niegue esto es que no tiene oído, no tiene sensibilidad. Que pueda o no gustar, es otra cosa: a usted puede no gustarle Toscanini, pero negar su incidencia en la historia de la interpretación es negar esa misma historia. Quien adopte una postura parecida con Furtwängler comete el mismo error histórico. Estoy totalmente convencido de que quien niega a Karajan en absoluto, globalmente, universalmente; quien no le reconoce ninguna aportación en el proceso interpretativo, comete un error histórico equiparable. **(Estas últimas frases las ha pronunciado con cierta vehemencia.)** En cuanto a otros directores... Evidentemente, hay grandes, excelentes directores; pero no creo que vayan a tener en la futura historia de la interpretación un capítulo tan importante como el que ha de tener Karajan. Mire, por ejemplo, Bernstein es un músico fascinante, extraordinario, una**

# SENCILLAMENTE... UN ORGANO PARA UD.



El mejor valor por su dinero.  
La mejor relación calidad-precio en el mundo del órgano electrónico.  
Tecnología avanzada, al justo precio.  
Amplia gama de modelos y precios.



Un órgano europeo con la mejor técnica americana y al precio pensado para nuestro mercado.



Todos los modelos con doble teclado y acorde automático a tres dedos.

Modelos con Leslie y sintetizador incorporado.

Con 44 notas y 7 tonos preseleccionados, lo que permite conseguir la combinación deseada.

Además teclados de cuerdas, pianos eléctricos y sintetizadores para guitarras.



## sintetizador

La avanzada tecnología de JEN ha hecho posible situar en el mercado un instrumento muy completo, al mejor precio. Puede adaptarse a todos los modelos de órganos.

Sintetizador SX 2000



Oficinas y Almacenes  
Laforja, 75 - Tels. (93) 209 33 00 - (93) 200 18 67 - BARCELONA-21

personalidad de primer orden; sus interpretaciones son, generalmente, formidables; pero creo que en su labor de conjunto no se da la profundidad... o, mejor, la capital importancia de la aportación de Karajan. Para mí es una cuestión de preeminencia histórica, no de valor musical, ni de arrebatos momentáneos, ni de simpatía ni antipatía: no tengo ninguna amistad especial con el señor Karajan y, por lo general, mantengo unas relaciones excelentes con todos mis compañeros; pero si usted me pregunta mis opiniones auténticas, he de decirle lo que pienso.

**A.—Me gustaría citar el nombre de un director que, para mí, representa una mixtura muy singular de los ideales de Toscanini y Furtwängler, y músico al que unos veneran y otros odian: me refiero a George Szell. Yo también quiero ser sincero con usted y adelantarle que, en mi opinión, Szell es uno de los grandes maestros de la interpretación.**

**M.—**¡Sí, desde luego, Szell ha sido uno de los grandes directores de nuestro tiempo! Yo creo que su personalidad, dentro de esa dualidad que usted menciona, estaba más cerca de Toscanini que de Furtwängler; debo decirle, con todo, que yo he escuchado muy pocos discos de Szell y que mi conocimiento de su arte es muy limitado. Sin embargo, tengo esa impresión de una mayor vecindad con Toscanini y... quizá una cierta sensación de frialdad..., aunque, posiblemente, éste es uno de esos tópicos que, casi inconscientemente, asociamos con un músico cuando hemos oído muchas veces predicar de él la misma cosa.

**A.—Creo, sin embargo, que de Toscanini le separaba un mayor sustrato austro-germano, que le permitía una aproximación estilística a ciertos autores, por ejemplo, Mozart...**

**M.—**¡Sin duda! El Mozart de Szell es ejemplar, como también lo es su Haydn, algo inmejorable. Aquí le doy la razón; el Mozart de Toscanini no es interesante, no era su mundo; en cambio, sí considero interesante su Brahms y también su Beethoven..., aunque sé que a muchas personas les disgusta profundamente; pero repito que lo considero interesante: no estoy diciendo que sea modélico, quiero decir que merece ser considerado. Posiblemente, ya le digo que mis elementos de juicio son escasos, Szell tenía un dominio del estilo mayor que Toscanini en estos autores a mitad de camino entre el clasicismo y el romanticismo; es muy probable que así fuera.

**A.—Vamos a tratar de hablar un poco más de usted: el que se exprese tantas veces como un aficionado nos lleva a los dos, a usted y a mí, a olvidarnos de sus actividades.**

**M.—**¿No le parece a usted más interesante hablar de Toscanini, de Furtwängler o de Karajan que de mí?

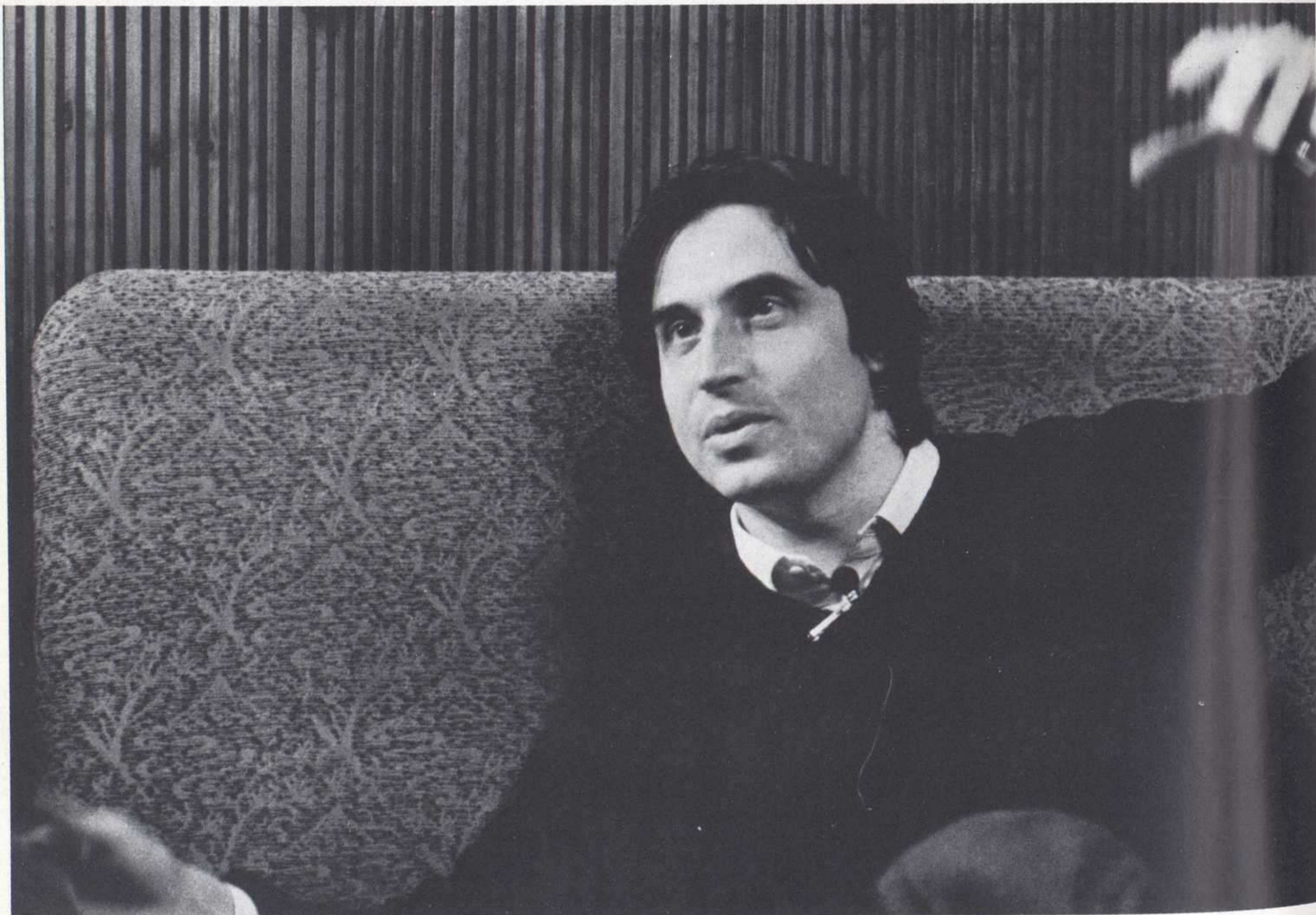
**A.—Eso le honra, pero yo tengo la obligación de ser curioso y**

**tratar de conocer de usted la mayor cantidad posible de cosas. Hablemos un poco de los comienzos de su carrera discográfica. En su día me pareció sorprendente el que un joven maestro iniciara su actividad para una gran firma como la EMI grabando las grandes óperas de Verdi, y, concretamente, Aida, que es la pieza con la que usted hizo su debut en el disco, para seguir luego con páginas como Un ballo in maschera, Macbeth y Nabucco.**

**M.—**Debo decirle que, hablando con el corazón, siento una total, plena afinidad con un espíritu como Verdi.

**A.—¿Y cómo es posible que, después de Klemperer, consiguiera usted que la Philharmonia interpretara la música de Verdi como si se tratara de la Orquesta de La Scala en su mejor momento?**

**M.—**Verá, cuando yo empecé a trabajar con la Philharmonia, mi primer y principal problema era hacerles llegar a entender mis puntos de vista; además, la orquesta, en los años finales de Klemperer, había descendido en su nivel técnico, no estaba demasiado acostumbrada a tocar... dentro de compás, con precisión, con justeza... Bueno, mire, no hay en mí ánimo alguno de ofensa, pero la situación técnica de la orquesta era..., la verdad, era desastrosa. **(Permanece callado unos instantes.)** La tarea de adecuar la capacidad técnica del conjunto a un nivel medio, internacional, homologable, ha sido enorme, exhaustiva; pero debo decirle, y usted puede comprobarlo ahora mismo, que en estos momentos la Philharmonia posee un nivel de precisión y ajuste extraordinario. Entonces le parecerá paradójico, pero ha sido la música de Verdi la que ha creado un estrecho contacto entre la orquesta y yo, ha sido el medio de comunicación entre los músicos y yo; porque, precisamente a través de Verdi, he podido transmitir a la orquesta mis ideas musicales con mucha más claridad que trabajando las partituras de cualquier otro autor. Verdi requiere una intensidad de sonido, una intensidad de ataque: cada nota, cada compás tiene que estar vivo, tiene que vibrar. **(Tararea un determinado esquema rítmico simulando adormecimiento o languidez; a continuación, repite las mismas notas, marcándolas expresivamente.)** Esto es Verdi. Así es la música si usted quiere interpretarla bien. ¡No puede usted imaginarse qué excelente ejercicio es para una orquesta aprender a tocar bien, a subrayar, a marcar con precisión la música de Verdi! Sé que esto sorprenderá a muchos, pero Verdi es un vehículo ideal para crear un sentido exacto de la precisión en un conjunto de música. Así, la orquesta ha comenzado a habituarse a una energía mantenida sobre cada nota que antes desconocía, y primero a través de **Aida**, luego con las otras óperas —también ha sido muy importante el disco de oberturas de Verdi—, la orquesta no sólo ha mejorado su nivel técnico, sino que ha abrazado un mundo que le era desconocido, el de la gran música italiana, que actualmente



puede interpretar con una capacidad de identificación sólida en un conjunto de origen anglosajón. Y así, partiendo de Verdi, hemos podido continuar una labor de **reencuentro** con Brahms, con Beethoven, con Schumann, con todo el gran repertorio; pero el origen ha sido Verdi, hemos partido de Verdi, de la capacidad energética de la música de Verdi, para volver a reconocer a los grandes amigos del pasado. Fundamentalmente, para mí ha sido una cuestión de comprensión: la orquesta me ha entendido a través de esta música, y una vez que los instrumentistas han comprendido mis puntos de vista acerca del fraseo, de la articulación, del ataque, de la dinámica, el trabajo sobre Mozart, Schumann..., sobre el resto de los grandes autores, ha sido mucho más fácil, porque la orquesta intuye ya cuál es mi pensamiento; las explicaciones sobran, existe un contacto espiritual basado en el mutuo conocimiento, y esto es esencial para que una orquesta y un director progresen juntos.

**A.—Naturalmente, usted tendrá intención de continuar sus ciclos de ópera de Verdi.**

**M.—**Sí, desde luego. Acabo de grabar **Traviata**, con Alfredo Kraus y Renata Scottó. El año próximo haré **Forza del Destino**, y al siguiente, **Vísperas sicilianas**.

**A.—Me imagino que en su momento les llegará el turno a Otelo y Falstaff...**

**M.—**Quizá muy pronto, ya que en mayo de este mil novecientos ochenta, en Florencia, montaré una nueva producción de **Otelo**, que han de interpretar Carlo Cossutta, Renata Scottó y Renato Bruson.

**A.—¿Llegó usted a conocer a su antecesor en la Philharmonia, Otto Klemperer?**

**M.—**No, nunca, ni siquiera llegué a verle en vivo. Sólo una vez contemplé por televisión un concierto suyo con la orquesta. De hecho, cuando dirigí por primera vez a la Philharmonia, Klemperer había dejado la ya dirección del conjunto; no estoy seguro de si esto había ocurrido dos o tres años antes de esta fecha.

**A.—Esta pregunta puede ser un poco indiscreta, pero querría saber si dentro de la orquesta existían tendencias contrarias a la hora de buscar un nuevo director. Quiero decir, ¿querían a una persona que sustituyera a Klemperer en todos los terrenos o trataban de conseguir algo completamente distinto?**

**M.—**No lo sé exactamente; lo que sí puedo decirle es que buscaban a un director, y, a ser posible, a un director joven. Si entre ellos querían que se pareciera o no a Klemperer, esto lo ignoro. Y, ciertamente, ellos habían tenido la ocasión, durante meses, de «experimentar» posibles resultados con otros maestros y no habían terminado de decidirse con ninguno de ellos. Ya le he dicho que para mí fue una sorpresa el que, nada más terminar el concierto, vinieran a verme para ofrecerme la titularidad del conjunto. Todavía me acuerdo del programa que dirigí: la obertura **La consagración del hogar**, de Beethoven; el **Segundo concierto para piano**, de Brahms, y los **Cuadros de una exposición**. Lo que sí creo es que ellos trataban de encontrar un director moderno, un director actual; porque, incuestionablemente, conseguir a una figura de la categoría de Klemperer era totalmente imposible, era un fenómeno irrepetible. Y yo creo que ellos tenían conciencia de esa deficiencia técnica que antes le he mencionado y buscaban a alguien que pudiera levantar el baremo técnico del conjunto.

**A.—¿Y cómo se concilia el que un temperamento apasionado y latino como el suyo haya encontrado un segundo hogar en Filadelfia, considerando el ilustre tópico acerca de la frialdad de las orquestas americanas?**

**M.—**Déjeme decirle que la Orquesta de Filadelfia es un caso muy particular dentro de las americanas. Para mí, es indudable que se trata de la más europea de las formaciones americanas. Porque a veces se dice que la Orquesta de Chicago es la más europea, y esto es inexacto: Chicago es puramente alemán, germánica, no europea en general. Cleveland, en este sentido, está bastante cerca de Filadelfia, aunque también en ella la influencia alemana o quizá austríaca, como usted decía antes al hablar de Szell, es muy considerable; pero Filadelfia es un caso aparte, es una mezcla de lo italiano, lo francés, lo alemán, lo español... La Orquesta de Filadelfia está formada por una gran cantidad de músicos hebreos, una buena parte de italianos...

**A.—... la famosa familia De Paskuale...**

**M.—**¡Cierto, los famosos De Paskuale!, y también hay muchos irlandeses, y checoslovacos y húngaros...; es decir, es una mezcla fascinante de todos los grupos étnicos europeos. Y esta orquesta es una creación de Stokowsky. Antes de Stokowsky hubo otros dos directores, pero él fue, desde todo punto, quien configuró la orquesta, quien le dio su sonido; no hay que olvidar que Stokowsky, dejando al margen todas las leyendas, era inglés, era de origen inglés, y él es el que ha creado este sonido particular, extremadamente voluptuoso, de la Orquesta de Filadelfia. Y Stokowsky fue titular de la Orquesta durante veinticinco años. Y después de Stokowsky, durante cuarenta y cinco años Ormandy se ha preocupado de mantener inalterable esta característica. Por otro lado, esta Orquesta posee ese sentido infalible de la precisión, que es un sello de las orquestas americanas, que a veces me recuerda un mecanismo de relojería. Así que, para mí, Filadelfia posee las características sonoras de las grandes orquestas europeas combinadas con la increíble precisión, propia del siglo veintiuno, del año dos mil, de las orquestas americanas.

**A.—Supongo que la Orquesta de Filadelfia jugará un papel importante en sus proyectos discográficos.**

**M.—**Así es; estoy en vías de completar con la Orquesta un ciclo de **Sinfonías** de Beethoven, y acabo de terminar una grabación de un «elepé» consagrado todo él a música de inspiración española, con la **Rapsodia** de Ravel, las danzas de **El sombrero de tres picos**, de Falla, y **España**, de Chabrier. Para mí, este disco ha sido un trabajo francamente agradable, porque yo siento muy dentro de mí la música española: mi madre, que es napolitana, tiene un cierto origen español, ya que varios de sus antepasados provenían de este país.

**A.—Observo también que, al igual que su compatriota Claudio Abbado, tiene usted una gran afinidad con la música de Prokofiev, del que ha grabado una versión extraordinaria de Iván el Terrible.**

**M.—**Sí, es cierto; pero creo que, aunque no sé muy bien cómo explicarlo, los italianos tenemos un cierto punto de encuentro con la música rusa, quizá a causa de que el temperamento eslavo tiene muchos puntos de vecindad con el latino. Yo no tengo que hacer ningún esfuerzo mental para «apropiarme» de la música rusa, la siento como algo personal. No creo que ocurra lo mismo con la música húngara o checa; pero el carácter ruso presenta este sentido nostálgico, este descarado amor por la melodía en el sentido puro...; así que el encuentro con la música de Prokofiev o con la de Tchaikowsky, del que ya he grabado todas las **Sinfonías**, incluido **Manfred**, ha sido para mí un paso natural, desprovisto de problemas, y que he realizado con enorme simpatía.

**A.—¿Qué opinión tiene acerca de la música de Shostakovich?**

**M.—**No tengo un conocimiento exhaustivo de sus obras. Algunas de sus **Sinfonías** me parecen muy interesantes, otras no tanto... Por otra parte, tengo muy serias dudas acerca de la libertad creativa de este autor: tengo constantemente, al menos escuchando ciertas obras, la sensación de que este hombre ha escrito aquello que le han ordenado escribir y no lo que él deseaba plasmar sobre la partitura, ¿me comprende?

**A.—Perfectamente; esa misma idea tengo yo respecto de varias de sus obras. ¿Ha leído usted Testimonio, las memorias de Shostakovich, transcritas por Volkov?**

**M.—**No, aunque tengo entendido que se trata de un libro muy trágico, tremendo...

**A.—Sí, lo es. Usted, como antes me ha indicado, ha trabajado con frecuencia con un gran amigo e intérprete de Shostakovich, Sviatoslav Richter. ¿Confirma usted esa fama de artista «difícil» que acompaña a este pianista?**

**M.—**No, en absoluto; yo no creo que Richter sea un artista difícil. Lo que sí puedo decir es que él detesta a los directores que se limitan a acompañar, a los rutinarios; él no cree en absoluto en el despliegue de facultades del virtuoso secundado por una orquesta sin personalidad. El entiende que un concierto de solista no es sino el trabajo compacto de intérprete, director y orquesta. En cualquier caso, yo tengo en este momento grandes dificultades para trabajar con Richter a causa de los enormes problemas que plantean las autoridades rusas.

**A.—¿Conoce usted interpretaciones verdianas de directores no italianos, tales como Karajan o Mehta?**

**M.—**No; desgraciadamente, apenas he escuchado a estos maestros haciendo música de Verdi, y no crea que no me interesaría poder hacerlo. Pero debo decirle algo que considero esencial: para dirigir bien a Verdi es absolutamente indispensable un dominio pleno de la lengua italiana; quien no comprenda perfectamente el idioma italiano no está capacitado para transmitir en todo su sentido el mensaje musical de Verdi. La relación entre música y palabra en Verdi es algo perfecto, indisoluble, al igual que ocurre en Monteverdi o en Mozart. Ya le digo que no conozco las interpretaciones de Karajan, pero sé que él habla muy bien el italiano, así que puedo imaginar que su tratamiento de Verdi o de Mozart, en el terreno operístico, ha de ser bueno. Recuerdo una situación muy peregrina que viví hace unos años, en Viena: acudí una noche a la ópera y presencié una representación de **La forza del Destino**, que dirigía un director alemán del que prefiero no decir el nombre; era evidente que aquel director desconocía por entero el italiano, no sabía exactamente lo que se estaba cantando. Y ese conocimiento de la lengua es esencial para sugerir al cantante el ritmo dramático de una ópera. En Verdi la unión de la música y la palabra es un hecho, es una unión aún más estrecha que la que se da en las óperas de Wagner.

**A.—Hace algún tiempo Carlo Maria Giulini me dijo algo muy parecido acerca de Mozart: que era imposible dirigir las Sinfonías de Mozart sin un conocimiento profundo no ya sólo de sus óperas, sino de la lengua italiana en general.**

**M.—**Estoy absolutamente de acuerdo con esa idea, creo que es acertadísima. Mozart hablaba maravillosamente bien el italiano, dominaba la lengua y además contaba con la colaboración de un libretista excepcional, Lorenzo da Ponte: el libreto de **Las Bodas de Figaro** es una obra maestra, y en él la conjunción de música y palabra es un milagro. Mozart es la mejor escuela, quiero decir para el conocimiento, para desarrollar la técnica de una orquesta; ya le he dicho mis ideas acerca de Verdi. Pero para amar la música, para acceder al auténtico conocimiento de todo lo que la música puede darnos..., Mozart es una guía, una biblia que siempre tiene páginas nuevas.

# Antal Dorati dirige la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington y da cuerda a su Rolex.



En la mano derecha la batuta.  
En la izquierda su Rolex.  
Y ninguna de las dos está parada  
mucho tiempo.

Antal Dorati ha consagrado gran parte de su vida a la dirección de las mejores orquestas del mundo. Actualmente está al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington y de la Real Orquesta Filarmónica de Londres, dando unos 100 conciertos al año.

Es posible que Antal Dorati de más cuerda que nadie a su Rolex.

Pero no importa. Un Rolex se adapta siempre a los movimientos de quien lo lleva.

Su sistema automático de rotor Perpetual da cuerda a la máquina con el menor movimiento de la muñeca. Gracias a un dispositivo de seguridad la tensión del muelle es igual y constante, lo que confiere a la máquina una precisión extraordinaria.

A lo largo de su extensa carrera Antal Dorati ha dirigido las orquestas más prestigiosas del mundo y en sus ratos libres compone música y pinta con indudable talento.

Posiblemente por ello aprecie mejor que otros la labor artesana que encierra la creación de un Rolex.

Porque él sabe lo que significa armonizar los distintos aspectos de una obra y hacer de ellos arte.

Nuestros artesanos también lo saben.

Y es lo que hacen.

En Rolex.

**Tener un Rolex  
produce casi tanta satisfacción como crearlo.**



**ROLEX**



*Rolex Day-Date Cronómetro en oro de 18 quilates con brazaletes a juego.*

Relojes Rolex de España, S. A., Génova, 11 - Apartado 859 - Madrid.

# EL TRIPTICO ESCENICO DE BELA BARTOK (1)

Por SANTIAGO MARTIN BERMUDEZ

«... comme nous étions persuadés, tous deux, que le bonheur était proche, et qu'il allait suffire de se mettre en chemin pour l'atteindre...»

(Alain-Fournier)

A menudo, un artista reclama el conocimiento global de su obra más que la atención fervorosa hacia algunas piezas determinadas de ella. El compositor, como el novelista, el poeta o el pintor, insisten en que esta o aquella composición suponen, ante todo, una fecha. Todas las obras tienen fecha, y la ubicación de unas y otras según su orden cronológico puede suponer un criterio principalísimo para su comprensión. Añadiéndose a las influencias de otros creadores y escuelas, e incluso de otras artes; a la impronta del medio y a los acicates o dificultades sociales, la obra individual se encuentra en una aguda dialéctica con respecto a las otras producciones del mismo creador. Con ellas adquiere sentido, y en tal confrontamiento resulta fértil esa tensión. Entonces esa sonata aparece como el culminar de una tendencia y su abandono posterior, o aquella sinfonía significa una transición, un eslabón lleno de sentido en el itinerario ahora comprensible del artista (1).

Entre 1911 y 1918, Béla Bartók abordó la composición de tres obras para la escena, **El castillo de Barba Azul**, **El príncipe de madera** y **El mandarín maravilloso**. Una ópera, la primera, y dos «ballets». No volverá a componer para tal medio. ¿Qué suponen estas tres obras escénicas, tan cercanas en el tiempo, dentro de la obra de Bartók? ¿Por qué no hay nuevas producciones dramáticas del húngaro, si aún vive casi treinta años y en ningún momento dado a la inactividad? ¿Qué le debe la escena a Bartók? ¿Cuál es la vigencia de esas obras, cuál su contenido?

## BARTOK FRENTE A LA ESCENA

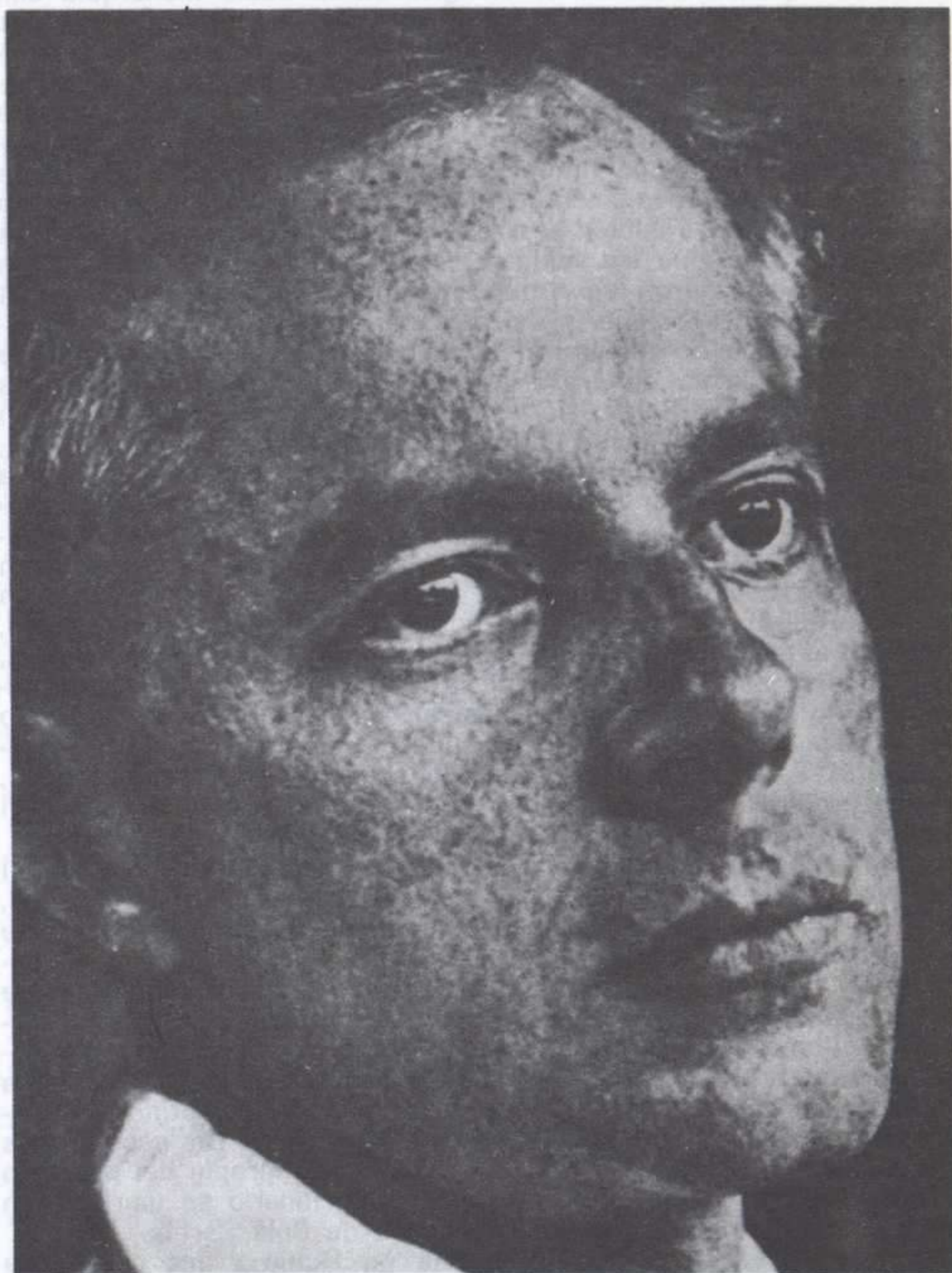
«Ensoberdecido te veo por el ruido de los grandes hombres y acribillado por los agujones de los pequeños.»

(Nietzsche)

Toda producción artística exige un enfrentamiento con el grupo al que va dedicada, el público. Es necesaria la publicación o exposición del libro, del lienzo, o no se produce el hecho artístico propiamente dicho; esto es, la recepción social del mensaje. Una partitura se publica, pero sobre todo se ejecuta musicalmente. Y en el caso de obras musicales escénicas, es precisa la puesta en escena de textos y pentagramas. Un compositor precisa ser estrenado, como un dramaturgo, y ese continuo contacto con sus producciones, transfiguradas en el hecho social del concierto o la «función» teatral, es lo que posibilita el progreso de una obra, el despliegue de la creatividad de un autor más allá de las simples intuiciones del aislamiento, por mucho que a veces resulten geniales.

No es preciso insistir en que el estreno de toda producción que sale de una pluma se reserva sólo a los consagrados y supone la existencia de una vida musical suficientemente animada y rica, curiosa y cambiante. El Bartók de la década de los diez —la década de los «ballets» de Stravinsky, de los «regresos» de Strauss, del **Pierrot Lunar**... y de la primera guerra mundial— se encontraba en un ambiente de gran tradición musical. El odio a la casa de Habsburgo y a la unión con Austria impedía comprender que, en ese terreno, ésta era fecunda. El folklorista lamentará las fronteras de 1918. Es cierto que la música llega a un gran auge, al mismo tiempo que el sistema y la administración austríacas alcanzan su punto más bajo de pulso vital, su mayor grado de oscurantismo e intolerancia. Pero también lo es que esa Viena, aparte de ser la de Mahler, que muere en 1911, es la de Freud, la de Musil y la

(1) «... una poesía nace de otra, un poeta nace de otro poeta», nos dice ahora mismo Bergamín, con la sencillez de lo exacto (**Camp de l'Arpa**, octubre-noviembre de 1979).



BARTOK EN 1916. QUEDAN ATRAS **BARBA AZUL** Y **EL PRINCIPE**. ESTA PROXIMO **EL MANDARIN**.

del joven Wittgenstein (su **Tratado** se publicará en 1921). Budapest, en cambio, no es Viena, y la ópera de Bartók tendrá dificultad para ser comprendida, como demuestra el rechazo de **Lipótvárosi** y que sea estrenada en 1918, tan sólo cuando se produce el éxito de **El príncipe de madera**..., para ser luego arrinconada hasta después de la segunda guerra mundial. Bartók, como quiera que sea, consigue estrenar, pero en condiciones poco favorables, a su juicio. La suerte de la última de las tres composiciones, en el ambiente de posguerra y tras la contrarrevolución de 1919, tal vez desanimó al autor de ópera y «ballet». Al terminar la orquestación de **El mandarín maravilloso**, en 1925, y tras la «première» escandalosa de Colonia al año siguiente, el estreno se fue posponiendo en Hungría, y tan sólo se representó allí en 1945, tras la guerra y su muerte. En estas condiciones Bartók no se sintió nunca atraído por la escena, y acudió a medios con los que cabía la seguridad de un contacto real con el público: la música de cámara, el piano y la orquesta, así como la obra vocal y folklórica.

¿Hemos perdido un compositor escénico del que podíamos conservar aún mayor memoria? Imposible responder. Dado el punto de partida que estas tres piezas hubieran supuesto, y la calidad de su producción real desde los años veinte, tal vez poseeríamos hoy un repertorio de ópera y «ballet» bartokianos de considerable calidad. Pero sería lamentable carecer de alguna de las obras que

compuso más tarde. Bartók no abandonó la escena, sino que, como muchos, fue abandonado por ella y por los que pudieron permitirle su acceso; es decir, por la ausencia de un medio favorable. A cambio, poseemos una de las obras no escénicas más profundas, influyentes y duraderas que ha producido nuestro siglo.

## NACIONALISMO, FOLKLORE Y REVOLUCION

«Aunque mi alma es vieja, no vive en el pasado, sino espera.»  
(Cernuda)

Béla Bartók nació, en 1881, en la Transilvania húngara, hoy bajo soberanía rumana, hijo de una familia de adscripción pequeño-burguesa y de carácter ilustrado. Es un muchacho enfermizo y vehemente, precoz pianista —el piano será el instrumento a cuya pedagogía tanto aportará, además de llegar con él a la creación de una amplia obra—; pronto huérfano de padre, más tarde estudiante en provincias y en Budapest. Bartók vive en su juventud la última época del viejo Imperio austriaco, ya monarquía dual. Pese a la preponderancia de Hungría en la doble monarquía con respecto a los eslavos, los húngaros constituyen uno de los pueblos cuyo despertar nacionalista va a llevar al desgajamiento del territorio multinacional centroeuropeo. Bartók es un encendido nacionalista, y su carrera de compositor —aparte las obras especialmente juveniles que no nos han llegado— comienza con pecados orquestales, como el poema sinfónico **Kossuth** —el nombre del héroe nacionalista de la revolución de 1848—, que tiene mucho del Strauss de **Vida de héroe**. También le trabaja el afán de encontrar las raíces de la verdadera música húngara, presa entonces de los lugares comunes a que dieron lugar, mal entendidas, las **Rapsodias** de Liszt o las **Danzas** de Brahms, y del aplastante peso de la música austriaca y alemana, de una altura impresionante e inalcanzable, siempre presente y estimada en virtud de la unión con Viena y las especiales relaciones con el Reich. No es sino una consecuencia lógica en el itinerario vital del joven Bartók el que al nacionalista vehemente, al librepensador afrancesado, al compositor balbuciente se una pronto el investigador folklorista. Entre 1903 y 1905 pasa de curiosear la actividad musical de las gentes del pueblo a anotarla e investigarla sistemáticamente. En esa actividad conoce a otro joven musicólogo dedicado a empeños semejantes, Zoltan Kódaly, y es el inicio de una gran amistad. «Años de investigación, clasificación, análisis, le permiten remontarse a los orígenes de la música húngara, aproximarse así a las fuentes de la Música. Todo lo que creía auténtico no lo era. Este idioma musical que ha aprendido y utilizado en la **Rapsodia** y en la **Primera «suite» orquestal** era una falsificación» (2). Es también una época de búsqueda de las propias raíces, de la propia identidad nacional, que dará lugar a la división del Imperio de sus diversos componentes nacionales.

Sin embargo, como hemos de ver, Bartók no se queda en el folklore de su solo país, que tantos hallazgos le depara, sino que, incluso enfrentando acusaciones de falta de patriotismo por parte de esos cerriles enarboladores de patrias que en cualquier momento y país parecen tener el «copyright» de la nación, se sume en el estudio de otros folklores, cercanos y lejanos, llegando, mediante el amor a su tierra, al descubrimiento —y, por tanto, amor— de la riqueza de otras patrias, de la universalidad dentro de la variedad de identidades de eso que la tradición del optimismo ilustrado y racionalista ha llamado siempre humanidad. Las necesidades del músico —en la encrucijada del «qué hacer» propio del principio de siglo—, las del patriota y las del revolucionario se dan cita en la investigación y elaboración folkloricas de Béla Bartók.

En la coyuntura del siglo existía en Hungría una clase alta perdida en idealismos irrealizables, mitológicos, puras nostalgias del pasado, como la evasiva idea imperial de los Balcanes. Frente a ella hay una clase ilustrada, democrática, nacionalista, cada vez más socializante. Los primeros son partidarios de la componenda con Austria, del arreglo de 1867 (el dualismo de la Monarquía). Hombres como Tisza, que llevan al país por el sendero de lo imposible, representan la primera tendencia. Poetas como Endre Ady encabezan la segunda, no sin las contradicciones propias de esta burguesía ilustrada, que se cree legitimada para un poder que le es negado por la tiranía, y que teme que el pueblo desbordado pueda arrebatarse su oportunidad histórica.

Ady lleva a cabo la elaboración poemática de una mitología de oposición a la clase dominante húngara, al final personificada en los Julio Andrassy o los Esteban Tisza. Pero junto a Ady se desenvuelven los hombres que habrán de dar el paso que los Ady no pueden nunca dar: volverse hacia el pueblo una vez decepcionados de la «vieja política». Si Ady no llega a esto, lo hacen sus discípulos de la generación siguiente. Hombres como Béla Bartók, sí, pero también como Béla Balazs, el libretista de las dos primeras obras del tríptico escénico de Bartók, que literariamente debe tanto a Maeterlink como a Ady, y que representa ese tipo de intelectual radicalizado que no siente escrúpulos en militar en las filas de partidos populares, exhausta su propia clase de origen e incapaces y corrompidos los dirigentes de la irredenta nación. Su profundo compromiso con la revolución comunista de 1919 le obliga al exilio

a la Unión Soviética cuando Horthy y los suyos toman el poder por obra y gracia de la voluntad de la «Entente».

Bartók es, pues, uno de esos hombres que se agitan en Hungría alrededor del momento belicista, independientemente de que no se pueda hablar en él de una clara adscripción o confesionalidad. Su figura es también ejemplo de artista comprometido como tal artista y como ciudadano; de nacionalista revolucionario, de ateo nietzscheano, que asume militantemente sus convicciones porque cifra en la muerte de Dios una de las condiciones de la libertad humana. Esta generación está destinada al fracaso. La solución de la gran guerra lleva a un desplazamiento de la patria húngara. Cerca de tres millones y medio de húngaros se encuentran, pese a la supuesta aplicación del principio de las nacionalidades, bajo soberanía rumana, checoslovaca y, en menor medida, yugoslava. El



BARTOK CON UN GRUPO DE CAMPESINOS ESLOVACOS, EN PLENA RECOGIDA DE FOLKLORE VIVO (1908).

nuevo Estado queda reducido a tan sólo ocho millones de almas y 91.000 kilómetros cuadrados (3). A todo esto hay que añadir el escamoteo de la revolución nacional y popular que se incubaba antes de la guerra. La miope política de la doble Monarquía llevó al fracaso no sólo la viabilidad del Estado multinacional, sino a marchitar en agraz cualquier voluntad de cambio, encontrándose los nuevos Estados, y entre ellos el húngaro, con nuevas soberanías y con idénticas relaciones interiores de dominación. Es el desencanto y el desfallecimiento de la posguerra. Dura advertencia, siempre destinada al olvido, para los que ven en guerras y rectificaciones fronterizas un posible cambio de lo indeseable.

Pero nada de esto puede estar claro para el Bartók vehemente e idealista de la preguerra, para esa generación que no puede aún imaginar lo cercano que está el fracaso de sus anhelos, disueltos y agostados, como tantas cosas europeas, en la gran catástrofe de 1914 a 1918. Por ello, Bartók acude al folklore, es decir, al pueblo. Atrás han quedado los temores a las masas fieras de Ady el poeta, Ady el liberal, Ady el decimonónico. Por delante está el futuro que ese pueblo habrá de protagonizar. ¿No es lógico, entonces, buscar en ellos la autenticidad de una música sumida aún en el subdesarrollo, pedirles el impulso artístico necesario para crear composiciones de altos vuelos, equiparables a la producción de las odiadas Austria y Alemania o de la modélica Francia, enemiga de ambas?

El folklorismo de Bartók se presenta, pues, como un acercamiento al pueblo. Igual que en los posrománticos, la investigación y elaboración folkloricas constituyen en Bartók uno de los aspectos de su nacionalismo: se trata de consumir la actitud de los románticos de utilizar temas musicales autóctonos. Acercándose al pueblo, a los campesinos, se toman sus verdaderos temas, se trabaja con folklore real, no con pseudofolklore. Pero no sólo se acerca a la música popular, sino a los hombres y mujeres que componen el pueblo, a esos seres humanos alejados de la corrupción de una clase dominante que claudica ante el dominio austriaco. Descubre en aquéllos lo que tantos han considerado la verdadera nación. Es la historia, siempre repetida, de la abdicación de las clases dirigentes, negadas un día como parte de la patria por un Sieyès; entre nosotros, un Unamuno treintañero; en Hungría, por un Endre Ady. En el folklore de su país, en fin, y en el de los vecinos rumanos y eslavos —las fronteras sólo existirán a partir de 1918—, e incluso árabes y turcos, encuentra Bartók soluciones válidas a los problemas de composición contemporáneos, en base sobre todo a nuevas propuestas rítmicas y armónicas (4).

En tal sentido la función del folklore parte de acompañamientos

(2) Pierre Citron: **Bartók**. Ed. du Seuil, pág. 26.

(3) Datos de M. de Ferdinandy, **Historia de Hungría**. Alianza Ed.

(4) Claude Samuel: **Panorama de la música contemporánea**. Ed. Guadarrama.



simples a la melodía campesina original, pasa por la utilización de ésta como tema desarrollable y llega a prescindir de la misma mediante la asimilación y asunción por parte del compositor de las características de la música popular, creando nueva música a partir de ese espíritu. Toda la obra de Bartók, hasta su muerte, está informada por esta manera de ser musical, ya insoslayable y de enorme riqueza creativa. «Gracias a la música campesina, Bartók se ha liberado del cuadro rígido de la tonalidad; por obra de la música campesina ha permanecido sujeto, a pesar de todo, a una especial tonalidad "en libertad"» (5).

## EL TRIPTICO ESCENICO

«... nessuno meglio di lei può sapere che la natura si serve da strumento della fantasia umana per proseguire, più alta, la sua opera di creazione.»

(Pirandello)

¿No había de tentarle a Bartók, el nacionalista, a Bartók, el experimentador, la composición de una ópera, género que se había mostrado a menudo muy propio para la afirmación de identidades colectivas? Una ópera precisa ya desde hace tiempo un texto en lengua vernácula, una música que se adapte a ella; expresa una sensibilidad propia, supone un público ilustrado que defienda esa idea de nacionalidad mediante el apoyo a productos auténticamente propios. Si, además, se da el musicólogo de amplia experiencia folklórica —experiencia a utilizar en los pentagramas escénicos—, tendremos enumerados, como motivos, lo que tal vez sean las características esenciales de la ópera de vocación nacionalista.

En cuanto a los «ballets», el sentido es semejante, textos aparte. Pero, además, es un quehacer obligado en un músico que en ese momento está tocando todos los géneros y que acaso quede seducido por el auge del «ballet», sobre todo teniendo en cuenta las noticias que llegan de París: Diaghilev, el casi veterano Ravel, el joven Stravinsky... Tal vez sea aún más inevitable la composición de obra escénica por parte de Bartók que el abandono de esta producción a que más tarde llegó. Lo cierto es que, en ambos casos, tuvieron mucho que ver las circunstancias.

En Hungría, aquel momento de efervescencia no podía sino propiciar un auge de la literatura; por ello, no le fue difícil a Bartók acceder a textos que llamaran su atención. Así sucedió con el de **El castillo de Barba Azul**, de 1910, cuyo tema le atrajo en seguida, hasta el punto de llevar a cabo la composición de una ópera con el mismo después de renunciar Kodály a hacerlo (6).

Su autor, del que ya hemos aportado algunos datos, fue el futuro teórico del cine Béla Balazs (7). También le pertenece el argumento de **El príncipe de madera**, y puede decirse que, salvadas diferencias de calidad, su temática es semejante o paralela. En muchos sentidos cabe afirmar que la trilogía no alcanza un sentido pleno hasta **El mandarín maravilloso**, cuyo texto se debe a Menyhert Lengyel, un autor de características muy diferentes a Balazs (8). En todo caso, de no existir este último drama musical sin palabras, el sentido de los otros dos, en solitario, sería muy distinto. Y siéndolo literariamente, tales diferencias también son importantes desde el punto de vista musical, como veremos, en el tránsito a la última pieza.

La composición del tríptico coexistió con la labor continuada de otras obras, aparte de la dedicación de Bartók como pedagogo y musicólogo. Esta década ve nacer una importante producción pianística, la mayor parte de total raíz folklórica, aunque surgieron también composiciones típicas del Bartók irónico o humorístico, como las **Tres burlescas, op. 8c** (1911). Se acercó poco a lo orquestal, aparte de los «ballets», pero con cosas de la altura de las

(5) *Ibid.*, pág. 58.

(6) Vid. György Kroó: notas al disco Hungaroton LPX 11486.

(7) El poeta y dramaturgo Béla Balazs (1884-1949) es hoy, para nosotros, sobre todo un teórico del cine. En fecha tan temprana como 1924 expone una serie de teorías muy interesantes sobre la función del primer plano o sobre formas y características del montaje, aparte de una especial concepción, puede decirse que profética, sobre el sentido del cine en nuestro tiempo. Guido Aristarco (*Historia de las teorías cinematográficas*, Ed. Lumen) le señala, junto a Lukacs, como de formación originariamente idealista y de afiliación materialista dialéctica posterior. Paralelamente, o acaso íntimamente unido a lo que de él hemos dicho antes, es colaborador estrecho de publicaciones de vanguardia artística e ideológica de la época, como *Mañana* o *Nyugat* («Occidente»). Durante la revolución de 1919 es comisario del Pueblo para el Departamento de Literatura y director de Asuntos Teatrales. La contrarrevolución de Horthy le lleva al exilio en Viena, donde toma contacto con el cine en tanto que medio de expresión, y en 1924 aparece su importante aportación, *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*, y en 1930 ante la aparición del cine sonoro, su otro libro, *Der Geist des Films*. No será su última aportación teórica. En 1927 pasa a Berlín, y en 1931 a Moscú. En 1940 publica en la URSS *Fuego de campaña*, donde retrata a su antiguo amigo Bartók, entonces en otro exilio, al lado opuesto del océano. En 1945, con la liberación, vuelve a Hungría. El amigo ya ha muerto, lejos. Su figura de teórico del cine y de hombre comprometido destaca enormemente sobre su aportación literaria. Ni en su poesía ni en su teatro hay rastro alguno de su ideología revolucionaria...; tal vez al contrario, como veremos.

(8) Menyhert Lengyel (1880-?) es tan solo dramaturgo. Señalado por Zoltan A. Ronai (en su prólogo a *Teatro húngaro contemporáneo*, Ed. Aguilar) como el primero en ser conocido internacionalmente entre los autores magiares, sufre al principio la entonces inevitable influencia de Ibsen en obra como *El gran príncipe*, y se muestra crítico con la sociedad de su tiempo en *Tifón*, de 1909. También escribió comedias como *El gobierno de Sancho Panza*. Emigró a Estados Unidos en 1930 y, según parece, allí perdió buena parte de su afán crítico para convertirse en un hábil escritor de piezas comerciales, lo que no deja de ser chocante con sólo leer el argumento de su *Mandarín maravilloso*, pieza corrosiva para la época, que fue tachada de inmoral y pornográfica.

**Cuatro piezas, op. 12**, muy emparentable con el primero de aquéllos, incluso teniendo en cuenta los contrastes deliberados entre pieza y pieza. 1909 fue el año de terminación del **Primer cuarteto de cuerda** y 1917 del **Segundo**; era ya un tercio de lo que iba a constituir, como ciclo, la producción más importante de este género «camerístico» en lo que va de siglo. Continúa la aportación vocal a base de recopilaciones húngaras o eslovacas; señalemos la puesta en música, en 1916, de **Cinco poemas**, de Endre Ady, cuando al poeta sólo le quedaban tres años de vida: es el **Op. 16**.

Como es lógico, a menudo se advierten semejanzas entre las obras del tríptico y sus hermanas de fecha, del mismo modo que se descubren comunes influencias, sea de autores concretos, como Debussy, o de realidades diversificadas y difusas —aunque profundas—, como el folklore. Por el momento, ya es tiempo, accedamos directamente a un pequeño análisis de las historias de Bartók y de la música con que nos las cuenta: en obras semejantes ambos elementos, separados en su origen y de génesis muy diversa, se potencian o malogran mutuamente.

## «EL CASTILLO DE BARBA AZUL»

«¿Cómo podrán entenderse dos almas de tiempo melódico distinto?»

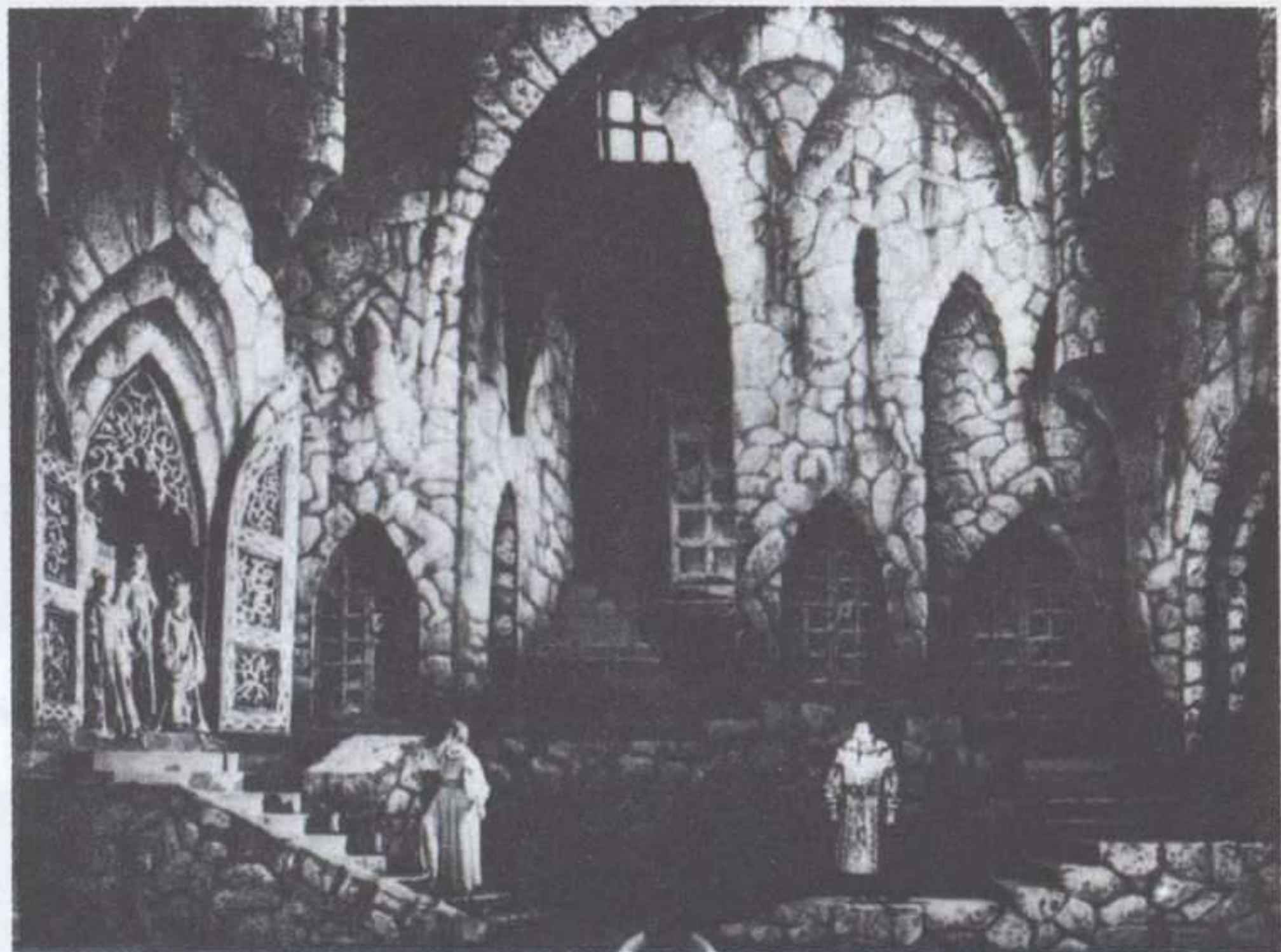
(Ortega)

Desde el punto de vista musical y dramático podemos dividir la ópera en tres acciones previas y siete escenas, correspondiendo éstas a la apertura de cada una de las puertas. Se trata de una composición característica de Bartók en el sentido de su simetría (melodía pentatónica del principio y final y culminación en la escena de la quinta puerta, Do mayor, punto central de la pieza). Como ya se ha dicho, diversos autores han señalado la coyuntural influencia de Debussy, que será más clara en **El príncipe de madera**, pero están también presentes el folklorista y el wagneriano, wagneriano en el sentido de utilizar el «leitmotiv»; la influencia wagneriana es también patente vía Strauss, a cuyo sentido dramático y de orquestación deben no poco tantos autores de la época, y esta ópera en diversos momentos (protestas de amor de «Judith», por ejemplo). Los motivos del amor y de la sangre (segunda mayor) cruzan la ópera de arriba a abajo. Tras las cinco puertas aparece sistemáticamente sangre en el ámbito que descubre su apertura; «Judith» suele realizar su descubrimiento tras un momento de alarma, temor o simplemente sorpresa: un acorde prolongado preside obsesivamente cada recitado afligido de la esposa.

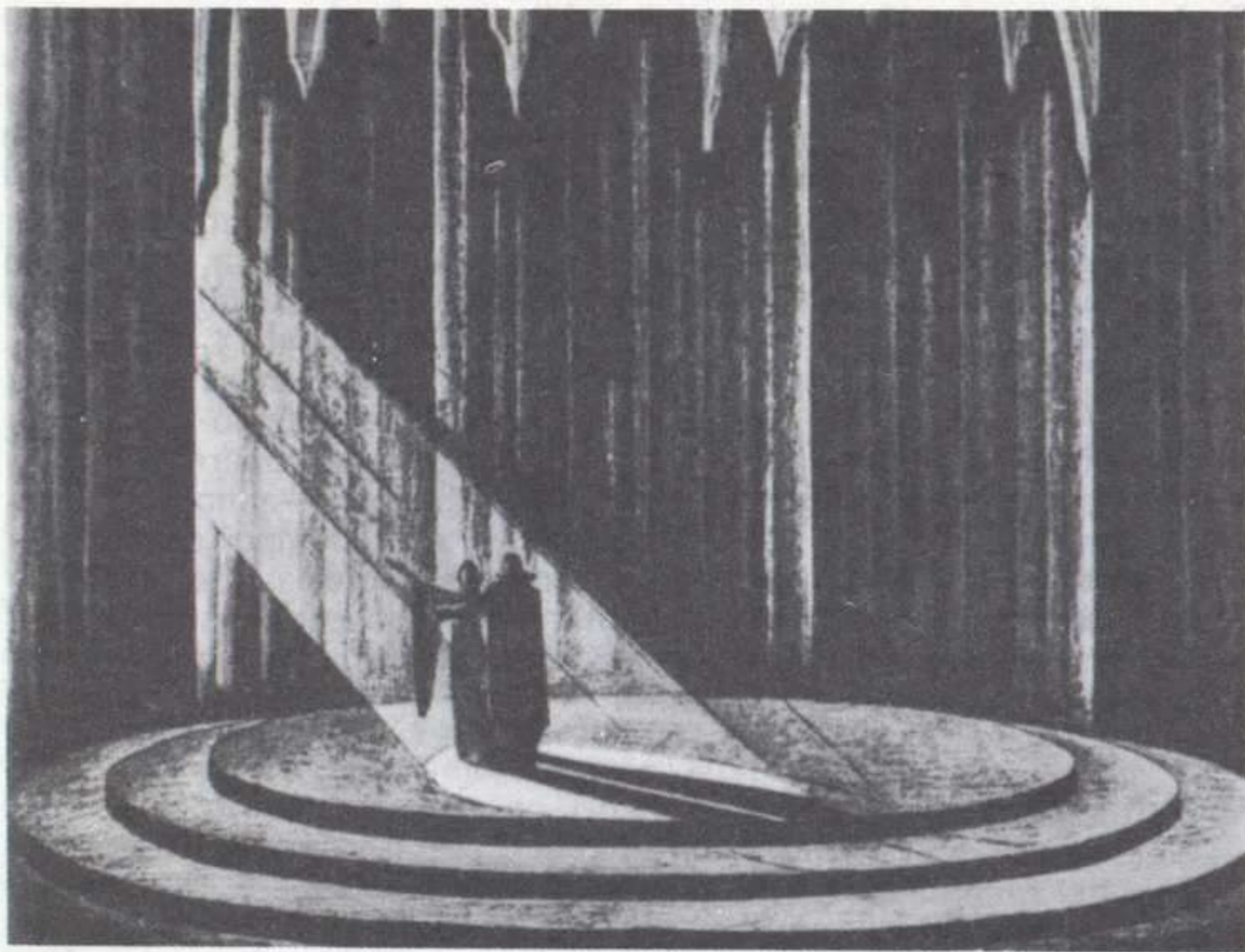
Una expresiva introducción orquestal precede a cada una de las que hemos llamado acciones y escenas (cada puerta), y sirve de ligazón en cada momento, hasta el cierre final de la ópera, con el mismo tema del comienzo. Antes de cada «intervención orquestal expresiva», esto es, al final de cada sección en que se puede dividir la ópera, hay un final que dista mucho de ser equiparable en cada caso (petición de «Barba Azul» de abrir la cuarta puerta, sin apenas orquesta y tras una escena con amplios «sostenuti»: parte de metal y madera intervienen con acordes de blancas ligadas; acordes «diminuendi» y tono claudicante en la percusión antes de la apertura de la sexta, etc.). El mayor o menor forcejeo entre los antagonistas da lugar a una mayor o menor lentitud de la escena, y a la introducción y desarrollo de otros temas secundarios.

Teniendo tales extremos en cuenta, cabe un resumen dramático y musical de **El castillo de Barba Azul**.

El sugerente discurso poético de un recitador («¿Dónde se encuentra la escena, fuera o dentro?») sirve como introducción no musical a la ópera («Antiguo castillo, también es antigua la leyenda que de él se cuenta»). La escena representa el interior sombrío de un castillo con siete puertas alrededor, «las dos últimas a un lado».

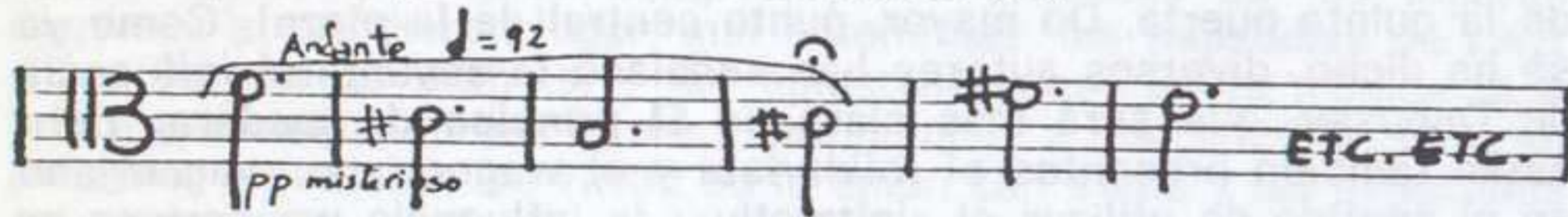


PUESTA EN ESCENA DE **EL CASTILLO DE BARBA AZUL** EN BUDAPEST, 1948. ESCENOGRAFIA DE GUSZTAV OLAH.



EL CASTILLO DE BARBA AZUL, BUDAPEST, 1960 (BOCETO).

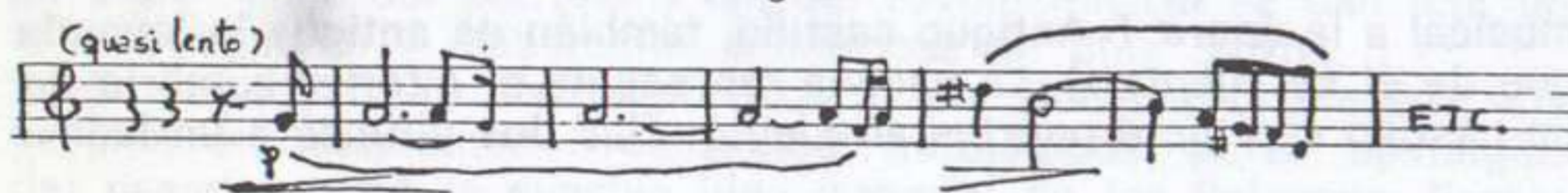
Para mayor énfasis en el simbolismo, las acotaciones califican dicho espacio de «amedrentador, como un agujero abierto en el corazón de una sólida roca». La cuerda grave introduce unos solemnes compases significativos del ambiente (9):



Quedan subsumidos tras la intervención de la madera, que precede y acompaña las inmediatas intervenciones vocales. Aparecen «Barba Azul» y «Judith».

**Acción primera:** Parecería que «Judith» no se atreve a entrar, pero ante la invitación de «Barba Azul» a deshacer su compromiso si alberga algún temor, ella declara su amor y entra. Es una escena de gravedad y tensión en voces y subrayado orquestal, equivalentes a la violencia contenida del primer enfrentamiento entre los personajes. Se cierra la puerta que da al exterior y la cuerda encadena con «sostenuti» sombríos los primeros compases del recitativo correspondiente a la acción segunda.

**Acción segunda:** Quejas de «Judith» ante la oscuridad del castillo, que nunca conoce la luz. Un monocorde recitativo bajo la misma presencia de las cuerdas expresa un deprimido intercambio de preguntas y respuestas entre los esposos, confirmando para «Judith» los extremos de soledad, oscuridad, frío, humedad. Pero no quiere regresar al exterior. «Secaré las losas sollozantes (...), calentaré este mármol frío, lo calentaré con mi cuerpo vivo (...). Iluminaré tu triste castillo (...), entrarán el viento y la luz». Estas promesas, con la lenta y obsesiva recitación, parecen deseos difíciles de cumplir, más que proyectos de realización espontánea. La desgana de las palabras muestra un conflicto con el amor de «Judith» hacia «Barba Azul», y aquéllas se alzan progresivamente para acallarlo. «Nada puede brillar en mi casa», responde «Barba Azul». La transición es semejante a la anterior, si bien ahora interviene con melancólica insistencia el corno inglés:



**Acción tercera:** «Judith» ve las siete puertas (de un «decrecendo», transición brusca a mf, sorpresa ante las siete puertas, cuando ya la mujer comienza a ubicarse en el ámbito cerrado de la sombría mansión). Pretende abrirlas, pese al deseo contrario de «Barba Azul». «Hay que quitar esas cerraduras —le argumenta—. Las limpiará el viento, entrará la luz.» En un momento dado, el castillo gime. «Entrégame las llaves. Dámelas, porque te amo.» Fuerte intervención orquestal, con subrayados de insistente percusión, en cada «¡Abre!». Escena de «crescendo», truncada tras el primer suspiro al otro lado de las puertas. Prosigue, pues, el enfrentamiento iniciado en la «acción primera» y motivo esencial del drama.

Consigue «Judith» las primeras llaves con el supremo argumento del amor, que cruza la ópera entera.

**Primera puerta:** Sale de ella un suspiro y una luz roja «de sangre». Es la cámara de torturas. Ha habido un largo acorde «sostenuto» en clarinetes y violines primeros, con fugaces, repetidas e inquietantes oleadas en madera, xilófono, y en seguida percusión. Por primera vez aparece sangre tras una de las puertas. Aparece, en consecuencia, la segunda menor obsesionante en relación con la sangre, presente en diversos momentos de la obra y elemento musicalmente esencial de la misma, a la manera de un «leitmotiv». Hay una transición al tema, enunciado por oboes y trombones con sordina:



En seguida «Judith» alude a la sangre, verbalizándola también por vez primera, para en seguida felicitarla de, al menos, conseguir un resplandor rojo en aquel ámbito siniestro. De nuevo tiene lugar el conflicto para conseguir otra llave, y de nuevo el argumento del amor hace que «Barba Azul» la entregue.

**Segunda puerta:** Un nuevo rayo, ahora «rojo amarillento», surge de la segunda puerta. También, en seguida, trompa seguida de viento (aires marciales). Se pierden bruscamente ante la tierna y triste discusión por la tercera llave. Es la armería del castillo. Otra vez el dolor de «Judith», ante tales revelaciones, se agudiza con el descubrimiento de sangre en las armas. «Judith» insiste por las demás llaves. «Barba Azul» quiere sufrir sus secretos solo: «Es serena y tranquila la sangre que con frescura brota». Tal es la bella balada de «Barba Azul», acompañada por el arpa y el viento lejano. Pero ella recuerda su amor como justificación de su sed de conocimiento del ser amado. Recibe tres llaves más.

**Tercera puerta:** Luz dorada: es el tesoro de «Barba Azul», que éste ofrece con amor a su esposa. Pero entre las joyas «Judith» vuelve a descubrir sangre. Esta breve «escena» queda constituida por un prolongado acorde (Re mayor), mantenido y adornado alternativamente por componentes individuales de la cuerda o el sople. El acorde se deforma en disonancias al aparecer la segunda menor de la sangre. Desaparece con la invitación que hace el propio «Barba Azul» a «Judith» para abrir la cuarta puerta.

**Cuarta puerta:** Luz verde azulada, el jardín secreto. Un «glissando» de las arpas introduce una suave melodía del viento (flauta y trompa, pronto seguidas de oboe, clarinete y corno inglés), secundado por la cuerda. Una lírica serenidad preside el diálogo entre «Barba Azul» y «Judith», el regalo de aquel verde remanso en prenda de amor. Pero también en las flores que «Barba Azul» ofrece a «Judith» hay manchas de sangre. La orquesta marca la sorpresa, rompiendo violentamente, con abundancia, la paz anterior. Ante las preguntas de ella, él insiste de nuevo en llevar solo su carga. «Judith», ámame, no me hagas preguntas (...). Abre ahora la quinta puerta.»

**Quinta puerta:** Luz brillante, hermoso paisaje de los dominios de «Barba Azul». Solemnes acordes de brillante orquestación en ff y fff, disueltos en magnificentes intervenciones del órgano —al unísono con «Barba Azul»—, marcan diversos momentos de grandiosidad en este «escena». Contrasta el silencio total ante las intervenciones de «Judith» (recitativo «senza espressione»), que recibe inerte las encendidas ofertas del esposo, absorba en las sangrantes nubes que cubren el cielo de tan bella panorámica. Cede la potencia orquestal, y esta escena, en que culmina la hábil simetría musical del drama, concluye para presentar nuevas formulaciones dramáticas del conflicto entre los dos personajes: las puertas restantes son motivo de un último forcejeo entre ellos y de una nueva negativa al compromiso por parte de «Judith». En su oposición a entregar las otras llaves también «Barba Azul» intenta invocar el amor y abrazar a su esposa. Mas para ella resulta insoslayable que las demás puertas sean abiertas.

**Sexta puerta:** Habiendo sido la escena anterior el punto culminante en luminosidad musical, el arco operístico comienza ahora su descenso. Oscuridad, un lago de quietas aguas. Son lágrimas. Arpas, parte de la madera y de la pequeña percusión sugieren en diversos momentos, con suaves arpeggios, el ondear del acumulado llanto. Abrazos y protestas de amor de ambos: las cuerdas dibujan el tema amoroso, acompañadas de parte de la madera. Hay una transición, para dar paso a estridencias: repentinos celos de «Judith» a propósito de esas lágrimas vertidas por «Barba Azul». Deformación del tema. Ya cree saber lo que hay tras la séptima y prohibida puerta («acelerando» de las cuerdas, «crescendo» posterior de «Judith» y orquesta hasta el climax): los cadáveres de las anteriores esposas de «Barba Azul». Entonces, éste le entrega la séptima llave con trágica solemnidad, sabiendo consumada la imposibilidad de comunicación entre ambos.

**Séptima puerta:** Aparecen las tres esposas anteriores de «Barba Azul», vivas. Sugerentes melodías marcan la transición entre la anterior y esta «escena» o «puerta», pasando al tiempo las tres esposas, sin hablar y una tras otra. Son el alba, el mediodía y el atardecer de «Barba Azul». Este presenta a las tres con hermosas alusiones, que adquieren carácter lírico e incluso heroico mediante la configuración musical utilizada. La cuarta, «Judith», pese a sus protestas, asume la carga incompañable de su amado, simbolizada ahora en el manto y las joyas con que es por él adornada. Acompañando a las otras tres, se convierte en la noche del torturado dueño del castillo («Reina de todas mis esposas, la mejor, la más hermosa»), donde, «desde ahora, todo será oscuridad, oscuridad, oscuridad»). La escena vuelve a las tinieblas del principio, y el arco musical se cierra por completo, al terminar la ópera, con la pentatónica melodía con que se abrió: todo vuelve a su estadio primero, desde la soledad de «Barba Azul» a la vanamente abandonada inercia de la inquieta «Judith»; vuelve también la melodía a la gravedad arcana del silencio, su origen y motivo.

(La segunda parte de este trabajo se publicará en el próximo número.)

(9) Las partituras utilizadas para los análisis del triptico escénico de Bartók son las de Universal Edition, Viena.



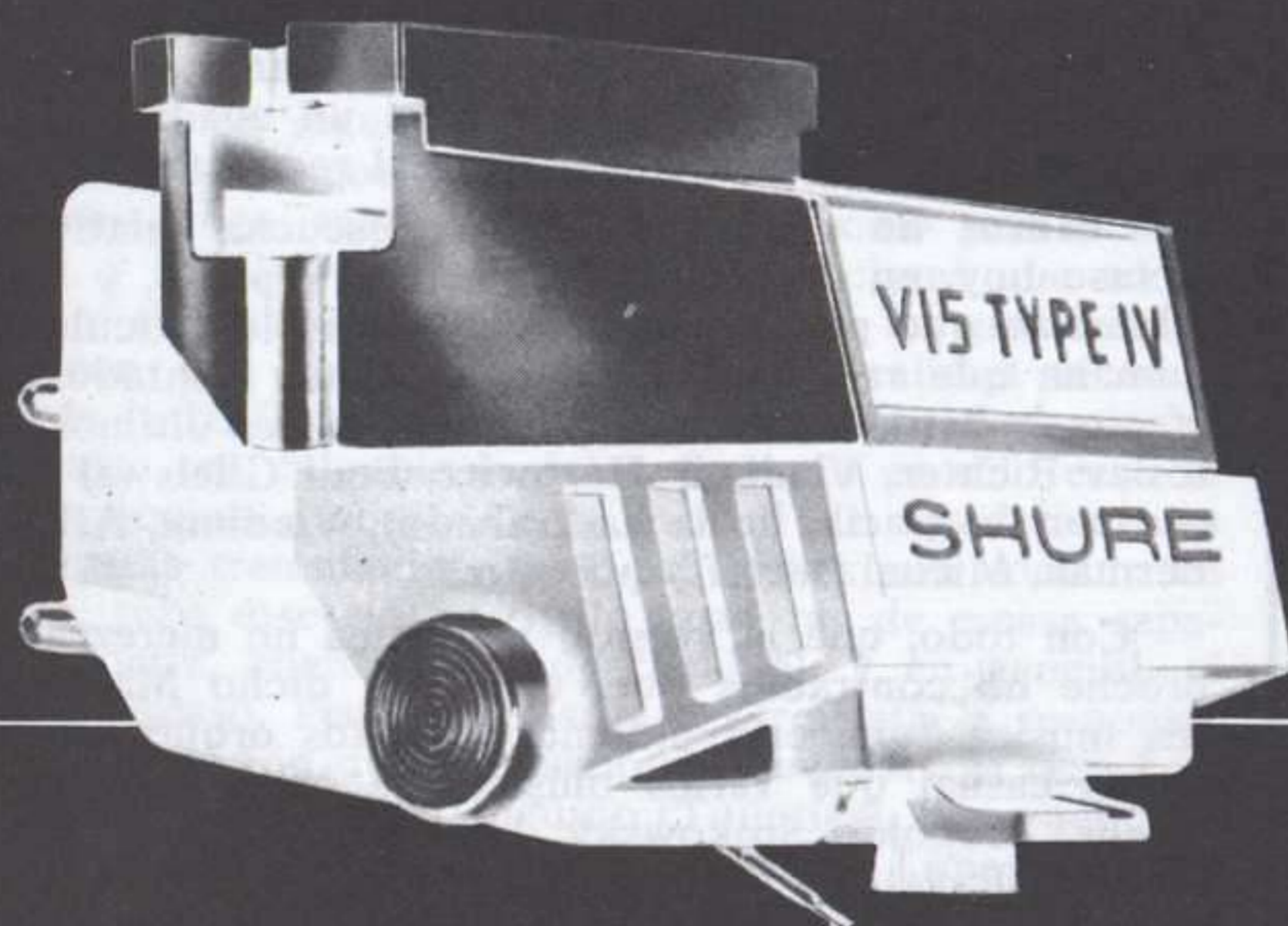
**Comprobado:  
¡la IV ofrece más... mucho más!**

**Nueva**

**Shure V15 Type IV**

**SUPER  
TRACK IV™**

**Cápsula magnética estereofónica**

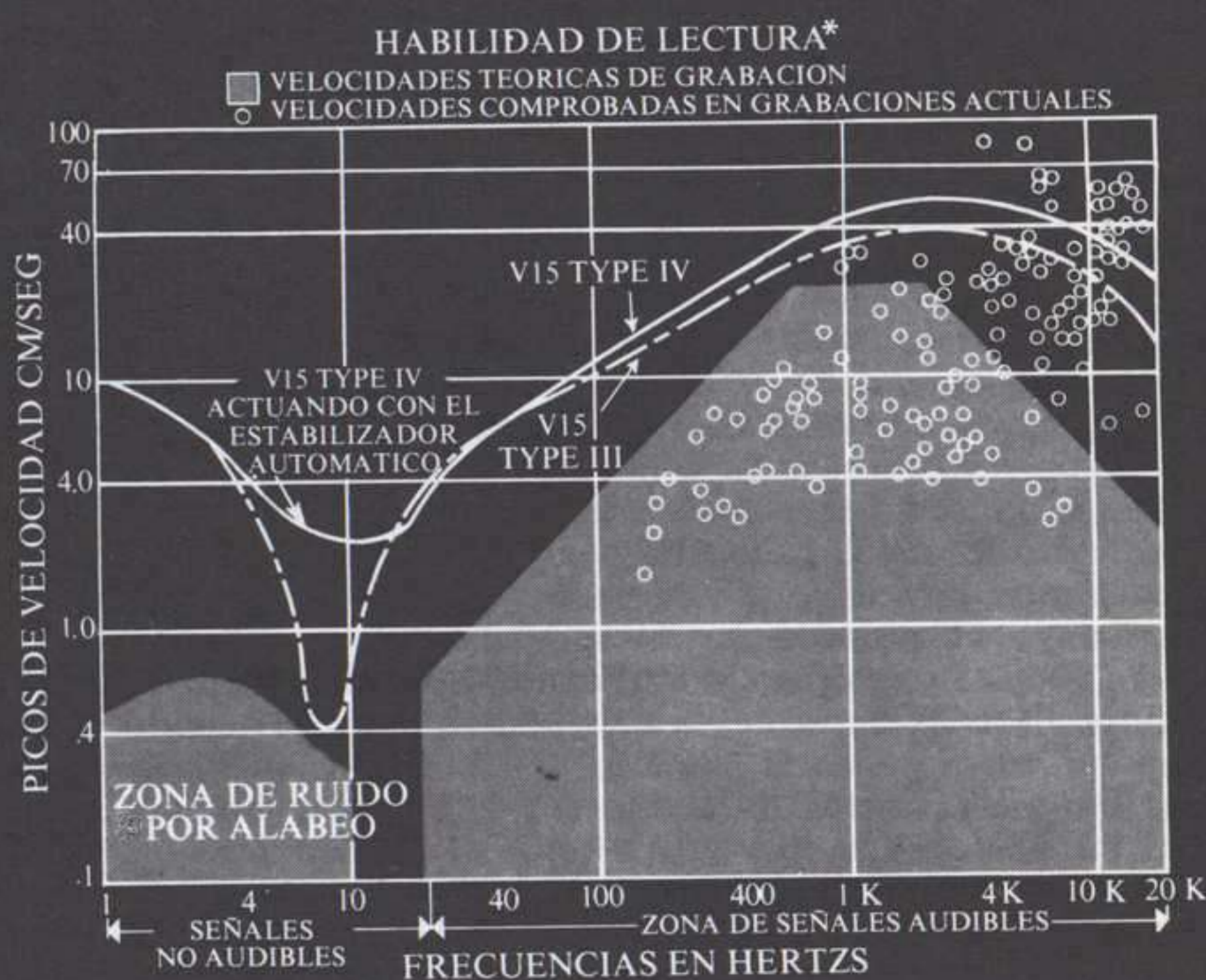


La creación de la nueva V15 Type IV es un gran logro de la tecnología de la innovación. El desafío era diseñar una cápsula que superara a las existentes en transparencia musical, excelencia técnica y uniformidad. La investigación sin precedentes y el rigor en el diseño que durante varios años abordaron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

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

**LA V15 TYPE IV OFRECE:**

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



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

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

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



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

# DISCOTECA BASICA

## LOS «CUADROS DE UNA EXPOSICION», DE MUSSORGSKY - RAVEL

Casi medio siglo desde la muerte de Modest Petrovich Mussorgsky (1839-1881) ha sido necesario esperar para que su obra haya sido valorada con equidad. Hoy lo vemos como quizá el creador más genial y visionario de la música rusa (tanto o más que Stravinsky en sus inicios), a la vez que como el más endeble de los "grandes" en cuanto a formación "de conservatorio". Sin embargo, en su tiempo —e incluso bastante después— esto último fue fácilmente advertido, pero no así lo primero, su modernidad creadora, que ha marcado profundamente tanto el impresionismo como el expresionismo musical venideros (tal vez ningún otro músico haya influido a la vez tanto en ambas direcciones, básicamente contrapuestas). Valga este ejemplo: hasta la edición de 1965, la prestigiosa "Oxford History of Music" anotaba que la música de Mussorgsky era "obstinadamente excéntrica y espantosamente desagradable". Hoy yo no se discuten los enormes valores de sus óperas (**Boris Godunov**, uno de los hitos de la historia del teatro musical, y **Khovanchina**), sus canciones (entre ellas los ciclos **La habitación de los niños**, **Sin sol** y **Cantos y danzas de la muerte**) o su colección de piezas para piano **Cuadros de una exposición**. Sólo lamentamos que su legado sea tan parco, pues Mussorgsky ha sido entre los músicos el más hondo y auténtico conocedor del alma rusa.

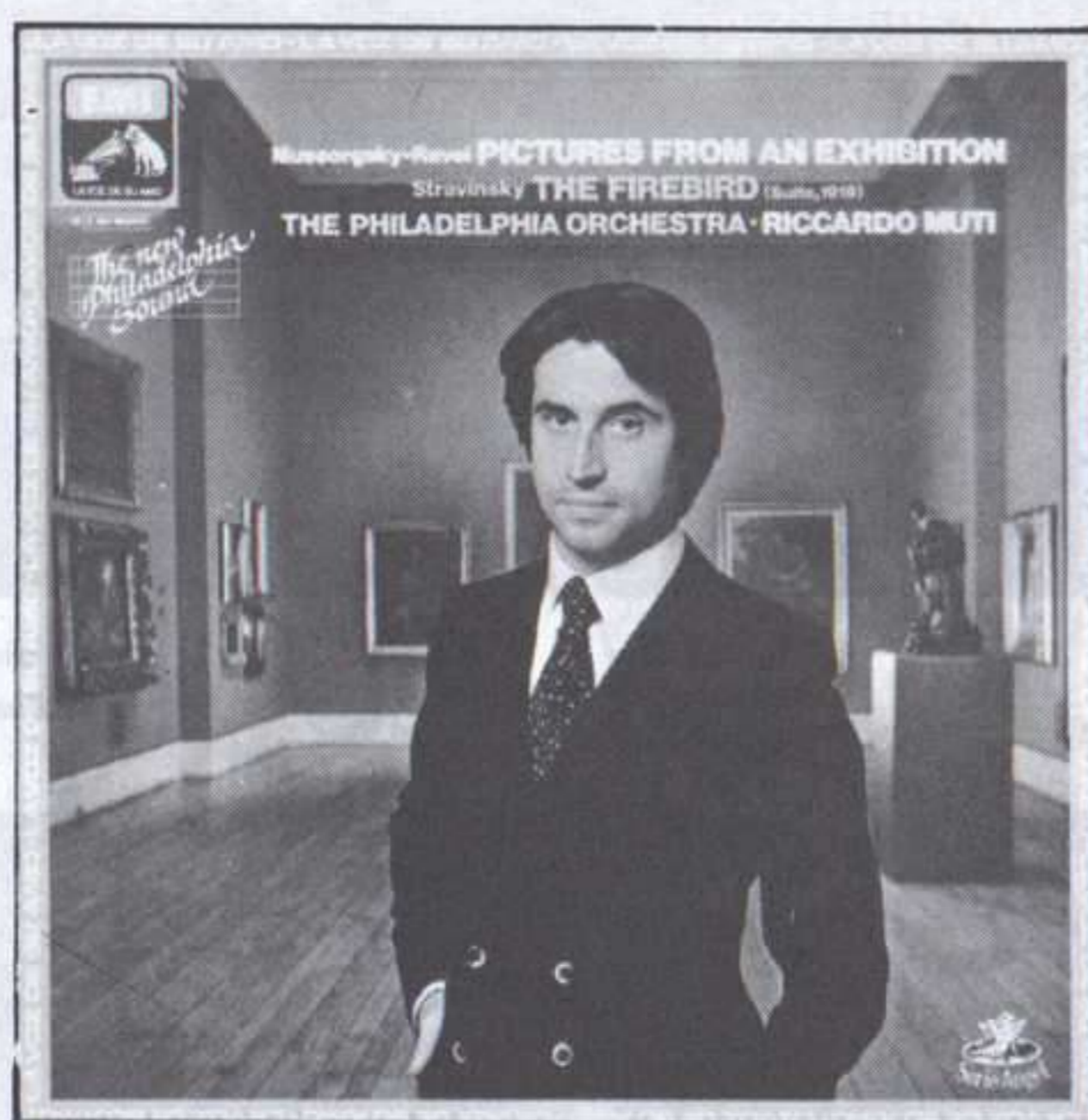
Los **Cuadros de una exposición** surgieron —es bien sabido— como homenaje al arquitecto y pintor Viktor Alexandrovich Hartmann, fallecido en Moscú el 23 de julio de 1873, a los treinta y nueve años: muerte que afectó hondamente a su amigo Mussorgsky ("¡Qué cosa tan terrible: esos perros y esos gatos siguen vivos, mientras criaturas como Hartmann han de morir!"). La exposición-homenaje con dibujos y pinturas de Hartmann fue lo que impulsó a Mussorgsky a componer su obra, cuya primera página del manuscrito reza: "Dedicado a Vladimir Vasilievich Stasov. CUADROS DE UNA EXPOSICION. Como recuerdo de M. Mussorgsky a Viktor Hartmann, 1874. Para tí, organizador de la exposición de Hartman, como homenaje a nuestro querido amigo Viktor. 27 de julio de 1874".

Estos cuadros se diseminaron y no han sido conocidos —y no todos ellos— hasta fecha relativamente reciente, gracias a la ardua búsqueda de Alfred Frankenstein. Al parecer estos cuadros, que no he podido ver reproducidos, son muy decepcionantes después de conocer la música que se inspiró en ellos, que es de valor artístico muy superior y de carácter muy distinto: según

ha escrito Martin Last, "mientras la música de Mussorgsky constituye un alarde de inspiración grotesca, los dibujos de Hartman son delicados y débilmente ingenuos". La partitura de Mussorgsky, en efecto, que ha tardado mucho en ser comprendida (también lo fue en ser publicada: desde 1874 en que la terminó hasta 1886, un lustro después de morir), es de una audacia armónica y rítmica extraordinaria y de una fantasía y originalidad fascinantes. Lo cual debe sorprendernos más aún teniendo en cuenta que Mussorgsky pretendía tan sólo ilustrar, describir los cuadros, a los que sin darse bien cuenta transforma radicalmente mediante su propia sensibilidad en una visión por entero distinta y mucho más interesante. Esta visión del compositor, que se ha asociado más de una vez, y con acierto, al universo poético de Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, responde, en certeras palabras de Karl Schumann, a un "realismo radical", a un "naturalismo feroz y sarcástico: estilo expresivo denso y explosivo, humor y extravagancias, minuciosa descripción naturalista, atmósfera demoníaco-fantástica latente, salvajismo e impetuosidad rusas, pesada melancolía". Esta marcada personalidad de Mussorgsky aquí omnipresente creía él manifestarla con independencia solamente en los "paseos", ese singular hallazgo suyo que sirve de enlace entre un cuadro y el siguiente (aunque algunos se unen directamente) y acerca de los que Stasov escribió: "Mussorgsky se representó a sí mismo en estos paseos, andando unas veces con lentitud y otras con viveza para acercarse a un cuadro que le llama la atención, pero siempre con tristeza al recordar al amigo muerto."

**Cuadros de una exposición** se escucha relativamente poco, incluso hoy, en su versión original para piano, y la única razón admisible que puede haber para ello es la dificultad casi superhumana que requiere su ejecución: muy contados pianistas, en efecto, la han abordado con dominio en los últimos tiempos: Sviatoslav Richter, Vladimir Horowitz, Emil Gilels (el único de estos que por desgracia, no la ha grabado), Vladimir Ashkenazy, Lazar Berman, Michel Béroff y pocos más.

Con todo, que la versión pianística no merezca el menor reproche no contradice que, como ha dicho Mario Calcovoressi, sea música "que está pidiendo a gritos orquestación". Por ello, no es casual que varios músicos la hayan orquestado: Walter Goehr, Leopoldo Stokowsky, Lucien Caillet, Sir Henry Wood y Maurice Ravel. La orquestación de este último le fue encargada por el director de la Orquesta Sinfónica de Boston, Sergei Kusevitzky, en 1922, y sigue constituyendo hoy el ejemplo más acabado y genial de orquestación de una obra de otro compositor (Wood, por ejemplo, al escuchar la instrumentación de Ravel, retiró la suya de la circulación). De hecho, al sensacional trabajo del autor de "La Valse", orquestador prodigioso de su propia música, se debe la gran difusión de la partitura de Mussorgsky. Y no deja de ser sorprendente la perfección y el equilibrio del resultado, pues, como escribe Karl Schumann, "el fanático ex-



presionismo de Mussorgsky era totalmente opuesto a los sentimientos formalistas del hombre de mundo que era Ravel"; lo cierto es que éste ha sido mucho más respetuoso con Mussorgsky que otros orquestadores de la música de éste (como Rimsky-Korsakov y Borodin, que suavizaron sus asperezas armónicas). En la época en que Stravinsky componía sus primeros ballets, Ravel había colaborado con él en la orquestación de *Khovanchina* y quedó fascinado por la personalidad del autor de *Boris*. Ravel, pues, puso toda su ciencia orquestal al servicio de la música de Mussorgsky, sirviéndola fielmente; pero, como era inevitable en un creador de su talla, dejó impresa también su huella: "la orquestación de Ravel (...) hace aún más evidentes las extravagancias (...) el realismo demoníaco y el humor (...) de la música de Mussorgsky. El procedimiento para lograrlo consiste en un refinamiento impresionista, con algunos toques de ironía estampados sobre la paleta sonora" (K. Schumann). Y la suma de ambas personalidades da lugar a unos resultados fascinantes: se produce el milagro de que Mussorgsky no deja de ser Mussorgsky, pero es a la vez también Ravel: el producto final es indivisible, pertenece a ambos a un tiempo.

La descripción de cada uno de los diez cuadros suele encontrarse detallada en los comentarios de cualquier disco, por lo cual es innecesario hacerla aquí. Me limitaré a enumerarlos: Paseo-1: Gnomo-Paseo. 2: El viejo castillo-Paseo-3: Tullerías-4: Bydlo (la carreta de bueyes)-Paseo-5: Baile de los polluelos en sus cascarnes-6: Samuel Goldenberg y Schmuyle (los dos judíos polacos)-7: El mercado de Limoges-8: Catacumbas. Sepulchrum romanum (Cum mortuis in lingua mortua)-9: La cabaña (de la bruja Baba Yaga) sobre patas de gallina-10: La gran Puerta de Kiev.

Veintiocho grabaciones relaciono al final, de las que he conseguido escuchar veinte; una de ellas, la de Stokowski con la New Philharmonia (Decca 1965) sigue la instrumentación del propio Stokowski y no es completa; es interesante, pero retórica y exagerada, incomparable sin discusión a la de Ravel. En España disponemos ahora de ocho o diez grabaciones, entre las que hay alguna ausencia que hemos de lamentar (Ozawa, sobre todo), pero es cierto que están tres de las cuatro interpretaciones modernas más importantes. Intentaré seguir un orden cronológico aproximado: la primera grabación de que tengo noticias es la de **Rafael Kubelik** con su entonces titular Sinfónica de Chicago. De RCA, como ésta, y tres años posterior es la de **Arturo Toscanini** con su Orquesta Sinfónica NBC, que estuvo editada en nuestro país. Antes de seguir hay que señalar que los Cuadros exigen, ineludiblemente, por sus enormes dificultades, una orquesta de primer rango, tanto como conjunto como por la talla de sus solistas, y la NBC demuestra bien a las claras que no lo era ni en uno ni en otro aspecto. A pesar de que las grabaciones de Toscanini con esta Orquesta son de escasa calidad técnica, la sonoridad de la NBC aparece seca y pobre tímbricamente (se dice que en parte era culpable la sala). Pero no es sólo eso: se producen incorrecciones obvias, y la calidad de los solistas es desigual (trompetas tremolantes, muy deficientes con sordina en Los dos judíos, tuba discreta en Bydlo, maderas de escasa capacidad para el matiz, cuerda no muy flexible), y en general, el refinamiento es escaso. Pero no es sólo la Orquesta la responsable de una interpretación que no puedo recomendar, ya que Toscanini es algo burdo (Gnomo), lánguido (Tullerías), poco delicado (Baile de los polluelos), poco claro (Mercado de Limoges), muy "de brocha gorda" (Puerta de Kiev), a más de convertir en una burda caricatura Los judíos. Sinceramente, por mucho que Toscanini tenga fama de haber sido uno de los grandes directores de este siglo, yo no he escuchado unos Cuadros tan poco convincentes como los suyos (5/4).\*

Poco posterior ha de ser la interpretación de **Igor Markevitch** con la Orquesta Filarmónica de Berlín (DG). Conocida es la idoneidad del director ruso para la música de su país, de la que casi siempre ha sido intérprete eximio. En líneas generales su visión, muy original, destaca por su rudeza, muy "rusa" —no como resultado de descuido, sino pretendida, —y por su violencia, muy patente en su anguloso Gnomo o en sus impresionantes Catacumbas, que contrasta con la delicadeza de su Baile de los polluelos, la riqueza de matices y la ironía de Tullerías o la enorme movilidad del Mercado de Limoges. El episodio de Los dos judíos es para él de humorística ironía, y tremendamente imponente el final. Alguna cosa no me convence: el aire pimpante y superficial del Paseo que sigue al Viejo castillo; pero son muchos más los aciertos (9/5).

No tengo a mano la versión de **Herbert von Karajan** para EMI con la Orquesta Philharmonia londinense: creo recordar que es muy ajustada y bastante "idiomática", aun sin peculiaridades muy destacables. Se encuentra en el álbum de 5 LP titulado "Karajan dirige los clásicos populares, II". Desconozco la de **Fritz Reiner** con la Sinfónica de Chicago, y tampoco la —al parecer, gris— de **Sir Malcolm Sargent** con la Sinfónica de Londres (distribuida ahora en Inglaterra por Saga).

La única edición española en serie económica es la de **Antal Dorati** (Philips), versión de poco interés, impersonal, de "tempi" demasiado movidos (29'19"), el único que creo baja de la media hora), poco refinada y en la que la Orquesta Sinfónica de Min-

(\*) Entre paréntesis, la primera calificación se refiere a la interpretación, y la segunda al sonido.

neapolis no puede competir con las grandes formaciones. El sonido es claro (5,5/6,5).

Más convincente, aunque igualmente impersonal, es la de **Ernest Ansermet** con la Orquesta de la Suisse Romande (Decca, 1959), que estuvo publicada en nuestro país. El director suizo sirve con toda honradez, objetividad e "idioma" a la partitura, y obtiene un buen rendimiento de su Orquesta, pero es difícil señalar alguna aportación especial suya (7/7).

Del final de los años cincuenta, como las dos anteriores, deben ser las de **Lorin Maazel** con la Orquesta Philharmonia (EMI) y **Eugene Ormandy** con la Orquesta de Filadelfia (CBS), que conozco. Al principio de los sesenta grabó **Thomas Schippers** para esta última firma con la Filarmónica neoyorkina una interpretación que me ha sorprendido favorablemente: es amplia en los "tempi", nítida, inteligente y muy rica en matices, y sobresalen en ella detalles como el recuerdo afligido del amigo desaparecido, que aflora en el Paseo que sigue a Tullerías, el certero sentido del color en el Baile de los polluelos —que "suena" muy mussorgskiano— o un Schmuyle singularmente pusilánime y lastimero. La actuación de la Orquesta es sobresaliente, aunque es un poco molesto el trémolo de las trompetas (8/7,5).

A **George Szell** (CBS), sin embargo, a pesar de ser uno de los "grandes", no lo hemos encontrado especialmente inspirado en esta ocasión. Curiosamente, su versión es una más, aunque muy cuidada y admirablemente tocada por la Orquesta de Cleveland: encontramos algún aspecto no muy acertado, como la falta de acritud e incisividad de la trompeta con sordina en Los dos judíos, pero por el contrario sabe conferir gran variedad a los Paseos, y su Mercado de Limoges es un prodigio de realización (7,5/7).

Tampoco **Herbert von Karajan** tuvo en su desigual interpretación para DG (1965), ahora ya con su Filarmónica berlinesa, uno de sus grandes días. A causa de la gran lentitud de sus "tempi" (35'30" aprox., más que nadie) es inevitable la ampulosidad del Gnomo y de las Catacumbas. Sus Paseos son muy reflexivos. Hay en ocasiones cierta sensación de desgana y, curiosamente, algún fallo (la trompeta, por otra parte poco cortante, en Los dos judíos), pero tampoco faltan aciertos, sobre todo la fantasía de Baba Yaga y la grandiosidad de la Puerta de Kiev. La Orquesta, aún sin hallarse en su mejor terreno, no oculta toda su talla. Este disco, técnicamente bueno, se distribuye en España (7/7,5).

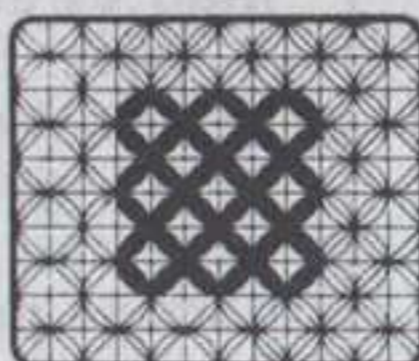
**Zubin Mehta**, con la Filarmónica de Los Angeles (Decca, 1967), es comunicativo y capta al oyente, pero su agresividad es un poco "incontrolada". Acierta en ocasiones (Viejo castillo, Bydlo, y sobre todo, en el Mercado), pero puede achacársele cierta afectación en Tullerías y ausencia de aliento en su entrecortada Puerta de Kiev. Sorprendente el fulgor y poderío de su Orquesta. El mayor interés de este disco, disponible en nuestro país, es el de ser el único que contiene, además la versión pianística (Ashkenazy) (7/7).

**Leonard Bernstein** tiene cosas interesantes que decir en su grabación, con la Filarmónica de Nueva York (CBS). Su versión abunda en detalles personales, en ocasiones muy convincentes (en Gnomo, el Paseo que sigue a Bydlo, su Goldenberg más noble que presuntuoso y Schmuyle más suplicante que protestón, sus "crescendi" que acentúan la lobreguez de las Catacumbas) y es de una gran transparencia y acusada sensibilidad tímbrica (Viejo castillo, Polluelos o Puerta de Kiev, que hace pensar como en ningún otro en la Coronación de Boris). Menos logrados son, en cambio, el Mercado (algo falto de animación) y la Cabaña (de ímpetu): es, como se ve, muy difícil que un director acierte por igual en todos los episodios. Soberbia la Orquesta, sobre todo, las maderas. Algo más podría esperarse en su época de la grabación —me refiero, al menos, al disco español, ya retirado— (8/7).

En 1967, grababa un joven director nipón, **Seiji Ozawa**, una interpretación de los Cuadros que le situaba indiscutiblemente entre las mejores técnicas de batuta del orbe y, en esta ocasión además, entre los grandes músicos. Gracias también a la colosal Sinfónica de Chicago redondeaba la opción "número 1" para esta obra, que sólo sería desbancada nueve años después por Giulini al frente de esa misma Orquesta. La visión de Ozawa es abrupta y potente, áspera e impetuosa —muy de acuerdo con el espíritu ruso—, pero también sabe ser delicado y elegante, sutil en el colorido e imaginativo. La Puerta de Kiev, a pesar de llevarla algo rápida (lo que es muy frecuente, y me parece impropio), resulta imponente. La arrolladora fuerza y la extraordinaria perfección de la Orquesta han sido captadas con una rara fidelidad en la toma. Una lástima que este disco no haya llegado a España (9/9).

También estaba en los comienzos de su carrera internacional **Bernard Haitink** cuando registró sus Cuadros con la Orquesta —de la que aún no era primer titular— Concertgebouw de Amsterdam (Philips), y también puso de manifiesto sus cualidades técnicas, pero no tanto su musicalidad: esta vez por la lejanía del lenguaje propio de esta música, de la que sirve con suma elegancia y delicadeza los episodios más leves (Tullerías, Polluelos, Mercado), pero no así los más "tremendos", a los que invariablemente faltan garra e ímpetu, pese a las magníficas posibilidades de la Orquesta holandesa. Este disco fue editado en nuestro país. (7/7).

ferysa



MAYO, 1980

**ROSSINI**

Edipo a Colono  
(Musiche di scena)  
Nicola Chiuselev, bajo Ambrosian  
Singers-Philharmonia Orchestra  
Dir. **Claudio Scimone-1<sup>a</sup> Gr. mund.**  
ITL 70054 (Italia)  
P.V.P.: 700 ptas.

**VIVALDI**

Messa in do maggiore RV 586  
Credo in mi minore RV 591  
Jeanne Marie Bima, soprano  
Lucia Rizzi, contralto-Franco Sai  
tenore - Franco Turruchi, bajo  
Coro da camera della Radiotelevisi-  
one Italiana  
Dir. **Claudio Scimone-1<sup>a</sup> Gr. mund.**  
ITL 70071 (Italia)  
P.V.P.: 700 ptas.

**L'ARPA NEL NOVECENTO**

**B. BRITTEN:** Suite per arpa Op. 83  
**P. HINDEMITH:** Sonata per arpa  
**A. JOLIVET:** Preludio per arpa  
**A. CASELLA:** Sonata per arpa Op. 68  
**S. PROKOFIEV:** Preludio in do Op. 12  
núm. 7 per arpa  
**Elena Zaniboni, arpa**  
ITL 70055 (Italia)  
P.V.P.: 700 ptas.

**GIUSEPPE TARTINI**

Concerto in re maggiore per violino,  
archi e organo  
Concerto in fa maggiore per violino,  
archi e cembalo  
Concerto grosso in la minore, per  
archi e cembalo  
Franco Gulli, violino  
Orchestra dell'Argelicum di Milano  
Dir. **Cludio Abbado**  
VST 6118 (Ars Nova)  
P.V.P.: 700 ptas.

**W.A. MOZART**

Lucio Silla  
Drama in musica in tre atti K 135  
Fiorenza Cossotto, mezzo-soprano  
Dora Gatta, soprano  
Rena Gary Falachi, soprano

Ferrando Ferrari, tenore  
Luigi Pontiggia, tenore  
Anna María Rota, mezzo-soprano  
Orchestra da Camera dell'Angelicum  
Dir. Carlo Felice Cillario  
Coro Polifónica di Milano  
Dir. **Giulo Bertola**  
C/S/149 (3) (Ars Nova)  
P.V.P.: 2.100 ptas.

**LISZT**

Trascrizioni da Wagner  
Tannhäuser, Parsifal, L'anello  
del nibelungo, Il vascello fantasma,  
Lohengrin, Tristano e Isotta  
**Michele Campanella, pianoforte**  
OCL 16119 (Ricordi)  
P.V.P.: 700 ptas.

**DONIZETTI**

La Favorita  
Fedora Barbieri, Gianni Raimondi, Carlo  
Tagliabue, Giulio Neri, - Orchestra Sin-  
fónica e Coro di Torino della Radiotele-  
visione Italiana  
Dir. **Angelo Cuesta**  
LPO 2020 (3) (Cetra-estudio)  
P.V.P.: 2.100 ptas.

**VERDI**

Il Trovatore  
Giacomo Lauri Volpi, Caterina Mancini  
Carlos Tagliabue, Mirian Pirazzini  
Orchestra Sinfónica e Coro di Roma della  
Radiotelevisione Italiana  
Dir. **Fernando Previtali**  
PLO 2027 (3) (Cetra-estudio)  
P.V.P.: 2.100 ptas.

**CHERUBINI**

Sinfonia in re maggiore  
Overtures: Medea, Ali Baba, Anacreonte  
NBC Symphony Orchestra  
Dir. **Arturo Toscanini**  
AT 135 (RCA)  
P.V.P.: 700 ptas.

**MOZART**

Serenade núm. 10 para 13 instrumentos de  
viento - Wins Soloists of the Vienna Phi-  
lharmonic Orchestra

**Dir. Wilhelm Furtwängler**

WFS 10 (mono)  
P.V.P.: 700 ptas.

**VERDI**

Messa di Requiem  
G. Di Stefano, C. Siepi, H. Nelli, F. Bar-  
bieri - The Robert Shaw Chorale  
NBC Symphony Orchestra  
Dir. **A. Toscanini**  
AT 201 (2) (RCA)  
P.V.P.: 1.400 ptas.

**CONTRAST IN BRASS- Vol 2**

Varios autores  
Locke Brass Consort  
Dir. **James Stobart**  
RHS 348  
P.V.P.: 700 ptas.

**J. BRAMS**

13 Quartetti - Con pianoforte  
**Quartetto di Torino**  
5710007 - 3 Lp. (MUSIC Collection)  
P.V.P.: 2.100 ptas.

**F. SCHUBERT**

Tutte le composizioni per pianoforte  
a quattro mani - Vol. 1  
**B. Canino, A. Ballista**  
5710002 - 4 LP. (Music Collection)  
P.V.P.: 2.800 ptas.

**F. SCHUBERT**

Tutte le composizioni per pianoforte  
a quattro mani - Vol. 2  
**B. Canino, A. Ballista**  
5710002 - 4 LP. (Music Collection)  
P.V.P.: 2.800 ptas.

**VERDI**

Aida  
Herva Nelli, Richard Tucker  
Eva Gustavson, G. Valdengo  
Chorus Dir. Robert Shaw  
NBC Symphony Orchestra  
Dir. **A. Toscanini**  
AT 302 (3) RCA  
P.V.P.: 2.100 ptas.

Para los pedidos de provincias donde no exista establecimiento/s distribuidor/es de nuestros discos de importación, pueden dirigirse al Servicio de envíos por correo de FERYSA (Apartado, 151036, de Madrid).

Relación de establecimientos donde ya existe departamento de discos de importación, y en donde podrá encontrar mensualmente todos nuestros lanzamientos.

**ALFARO**

Fueros, 21  
VITORIA

**DISCOTECA**

San Bernardo, 75  
GIJON (Asturias)

**DISCOTECA**

Toreno, 14  
OVIEDO (Asturias)

**DISCOTECA**

José Cueto, 6  
AVILES (Asturias)

**DISCOTECA**

Jovellanos, 2  
PALMA DE MALLORCA

**AIXELA**

Rambla de Cataluña, 13  
BARCELONA - 7

**ALGUERO**

Balmes, 199  
BARCELONA- 6

**CASA WERNER**

Fontanella, 20  
BARCELONA - 10

**DISCO 100**

Escorial, 100  
BARCELONA - 24

**FIDEL COLOR**

Pl. Universidad, 8  
BARCELONA - 7

**PAER**

Diagonal, 590  
BARCELONA - 21

**VIDOSA**

Balmes, 335-343  
BARCELONA- 6

**ELISIA**

Duque de Tetuán, 15  
CADIZ

**ABRINES RADIO**

Dr. Ramón y Cajal, 12  
JEREZ DE LA FRONTERA  
(Cádiz)

**ALMACENES FUENTES**

**GUERRA**  
Cruz Conde, 30  
CORDOBA

**BAMBUCO**

Angel, 10  
LA CORUÑA

**MUSICAL EIXIMENIS**

Eiximenis, 18  
GERONA

**MUSICAL EIXIMENIS**

Vilafant, 51  
FIGUERAS (Gerona)

**UGARTE**

Fuenterrabía, 20  
Paseo Colón, 17  
SAN SEBASTIAN

**ELISIA**

Granada, 5  
MALAGA

**S.A. LAINZ**

Puente, 2  
SANTANDER

**DISCOS XIDAS**

Carmen, 5  
LEON

**RADIO ALFA YEBENES**

Pl. del Callao, 8  
MADRID - 13

**LIBRERIA CARRERA**

Marqués de Valladares, 59  
VIGO (Pontevedra)

**CHASTON**

Mártires de la Patria, 45  
PAMPLONA

**LA CASA DEL SIGLO XV**

Juan Bravo, 32  
SEGOVIA

**CASA DAMAS**

Sierpes, 61  
SEVILLA

**VIUDA DE M. ROCA**

Cirilo Amorós, 8  
VALENCIA - 4

**MUSICA Y QUINIELAS**

Pl. Mayor, 15  
VALLADOLID

**PALACIO DE LA LUZ**

San Miguel, 10  
ZARAGOZA

Desconozco las grabaciones de **John Pritchard** con la Orquesta Filarmónica de Londres (EMI 1970) y de **Karel Ancerl** con la Filarmónica Checa (Supraphon 1971, distribuida en España por Discophon). Según mis referencias, esta última es excelente.

Notable es la versión de **Sege Baudó** con la Orquesta de París (EMI, en tiempos en España), perjudicada por una toma no muy equilibrada en el balance. De enfoque más raveliano que musorgskiano, apreciamos desigualdades entre unos y otros cuadros: los más logrados son los más leves (Viejo castillo, Tullerías, Polluelos, de extremada elegancia y gracia, con una calidad prodigiosa en las maderas); el Gnomon, en cambio, es algo decrepito, y poco prepotente Goldenberg (7,5/6,5).

**Charles Mackerras**, con la New Philharmonia londinense (Vanguard 1974) es responsable de una interpretación sumamente correcta, transparente y tímbricamente refinada. De la Orquesta, que estaba en un momento magnífico, llaman la atención la madera, la trompeta solista y la percusión; grabada además con especial nitidez, su escucha ha constituido una grata sorpresa (8/8).

**Edo de Waart** configura una interpretación en líneas generales idónea e inteligente y obtiene estupendo partido de la Filarmónica de Rotterdam (Philips 1975, en España). Junto a fragmentos muy conseguidos (Polluelos, Paseo tras las Catacumbas muy cargado de significados, Puerta de Kiev), hay un saxo inadecuado en El viejo castillo, y Tullerías resulta algo blando. La grabación ha sido efectuada en una sala de grandes dimensiones, lo que produce una agradable sensación de amplitud y profundidad, pero merma un poco la claridad (7/7,5).

Importante el disco de **Lorin Maazel** con la New Philharmonia (en España, Decca 1976) por su atractiva personalidad: Maazel se encuentra igualmente cómodo en los cuadros de caracteres más diversos: posee refinamiento y elegancia, a la vez que ímpetu y fiereza, es claro en las texturas y muy flexible y sutil en "tempi" y dinámica. Hay, sin embargo, cierta afectación en Tullerías y precipitación en La Puerta de Kiev. Curiosamente, algunos solistas de la Orquesta (tuba, trompeta con sordina) no están tan bien como podría esperarse. El disco suena muy bien (8/8,5).

**Carlo Maria Giulini** grabó en 1976 para Deutsche Grammophon la "versión de referencia" de los Cuadros. Son muchas las razones por las que su primacía es absoluta: dentro de una concepción amplia ("tempi" muy apausados), noble y expresiva, la realización es extraordinariamente cuidada: la transparencia es total, aun en los momentos de mayor robustez sonora; la ejecución orquestal es, con mucho, la número 1: una actuación casi milagrosa de la Sinfónica de Chicago, Orquesta realmente inalcanzable en una obra como ésta. Y, sobre todo, la sensibilidad y la inteligencia de Giulini son únicas; aunque puedan sorprender la ampulosidad de Gnomon o la ceremoniosidad de Tullerías (sus aspectos quizá más discutibles), una escucha repetida y dentro del ciclo las hace justificables y hasta comprensibles. Todo el resto es admirable en máximo grado: lo mismo el increíble "crescendo-descrecendo" de Bydlo, que las exquisitas sonoridades —sin la menor afectación— de los Polluelos; o el diálogo entre un Schmuyle más digno de compasión que irritante y un Goldenberg más comprensivo de lo normal, que un Mercado donde "ocurren" más cosas que de costumbre, unas Catacumbas ya imponentes, ya terribles, y, sobre todo, el asombroso acierto de los dos últimos cuadros. Es, además la mejor grabación de todas: uno de los discos técnicamente más perfectos que se han realizado (10/10).

Que después de este disco pueda aún interesar vivamente el de **Riccardo Muti**, dice mucho en favor de su interpretación, registrada por EMI con la Orquesta de Filadelfia (1978, ya en España). Su enfoque diverge del de Giulini, siendo más juvenil e indomable, más duro y abrupto, más inquieto. A pesar de los contrastes, da la rara sensación de estar hecho de un solo trazo. La realización es extremadamente cuidadosa y clara, y la Orquesta es fenomenal (la superioridad de los grandes conjuntos norteamericanos, por su virtuosismo y sus características sonoras, es incuestionable en esta partitura). Merecen ser resaltados la factura del primer Paseo, el sentido del humor en Tullerías y el Mercado, el nítido colorido de los Polluelos, la irreconciliable confrontación entre los dos judíos, las tétricas Catacumbas o la ferocidad de la Cabaña. Al igual que cuando le escuché a Muti

en concierto en Londres, con la Philharmonia, no me convence el "tempo" apresurado del último cuadro, de mayor brillantez que solemnidad. La grabación, clara y cruda, resalta la visión del director de orquesta (9/9).

**Lorin Maazel**, ahora con la Orquesta de Cleveland, ha vuelto a grabar (Telarc, 1979, con técnica "digital") los Cuadros. En líneas generales es similar a su registro para Decca, pero el nuevo es de mayor perfección y, sin embargo, produce en determinados momentos —sobre todo en los dos últimos cuadros— la sensación de menor convicción. Deliciosos, en cualquier caso, los episodios más delicados. La Orquesta está magnífica, tanto el conjunto como los solistas. La grabación destaca por su atmósfera y profundidad más que por la transparencia. Ignoro las posibilidades futuras de la técnica digital, pero concretamente el sonido de este disco no es, decididamente, tan perfecto como el de Giulini (8/9).

El disco de Cuadros más reciente es el de **Igor Markevitch** con la soberbia Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig (no estoy seguro de cuál es su editora). Teniendo en cuenta su antigua grabación para DG y las interpretaciones que se le han escuchado en concierto, puede esperarse mucho "a priori" de este disco.

**Conclusión:** Giulini (DG) en una interpretación "histórica" desde el día en que se publicó. Muy importantes también las de Muti (EMI) y Ozawa (RCA, no es España). Y luego Markevitch (DG), Maazel (Decca, en España, y Telarc), Bernstein (CBS), Schippers (CBS), Mackerras (Vanguard), etc.

ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

Relación de grabaciones (con referencia las disponibles actualmente en España):

- RAFAEL KUBELIK, Orquesta Sinfónica de Chicago (RCA).
- ARTURO TOSCANINI, Orquesta Sinfónica NBC (RCA).
- IGOR MARKEVITCH, Orquesta Filarmónica de Berlín (DG).
- HERBERT VON KARAJAN, Orquesta Philharmonia, Londres (EMI, 165-052307/11).
- FRITZ REINER, Orquesta Sinfónica de Chicago (RCA).
- SIR MALCOLM SARGENT, Orquesta Sinfónica de Londres (Saga).
- ANTAL DORATI, Orquesta Sinfónica de Minneápolis (Philips 6538012).
- LORIN MAAZEL, Orquesta Philharmonia, Londres (EMI).
- EUGENE ORMANDY, Orquesta de Filadelfia (CBS).
- ERNEST ANSERMET, Orquesta de la Suisse Romande, Ginebra (Decca).
- THOMAS SCHIPPERS, Orquesta Filarmónica de Nueva York (CBS).
- GEORGE SZELL, Orquesta de Cleveland (CBS).
- HERBERT VON KARAJAN, Orquesta Filarmónica de Berlín (DG 1139010).
- ZUBIN MEHTA, Orquesta Filarmónica de Los Angeles (Decca SXL 6328).
- LEONARD BERNSTEIN, Orquesta Filarmónica de Nueva York (CBS).
- SEIJI OZAWA, Orquesta Sinfónica de Chicago (RCA).
- BERNARD HAITINK, Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam (Philips).
- JOHN PRITCHARD, Orquesta Filarmónica de Londres (EMI).
- KAREL ANCERL, Orquesta Filarmónica Checa, Praga (Discophon 4127).
- SERGE BAUDO, Orquesta de París (EMI).
- CHARLES MACKERRAS, Orquesta New Philharmonia, Londres (Vanguard).
- EDO DE WAART, Orquesta Filarmónica de Rotterdam (Philips 6500882).
- LORIN MAAZEL, Orquesta New Philharmonia, Londres (Decca PFS 4255).
- CARLO MARIA GIULINI, Orquesta Sinfónica de Chicago (DG 2530783).
- RICCARDO MUTI, Orquesta de Filadelfia (EMI 067-003472).
- LORIN MAAZEL, Orquesta de Cleveland (Telarc).
- IGOR MARKEVITCH, Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig.

## alfa-yébenes, s. l.

Plaza del Callao, 8 - Teléfs.: 231 96 36 - 231 18 31 - Madrid - 13

Venta de discos nacionales y de importación  
(Especialidad en Música Clásica)

Equipos de Alta Fidelidad - Video - T. V.

# DISCOS EDITADOS

ENTRE EL 15 DE MARZO Y EL 30 DE ABRIL DE 1980

## I. ORQUESTAL

- BACH: Los **Seis Conciertos de Brandemburgo**. Wendy Carlos (sintetizador). CBS, 79227, dos LP. Precio oferta: 1.100 pesetas.
- BARTOK: **Conciertos para piano números 1 y 2**. M. Pollini, Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon, 2530901.
- BEETHOVEN: Las **Nueve Sinfonías. Oberturas «Egmont», «Fidelio» y «Leonora III»**. L. Popp, E. Obratzsova, J. Vickers, M. Talvela. Coro y Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. CBS, 79800, ocho LP. Precio oferta: 4.350 pesetas.
- BEETHOVEN: **Sinfonías números 1 y 2**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, Privilege, 2535301.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 3 («Heroica»)**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, Privilege, 2535302.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 4**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, Privilege, 2535303.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 5**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: H. von Karajan. Deutsche Grammophon, Privilege, 2535304.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 6 («Pastoral»)**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, Privilege, 2535305.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 7**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, Privilege, 2535306.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 8. Oberturas «Fidelio», «Leonora III» y «Coriolano»**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, Privilege, 2535315.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 9**. G. Janowitz, H. Rössel-Majdan, W. Kmentt, W. Berry. Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, Privilege, 2535349.
- BRAHMS: **Sinfonía número 1**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6796.
- GRIEG: **Peer Gynt (12 números)**. Orquesta Royal Philharmonic. Director, W. Weller. Decca, SXL, 6901.
- HOLST: **Los Planetas**. Coro y Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir G. Solti. Decca, SET 628.
- LALO: **Sinfonía Española**. RAVEL: **Tzigane**. I. Perlman, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. RCA, GL-11329.
- LOCATELLI: **Conciertos Op. 4 números 8, 10, 11 y 12**. Conjunto Instrumental de Francia. Director, J. P. Wallez, Decca, SXL 27162.
- MAHLER: **Adagio de la Sinfonía número 10**. R. STRAUSS: **Metamorfosis**. Orquesta de Cámara de Munich. Director, H. Stadlmair. Decca.
- MOZART: **Conciertos para violín números 3 y 5 («Turco»)**. A. S. Mutter, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2531049.
- MOZART: Los **Seis Conciertos para violín. Adagio. Dos Rondós. Sinfonía concertante para violín y viola**. H. Szeryng, B. Giuranna,, Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, Sir A. Gibson. Philips, 6747376, cuatro LP. Precio oferta: 2.080 pesetas.

## MOZART: Concierto para piano número 21.

I. Haebler, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Galliera. **Sinfonía número 40**. Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, J. Krips. Philips, 6833272. Precio especial: 295 pesetas.

MOZART: **Serenatas y Divertimentos**. Orquesta Filarmónica de Dresde. Director, G. Herbig. Orquesta Estatal de Dresde. Directores: E. de Waart, O. Suitner. Octeto Filarmónico de Berlín. Philips, 6747378, 10 LP. Precio oferta: 5.200 pesetas.

MOZART: **Sinfonías números 32, 35 («Haffner») y 36 («Linz»)**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2531136.

MOZART: **Sinfonías números 38 («Praga») y 39**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2531137.

MOZART: **Sinfonías números 40 y 41 («Júpiter»)**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2531138.

PROKOFIEV: **Concierto para piano número 3**. RAVEL: **Concierto para piano en Sol**. Joselson, Orquesta Sinfónica de Dallas. Director, E. Mata. RCA, RL-12910.

SCHUMANN: Las **Cuatro Sinfonías. Obertura Manfredo**. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, R. Kubelik. CBS, 79324, tres LP. Precio oferta: 1.750 pesetas.

J. STRAUSS I: **El Baile de Fin de Curso**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, A. Dorati. Decca, SXL 6867.

R. STRAUSS: **Una vida de héroe**. Orquesta Filarmónica de Viena, R. Küchl. Director, Sir G. Solti. Decca, SET 601.

VIVALDI: Las **Cuatro Estaciones**. A. Harnoncourt, Concentus Musicus de Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken, 6.42500.

## II. CAMARA

BACH: **Sonatas y Partitas para violín solo**. G. Comellas. Columbia, SCE 986/8, tres LP.

GEMINIANI: **Seis Sonatas para guitarra, violoncelo y clave**. L. S. Karper, E. Banda, J. Sebestyen. Hispavox, S 60333.

HAYDN: **Tríos para «baryton», viola y violoncelo números 44, 52, 61, 96 y 101**. Trío Baryton, Munich. Archiv, 2533405.

MENDELSSOHN: **Tríos para piano, violín y violoncelo números 1 y 2**. Trío Haydn, Viena. Telefunken, 6.42351.

MOZART: **Cuarteto para oboe, K 320. Quinteto para trompa, K 407**. M. Piguet, H. Baumann, Cuarteto Esterhazy. Telefunken, 6.42173.

MOZART: **Música de cámara con instrumentos de viento**. Octeto Filarmónico de Berlín, Trío Grumiaux, Quinteto de viento de Bamberg, I. Haebler, S. Bishop-Kovacevich, W. Bennet, J. Brymer, H. Holliger, B. Hoffmann, etcétera. Philips, 6747383, cuatro LP. Precio oferta: 1.080 pesetas.

MOZART: **Quintetos para cuerda**. Cuarteto Juilliard, J. Graham. CBS, 79322, tres LP. Precio oferta: 1.750 pesetas.

SCHOENBERG: **Serenata Op. 24. Suite Op. 29**. Oldenburg, Conjunto Schönberg. Director, R. de Leeuw. Telefunken, 6.42195.

SCHUBERT: **Sonata «Arpeggione». Nocturno**. Trío de Milán. Ricordi, RCL 27032 (importado).

## III. INSTRUMENTAL

BEETHOVEN: «Piano fácil»: **sonatinas, variaciones, minuetos, rondós, etc.** J. Demus. Hispavox, S 66022.

CHOPIN: Obra para piano, vol. 9: los **24 Preludios, Balada número 2. Vals número 2**. V. Ashkenazy. Decca, SXL 6877.

MERCADANTE: **Arias variadas para flauta sola**. A. Persichilli. Italia, ITL 70018 (importado).

MOZART: **Las Obras para piano: Sonatas, Variaciones**. I. Haebler. **Obras para piano a cuatro manos**. I. Haebler, L. Hoffmann. **Piezas para clave**. E. Smith. Philips, 6747380, 14 LP. Precio oferta: 7.280 pesetas.

MOZART: **Variaciones para piano**, vol. 3. B. Canino. Ricordi, RCL 27.016 (importado).

MOZART: **Variaciones para piano**, vol. 4. B. Canino. Ricordi, RCL 27.015 (importado).

MUSSORGSKY: **Cuadros de una exposición**. SHOSTAKOVICH: **Diez preludios, Op. 34**.

L. Berman. Deutsche Grammophon, 2531095.

PROKOFIEV: **Romero y Julieta («suite» para piano)**. **Sonata para piano número 2**. L. Berman. Deutsche Grammophon, 2531096.

## IV. VOCAL Y CORAL

DUFAY: **Missa sine Nomine**. MACHAUT, Anónimos: **Danzas medievales**. Edigsa, EHM 939.

HAENDEL: **Cantatas italianas: Nel dolce dell'oblio, Un alma innamorata, Figlio d'alte speranze, Armida abbandonata**. M. Kwaksilber, Musica Antiqua Amsterdam. Director, T. Koopman. Telefunken, 6.42367.

HAENDEL: **Duetos y cantatas de cámara**. J. Nelson, R. Jacobs, Conento Vocale. Director, K. Junghänel. Edigsa, EHM 1004.

LASSO: **Las lágrimas de San Pedro**. Conjunto Vocal Raphael Passaquet. Edigsa, EHM 961/2, dos LP.

PURCELL: **Canciones de tabernas y capillas**. Deller Consort. Director, A. Deller. Edigsa, EHM 242.

SCHUBERT: **Stabat Mater**. Sh. Armstrong, H. Schaer, A. Ramírez, Ph. Huttenlocher. Conjunto vocal, Orquesta de Cámara de Lausana. Director, M. Corboz. Hispavox, S 60374.

STRAVINSKY: **Pulcinella («ballet» completo)**. T. Berganza, R. Davies, J. Shirley-Quirk, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon, 2531087.

VERDI: **Requiem**. H. Nelli, F. Barbieri, G. di Stefano, C. Siepi. Coral Robert Shaw, Orquesta Sinfónica NBC. Director, A. Toscanini. RCA, AT 201, dos LP (importado).

## V. OPERA

BELLINI: **Norma**. R. Scotto, T. Troyanos, G. Giacomini, P. Plishka. Coro Ambrosian, Orquesta Filarmónica Nacional. Director, J. Levine. CBS, 79327, tres LP. Precio oferta: 1.750 pesetas.

BERG: **Wozzeck**. W. Berry, I. Strauss, F. Uhl, R. van Vrooman, K. Dönch, A. Weikenheimer. Coro y Orquesta de la Opera de París. Director, P. Boulez. CBS, 78259, dos LP. Precio oferta: 1.200 pesetas.

LEHAR: **La viuda alegre (selección)**. J. Sutherland, J. Breckhock, V. Masterson. Coro Ambrosian, Orquesta Filarmónica Nacional. Director, R. Bonyngue. Decca, SET 629.

MOZART: **El Singspiel alemán: Bastián y Bastiana, Zaide, El rapto en el serrallo, La flauta mágica**. Solistas, Coros y Orquestas diversos. Directores: J. Pritchard, B. Klee, E. Jochum y F. Fricsay. Philips, 6747387, ocho LP. Precio oferta: 4.160 pesetas.



# CRITICA DISCOGRAFICA

## OFERTA DE PRIMAVERA (I)

### WALCHA: GRAN ARTISTA Y CLAVECINISTA DE LA VIEJA GENERACION

Ante todo, hay que felicitar por la publicación de **El Clave bien temperado** en la recreación de Helmut Walcha. En nuestro panorama discográfico no puede decirse que abundan las versiones de alta calidad de la obra. Ya va siendo hora de alejarse de las ejecuciones pianísticas (la mayoría terribles) y acercarse a lo verdadero. Walcha constituye un eslabón adelantado en ese acercamiento, cuyo punto culminante es, por ahora, la difícilmente igualable versión de Leonhardt. (El genial clavecinista ha grabado **El Clave bien temperado** para Harmonia Mundi. ¿Para cuándo en España?)

Estos discos no constituyen novedad absoluta, puesto que formaban parte del volumen de la «Edición Bach» de Archiv. En su momento (RITMO, número 457, diciembre 1975, págs. 104-105), la crítica que hizo Pérez de Arteaga a todo el tomo terminaba solicitando la publicación separada de **El Clave** por Walcha. Su deseo se ve satisfecho transcurridos cuatro años largos.

Helmut Walcha es una personalidad plenamente artística, que se plasma en el órgano de forma genial. En el clave su trabajo es importante, de mucha altura, pero algo por bajo de lo que alcanza en el órgano. Culminación y resumen de su actividad clavecinística es esta interpretación de los preludios y fugas de **El Clave bien temperado**.

El trabajo de Walcha denota siempre que ama y conoce a la perfección lo que está tocando. Su interpretación es, como señalaba Pérez de Arteaga, la sedimentación de toda una vida de convivencia con estas partituras. Algunos criterios interpretativos o de estilo, el carácter de alguna pieza concreta, puede que hayan sido superados. (Obligada referencia a Leonhardt.) Lo innegable en Walcha es la capacidad de comunicación emocional con el oyente, quien de inmediato aprecia que lo que escucha es producto de una larga maduración.

En general, hay que valorar en más alto grado la interpretación del libro II (Clave empleado: Henri Hemsch, París, 1755-6. Grabación: septiembre 1974. Ingeniero de sonido: Klaus Hiemann), del que se da una visión interiorizada, solemne, serena y emotiva. Este logro se debe, a mi modo de ver, a la perfecta coherencia entre la idea y la realización.

En la interpretación del Libro I (Clave: Jan Ruckers «el joven», Amberes, 1640. Grabación: junio 1973. Ingeniero de sonido: Wolfgang Mitlehner), aun siendo de altura, Walcha no parece alcanzar la misma coherencia, la misma concepción unitaria y global y su realización sonora. Algunos —pocos— preludios son dichos con cierta rigidez. El fraseo aparece, en algunos casos, demasiado segmentado. Por otra parte, no siempre el sonido obtenido es bello (a pesar de la hermosura indudable del timbre del instrumento empleado), debido a la forma, no siempre óptima, de ataque a la tecla. La cuestión se ve zanjada, con creces, al abordar la segunda parte de **El Clave**.

Hay, por otro lado, que señalar que algunas de las fugas, construidas de forma admirable, corren el riesgo de llegar a ser edificios de una incipiente aridez o de hermetismo (**Fuga IV**, libro I). Siguiendo con las fugas: Walcha resuelve de forma sensacional el problema de la clarificación de las voces, pero hay excepciones, como en las descomunales fugas a cuatro voces **IX** y **XVII** de la parte II.

¿Valoración global? Muy positiva, sobre todo por lo que atañe a la II parte, con la que Walcha parece tener mayor afini-



dad espiritual: su labor en esta parte se sitúa cerca de lo místico.

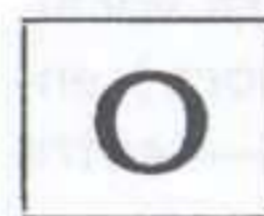
En España la interpretación de Walcha no tiene rival (Wanda Landowska, siempre importante, siempre discutible), al menos mientras siga ausente la grabación de Gustav Leonhardt.

La grabación tiene un sonido impresionante, un auténtico hito en la historia de la toma del instrumento.

En el libreto, interesantes artículos de Gerstenberg sobre la obra grabada; de Stauder, sobre el temperamento musical, y una amplia reseña sobre la carrera del organista y clavecinista, a cargo de Ursula Walcha.—**ENRIQUE MARTINEZ MIURA.**

**Interpretación:** 8,5.

**Sonido:** 9.



**BACH: El Clave bien temperado**, partes I y II. Helmut Walcha, clave. Archiv, 25 65 81-85. Precio de oferta: 2.625 ptas.

### RENATA SCOTTO: UNA SOPRANO BELLINIANA

En su etapa de soprano «spinto», Renata Scotto aborda ahora una de las grandes partes del repertorio, que pide no sólo una voz corpórea, amplia, dotada de tintes dramáticos, sino, además, una voz extensísima, flexible, capaz de regular y apianar, hábil y suelta en la coloratura: «Norma». Aparte, claro, buenas dotes de actriz. ¿Posee la soprano italiana todas estas cualidades? Sólo en parte. Pero no puede negarse que su prestación es muy digna y en muchas ocasiones excelente, apoyada fundamentalmente en una gran inteligencia, un conocimiento musical de primer orden y un dominio técnico indiscutible. Su voz, muy lírica (lírico-ligera, en realidad) en origen, no es ahora, pese a la evolución operada en ella, una «spinto» «stricto sensu»; en todo caso, una lírico-«spinto». Ella lo sabe y conoce sus limitaciones, pero juega sus bazas con sabiduría, obteniendo efectos muy plausibles y aventajando en muchas cosas a otras «Normas» quizá más propias por color y características vocales. La visión que la cantante ofrece del personaje es particularmente atractiva por su ternura, su transparencia, su femineidad. Es una interpretación que nos muestra el perfil humano de la sacerdotisa, que nos la sirve como una mujer que sufre; una interpretación perfectamente clásica por su contenido dramatismo, su equilibrio y coherencia. No posee, claro, la dimensión trágica —dentro de una multiplicidad de enfoques— de la Callas (la gran «Norma» de los 50); ni la hierática autoridad de la Sutherland. En lo vocal no goza de la variedad de registros de aquella —más pode-



rosa en graves, más incisiva, más patética—, ni de la perfecta cuadratura y seguridad en zona aguda de ésta. Ni tampoco tiene la extrema facilidad para el «pianissimo» de una Caballé. Pero su «Norma» resulta muy convincente, porque está cantada de principio a fin de manera coherente con sus medios, sin forzarlos en ningún momento. Así, aunque es evidente que los graves son a veces insuficientes, que ciertos sobreagudos son destemplados, faltos de redondez, inseguros y «bailones»; que la coloratura no siempre es salvada correctamente (un ejemplo: «allegro» «Ah! bello, a me ritorna»), la Scotto nos gana —sobre todo, después de una segunda audición— por su exquisita musicalidad, por su perfecta línea de canto, por su magnífica vocalización, por su entendimiento de lo que debe ser cantar Bellini; decir el recitativo «accompagnato», matizar cada sílaba, darle su sentido; «legare» y «portare»; regular la emisión, y especialmente encontrar el punto justo en la aplicación del «rubato». Estilística y musicalmente, la actuación de la soprano es, pues, excelente, demostrándonos —por si existiera alguna duda— que se encuentra mucho más a gusto en este repertorio que en el verista. Aun cuando, como queda dicho, puedan preferirse en algún momento una mayor profundización dramática o una mayor frescura vocal. En todo caso, no puede negarse un parentesco (no de ahora) entre la forma de cantar —e incluso ciertos tintes vocales— entre la Scotto y la Callas.

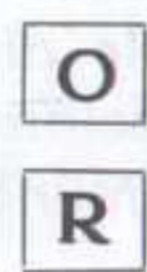
Los compañeros de reparto bajan bastante con respecto a ella; no poseen su depurada línea de canto. El nivel es, en cualquier caso, digno. La Troyanos secunda bien a la protagonista. Su color vocal, de «mezzo acuto», casi soprano, va muy bien a «Adalgisa», papel que, no hay que olvidar, fue escrito para una soprano (Giulia Grisi), aunque su trémolo sea excesivo y casi molesto en ocasiones, y sus graves sean débiles. Está segura en los agudos, alcanzando sin pestañear, al igual que la Scotto, el Do natural (en diversos momentos del gran dúo del segundo acto entre «Norma» y «Adalgisa», que —cosa muy importante y destacable de esta grabación— se ofrece tal y como está escrito, un tono más alto de lo que normalmente se canta). Giacomini tiene un color tenoril que roza lo «spinto», muy propio para «Pollione». Mejor su segunda octava, en la que actúa seguro y poderoso, que la primera, en la que tiene cierta propensión a engolar, y en la que demuestra ciertos problemas en la zona grave. Plishka es bastante mediocre, tanto por la relativa calidad de su instrumento —no de auténtico bajo—, cuanto por su tosquedad interpretativa. La dirección de Levine, apoyada en una excelente orquesta y un buen coro, es más bien sorprendente, teniendo en cuenta sus características habituales. Se nos muestra casi siempre contenido, y aunque a veces adopta, como suele ser costumbre en él, «tempi» demasiado rápidos y se excede en la cantidad, mantiene una línea de gran coherencia. La orquesta suena en todo momento clara y precisa, siguiendo muy de cerca las indicaciones previstas en la partitura. Hay variedad, vivacidad y corrección de acentos, si bien sólo en contadas ocasiones encontramos el total «idiomatismo», el punto justo en que se reúnen la efusión lírica y melódica y el abandono del fraseo belliniano, en cuyo secreto únicamente parece encontrarse la Scotto. De todas formas, se trata

de una dirección muy seria, contrastada y elocuente. Probablemente, la mejor que existe en disco de esta ópera.

**Conclusión:** No sabemos el juego que puede dar en teatro la «Norma» de la Scotto, teniendo en cuenta que su voz, pese a la evolución, no es en origen, probablemente, la más idónea para interpretar este personaje. En disco, desde luego, hay que decir que es muy importante. Su «Sacerdotisa» es cálida, humana y femenina. Y, fundamentalmente, está extraordinariamente bien cantada, independientemente de las señaladas limitaciones vocales. Lo que la rodea es suficientemente bueno como para aconsejar la adquisición de este registro, probablemente uno de los más —si no el más— equilibrados de los que en la actualidad pueden encontrarse en el mercado. La ópera se ofrece prácticamente completa, con muy ligeras modificaciones en relación con la partitura original. Grabación aceptable, pero mal prensado, con mucho ruido de fondo y preecos.—**ARTURO REVERTER.**

**Interpretación:** 8,5 Scotto), 7 (Resto).

**Sonido:** 7.



**BELLINI, V.: Norma.** Renata Scotto, soprano («Norma»); Tatiana Troyanos, «mezzo soprano» («Adalgisa»); Giuseppe Giacomini, tenor («Pollione»); Paul Plishka, bajo («Oroveso»); Ann Murray, soprano («Clotilde»); Paul Crook, tenor («Flavio»). The Ambrosian Opera Chorus, The National Philharmonic Orchestra. Director, James Levine. CBS. Precio de oferta: 1.350 ptas.

#### REEDICION DE «WOZZECK», DE BERG, EN LA VERSION DIRIGIDA POR PIERRE BOULEZ

El 14 de diciembre de 1925 el legendario Erich Kleiber dirigía en Berlín la «première» de la obra maestra de Alban Berg, a la que siguieron nada menos que 135 representaciones más, todas ellas con Kleiber en el foso de la Staatsoper berlinesa. Anteriormente a esta fecha, concretamente el 15 de junio de 1924, Hermann Scherchen había dirigido, en Frankfurt, tres fragmentos de la ópera en versión de concierto, con el fin de demostrar la plena validez de esta música a los que la consideraban como insoportable e imposible de interpretar. A partir de esas dos fechas, **Wozzeck** se ha impuesto en los escenarios líricos de todo el orbe como pieza fundamental de la cultura y el arte de nuestro siglo; la clave de este éxito se debe a que la obra posee como principal despliegue dramático una extrema compasión, y es, como dijo Theodor W. Adorno, «la ópera de la reivindicación social y de la compasión por excelencia», lo cual asegura su permanente actualidad y también el que llegue a nuestra sensibilidad con un impacto y fuerza directa irresistibles, a pesar de su enorme complejidad. Con **Wozzeck**, Alban Berg logra conciliar el conflicto psicológico con un contexto ético más amplio, social y, en consecuencia, ideológico y político, con la permanencia de una sensibilidad expresionista de inequívoca procedencia romántica. El resultado es un trabajo frecuentemente considerado como «la mayor obra maestra del teatro musical contemporáneo» (Armando Gentilucci), que va más allá de su incalculable valor musical e instala las bases para la búsqueda de un teatro comprendido en una visión totalizadora del espacio escénico.

De los tres registros que conozco, mi preferencia personal se inclina por la inolvidable lectura de Dimitri Mitropoulos (CBS), por su magnetismo, poder, atmósfera y violencia expresiva, a pesar de la deficiente toma de sonido. Por lo que respecta a las dos versiones modernas de la ópera bergiana, CBS reedita ahora la de Pierre Boulez, única alternativa para el aficionado español, dado que la de Karl Böhm (DG) se halla retirada de catálogo. La realización de Böhm era de una



# BASF

professional

...para los expertos en sonido!



# KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

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

gran perfección material y técnica, y quizá la más fiel al texto de Berg al pie de la letra; sin embargo, la versión carecía de atmósfera, clima, realidad humana y social. Por su parte, Boulez realiza un trabajo orquestal sin precedentes en la historia de la grabación de **Wozzeck**, aunque las aportaciones vocales son sensiblemente inferiores a las de Böhm; a pesar de ello, su lectura me parece auténticamente excepcional y muy por encima de la del director austríaco. Con Boulez los motivos musicales de la ópera están ligados a los personajes y a sus acciones (como en los dramas wagnerianos), con la diferencia de que en Berg el motivo es tema: en primer lugar, figura dramática, objeto de transformación y desarrollo, musicalmente amalgamado en mil maneras distintas. Con Boulez, y prestando un poco de atención, el oyente percibirá sin dificultad cómo el conjunto temático se organiza en formas musicales definidas, y si bien el estilo y adecuación de los cantantes (Berry excluido) son discutibles en general, la versión es recomendable sin reservas, porque, acudiendo nuevamente a palabras de Theodor W. Adorno, «...La obra es tan completa que el oyente no tiene más que sentirse dispuesto a recibir los dones musicales que fluyen de una manera tan generosa, debida al amor y la compasión que Berg sintió por los atormentados personajes de **Wozzeck**».—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN.**

**Interpretación:** 10 (Boulez y Berry). 6 (resto).

**Sonido:** 7,5.

**O** BERG: **Wozzeck**. Walter Berry, Isabel Strauss, Fritz Uhl, Albert Weikenmeier, Richard van Vrooman, Ingeborg Lasser, Carl Doench, Walter Poduschka, Raymond Steffner, Gérard Dunan. Coro y Orquesta de la Ópera de París. Director, Pierre Boulez. CBS, 78259, álbum de dos LPs. Precio de oferta: 1.000 pesetas.



### BERLIOZ: ¿LA CONDENACION DE BARENBOIM?

Héctor Berlioz se acercó musicalmente al tema de «Fausto» en más de una ocasión. Sus **Ocho escenas de «Fausto»**, de 1829, sobre otras tantas de la obra de Goethe, no fueron más que una primera aproximación, que más tarde refundiría en el total de **La condenación de Fausto**. Remitidas dichas **Escenas** a su inspirador, Goethe, en homenaje, éste ni siquiera se dignó contestar, revelando, como en otras ocasiones, un dudoso gusto musical (como con Schubert, por ejemplo).

Una proyectada **Sinfonía «Fausto»**, mencionada, como idea que deseaba llevar a la práctica, a su amigo Ferdinand, en febrero de 1829 (mientras ultimaba sus **Ocho escenas**), no llegó a ser compuesta. Por fin, en octubre de 1846, el compositor culmina sus deseos con la terminación de una obra que, junto a la **Sinfonía «Fantástica»**, marcaría el cenit de su genio creador.

Con **La condenación de Fausto** Berlioz realiza una obra completa sobre el mito del Doctor Fausto. Ya no se trata de trozos de Goethe musicados, sino que Berlioz acude a la propia fuente

de la leyenda y da su versión. En ella, «Fausto», al contrario que en la obra de Goethe, acaba condenándose gracias a la traición de «Mefistófeles», mientras que «Margarita» se salva, sin que el compositor nos explique muy bien por qué.

Como acertadamente señala Guy Ferchault (1), tres elementos conforman la estructura del texto utilizado por Berlioz: por un lado, los fragmentos literalmente tomados de Goethe, donde predominan los poemas en verso y los cantos de inspiración popular; por otra parte, los textos de enlace, mezcla de trozos del diálogo original de Goethe y de fragmentos enteramente escritos por la pluma del compositor; por último, escenas creadas «ex novo» atendiendo únicamente a su interés musical, tales como la Marcha húngara y el Coro de los estudiantes. El hilo conductor que une estos tres elementos tan dispares y asegura la unidad de tratamiento es el deseo del artista romántico, subyacente en Berlioz, de proyectar su «ego» identificándose con el héroe de la leyenda. Por ello, en la obra de Berlioz, «Fausto» se convierte en la figura central.

El texto de Goethe, pues, sirve de base estructural de la obra de Berlioz, y debe ser tenido en cuenta para comprender todo el desarrollo dramático de ésta, ya que sin él quedarían muchos aspectos sin solución (como que «Margarita» se salve).

Berlioz llamó a su composición «Leyenda dramática», y no ópera ni oratorio. Lo cierto es que la producción es un híbrido de ambos géneros. Falta la cohesión lugar-tiempo necesaria para una representación teatral, y al mismo tiempo desborda escénica y dramáticamente los límites de un oratorio. La imaginación del oyente tiene amplia cabida en las sugerentes escenas compuestas por Berlioz.

La presente grabación ha jugado una gran baza respecto a la elección de los cantantes, y ha ganado. La labor de la cuerda masculina es interesante en los tres casos. Domingo, en muy buena forma vocal, con voz fresca y no forzada, canta con entrega el papel de «Fausto»; no podemos decir que su interpretación sea insuperable, sin embargo, ya que tiene problemas de pronunciación y debería acercarse al personaje desde una perspectiva menos heroica («Fausto» tiene poco de héroe); pero, en fin, no nos vamos a quejar. Por su parte, Fischer-Dieskau, aunque «a priori» no posea una voz adecuada (por su timbre) al papel de «Mefisto», dada su belleza intrínseca, convence plenamente por su gran sutileza interpretativa, adornando constantemente su canto con detalles preciosos, y supliendo con creces su merma vocal. Aun no siendo éste el lugar, hay que constatar también esa rara belleza de su voz, que va ganando en graves, aunque se marchite, y sin dejar cada día de enseñar algo más. Jules Bastin hace un «Brander» plenamente adecuado: tosco, hasta zafio, sin perder la línea melódica. En cuanto a Yvonne Minton («Margarita»), sin llegar a la altura de sus compañeros masculinos, no desdice, siendo su voz de «mezzo» plenamente adecuada a su parte.

Y bien, ¿qué pasa con Daniel Barenboim? Tras entusiasmarlos con su versión de la **Sinfonía «Fantástica»**, nos ha desilusionado. Su interpretación es muy desigual. Frente a momentos verdaderamente aburridos (como la «Marcha húngara») nos ofrece otros realmente muy buenos (como la realización del final). La Orquesta tampoco parece estar muy en forma, faltándole potencia y matización. Y la toma de sonido tampoco ayuda nada: preponderancia absoluta en favor de las voces, quedando la orquesta como algo «oscuro». Preferible, por tanto, la versión de Colin Davis (Philips, 1973, extranjero), la mejor de todas (¿Cuándo la veremos aquí?), e incluso la de Georges Prêtre (EMI, antes en España), mucho más equilibrada, y también la antigua de Markevitch (DG Privilege), muy buena de dirección (pero que tiene algunos cortes). La de Ozawa (DG, 1974) es interesante, aunque de menor calidad que las indicadas.—**SANTIAGO BUENO.**

**Interpretación:** 7,5.

**Sonido:** 7.

(1) En el libreto que acompaña al álbum con la versión de Ozawa (DG 2709048).

# ONKYO®

Artistas en Sonido



DISTRIBUCION:

**EAR**

H. Fournier, 21 - Teléf. 25-34-11 - VITORIA

O

**BERLIOZ: La condenación de Fausto.** Plácido Domingo, Dietrich Fischer-Dieskau, Jules Bastin, Ivonne Minton. Coro de la Orquesta de París. Orquesta de París. Daniel Barenboim, director. DG, 2740199. Tres LPs. Precio de oferta: 1.575 ptas.



#### LA HUMANIZACION DEL MITO: EL «PELLEAS» DE KARAJAN

Para los mal pensados, puede ser un síntoma de la situación cultural del país el que una pieza de la categoría de **Pelleas et Melisande**, de Claude Debussy, haya permanecido ausente de nuestro catálogo por espacio de varios años. Si en su día pudo existir algún tipo de polémica acerca de la trascendencia o no de la partitura dentro del esquema particular de la evolución operística en nuestro siglo y del general de la música contemporánea, hoy la posición de privilegio, de avanzadilla, de insólito gesto solitario de su autor, tan creador de mundos nuevos como cualquiera de los tres vieneses o Stravinsky, ha quedado fuera de toda duda. En los albores de la presente centuria Schönberg abría caminos rompiendo (aparentemente) con el pasado; Stravinsky creaba sus propios horizontes, provocando (aparentemente); Claude Debussy sentaba las bases de «otras» maneras de entender el lenguaje musical sin romper con nada (aparentemente) ni provocar a nadie (aparentemente).

El caso de **Pelleas**, desde el punto de vista de la respuesta del público, es singular e insólito. El estreno de la obra estuvo cerca del tumulto callejero. Las representaciones inmediatas dividieron las opiniones; a los dos meses de la primera representación, la partitura contaba con tantos detractores como admiradores; cuando la pieza se repone en París, pasado el verano de 1902, el clima es de apoteosis. El mundo del disco se interesó pronto por la composición de Debussy, y ya en la época de la grabación acústica circulaban registros de fragmentos de la ópera interpretados, en algunos casos, por los mismos artistas del estreno. Desde la perspectiva de las grabaciones integrales, **Pelleas et Melisande** ha sido recogido fonográficamente en forma completa al menos nueve veces, en una cadena que se inicia en 1942 con la «pionera» versión de Roger Désormière, en muchos aspectos todavía insuperada, hasta el recientísimo registro de Karajan que ahora se comenta, realizado, en Berlín, entre diciembre de 1978 y enero de 1979.

En la consideración personal de este cronista tres registros se erigen en puntos de referencia a la hora de aproximarse a la portentosa composición debussysta: los de Ansermet, concretamente, el segundo de los dos que grabó (realizado en 1964); el de Pierre Boulez (fechado en 1970), y el que ahora motiva estas líneas, gobernado por Herbert von Karajan. Adelanto ya que los enfoques que estos tres maestros dan de la partitura son contrastadamente distintos; incluso, en el caso de Boulez y Karajan, se puede hablar de manifiesta oposición. En cualquier caso, me

resisto a decantarme y a obligar a decantarse al lector por cualquiera de las versiones propuestas en estos párrafos: entiendo que **Pelleas et Melisande** es una partitura lo suficientemente rica y sugerente como para suscitar traducciones de la misma dispares, distantes y hasta antagónicas; una de las claves del genio estriba en su capacidad para la polivalencia, y en el caso de la ópera de Debussy esta potencialidad es casi ilimitada. Sí quiero referirme, con carácter general, a lo que podríamos llamar «tradicción interpretativa francesa». La idea de **Pelleas** como página nebulosa, evanescente y misteriosa ha sido refrendada, con el curso del tiempo, por intérpretes tan diversos como Ingelbrecht (1963), Fournet (1953), Cluytens (1957) o Baudo (1978), todos ellos vinculados entre sí por el origen galo; es importante señalar que esta regla de la evanescencia y el misterio fue, parcialmente, dada de lado por Désormière, que, si bien adoptaba en su registro de los años 40 una atmósfera cargada de neblinas y presagios, no dejaba de tender a una relativa humanización de los personajes, planteamiento este muy en consonancia con interpretaciones más modernas.

De una manera sintetizada, pueden apuntarse estas notas acerca de las tres interpretaciones a las que antes he hecho mención. Para Ansermet, **Pelleas et Melisande** es el mito arcano; para Boulez es sinónimo de la claridad, lo cual hay que traducir, en su caso, como huida de la tradición; para Karajan, que en este aspecto se acercaría, en cierta medida, a la corriente tradicional, estaríamos ante el misterio humanizado. Estas tres visiones encuentran su manifestación más representativa en el tratamiento del personaje de «Golaud», motor, en gran medida, de la acción, desde el momento en que es él quien abre y cierra la obra encontrando y perdiendo (aniquilando) a «Melisande». En la interpretación de Ansermet, el wagneriano George London componía un solitario «Klingsor» derrotado; en Boulez, Donald McIntyre se revelaba como un absoluto demente, un enloquecido, subrayando la relevancia otorgada por Boulez al personaje, para él el más importante y decisivo de la pieza; en el registro de Karajan, José van Dam, más joven que los otros intérpretes enunciados, no es sino un combativo rival amoroso de «Pelleas».

La misma relación entre los dos protagonistas ofrece alternativas bien distintas para cada uno de nuestros directores. En Ansermet, esta relación «Pelleas»-«Melisande» está teñida de tenue misticismo. En Boulez nos hallamos ante el descubrimiento trastornador del erotismo. Para Karajan, la confrontación entre ambos jóvenes es el desencadenamiento de una pasión tristanesca.

No quiero dejar de hacer una referencia a ese personaje singular que es «Arkel»: insiste mucho Boulez, en el ensayo que acompaña a su grabación para CBS, en la necesidad de desmitificar por completo al personaje, de librarle de sus ataduras de gran oráculo más allá del bien y del mal, especie de «Erda» en versión francesa. Es muy interesante y muy bella la visión que Boulez ofrece de este anciano, al que califica de «espíritu "naïf", Pelleas de pelo blanco». Ansermet, en tratamiento totalmente enfrentado con el de Boulez, hace de «Arkel» el signo del saber más allá del tiempo, un profeta que conoce fatalmente el destino de los demás; este tratamiento es muy coherente con toda la, por otra parte, también muy bella visión de Ansermet en torno a la obra, que antes he definido como «mitologista». Karajan oscila entre los dos mundos: la voz, más joven que en otros casos, de Ruggero Raimondi, acerca a este «Arkel» a una cierta simplicidad parsifaliana; de otro lado, el entorno orquestal que rodea sus intervenciones posee un halo determinista que magnifica sensiblemente la figura.

En fin, centrándonos en el registro de Karajan, es hora ya de indicar que con esta interpretación se anota uno de los mayores éxitos de toda su carrera. Quizá sea el suyo el **Pelleas** más perfecto y acabado en términos de ejecución y en valoración de conjunto. Contra lo que pudiera pensarse, la inevitable suntuosidad de la orquesta karajaniana no se erige en protago-

nista de la versión, sino que, en una labor de servicio que emparenta este trabajo con otros recientes triunfos operísticos del maestro austríaco (**Salomé** o **Las bodas de Fígaro**), el gran protagonista de estos discos es Claude Debussy, y la impresión final que queda en el oyente tras la audición no se refiere a Karajan, a su orquesta o a los solistas, sino a la extraordinaria, formidable capacidad sugestiva de la partitura que nos acaba de ser revelada en una labor de gran hermosura. Karajan, sorprendentemente, venturosamente convertido en intérprete, en servidor del compositor: en este caso un gran señor encuentra a un gran vasallo.

Elevada puntuación, en líneas generales, para los intérpretes vocales. Frederica von Stade, tras el relativo fiasco que supusiera su (prematureo) disco Mahler, se recupera con creces en este papel, que le va como anillo al dedo, para el que, quizá con el inconveniente de una voz un poco monocroma, sabe aportar toda la dulzura, inocencia y sencillez de su timbre. Richard Stilwell es una agradable sorpresa, quizás más que un tenor, un «baritenore» con grandes resortes agudos, perfecta réplica, por color juvenil, a la «Melisande» de von Stade. Van Dam, de proverbial seguridad y eficacia, realiza el que, hasta la fecha, es su más terminado trabajo para el disco: su «Golaud» es un modelo de dicción, sensibilidad y musicalidad.

Mención también para Michel Glotz, productor del registro, que esta vez ha sabido encontrar ese perfecto balance entre interiores y exteriores, espacios cerrados y abiertos, cumbres y profundidades, que antaño fuera causa de gravísimos problemas en otros registros de Karajan (pienso en su **Tristán**): la diferenciación de atmósfera en la escena de los subterráneos del castillo y la posterior salida a la luz del día son excelentes ejemplos de este estupendo hacer en el cuarto de control. La versión española del registro presenta unas muy buenas condiciones sonoras, con adecuada presencia y relieve de voces y orquesta, y una menos lograda presentación literaria, que se concreta en un extraño libreto francés-alemán (?) y una muy detallada sinopsis, en la que, incomprensiblemente, se han escapado algunos errores, tales como el que hace a los hermanastros «Golaud» y «Pelleas» hijos del mismo padre.

**Conclusión:** Un punto y aparte en la discografía de Karajan y en la secuencia de registros dedicados a esta obra. Indudablemente, una de las más extraordinarias grabaciones de ópera de los últimos años.—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

**Interpretación:** 9,5.

**Sonido:** 8,5.

**O** DEBUSSY, Claude: **Pelleas et Melisande.** Frederica von Stade («Melisande»), Richard Stilwe: («Pelleas»), Nadine Denize («Geneviève»), José van Dam («Golaud»), Ruggero Raimondi («Arkel»), Christine Barbaux («Yniold»). Coro de la Opera de Berlín, Orquesta Filarmónica de Berlín, Herbert von Karajan. EMI, 10 C 167-003.650/2, álbum de tres LPs con libreto. Precio de oferta: 1.635 ptas. Precio normal: 2.040 ptas.



## RESPETABLE ESFUERZO INTERNACIONAL EN TORNO A «LA VIDA BREVE»

Descatalogada hace ya muchos años la honesta grabación que realizó EMI en 1955, y agotado el impulso comercial que disfrutó el pretencioso registro que tornó a producir EMI en 1966, se echaba a faltar una producción discográfica de **La vida breve** puesta técnicamente al día. En 1978 Polydor vio clara la oportunidad y convocó un interesante plantel internacional:

- Director y cantantes hispánicos, presididos por nuestra primera figura lírica femenina en ese momento, Teresa Berganza, y apoyados por otros especialistas autóctonos: Narciso Yepes, el «cantaor» Manuel Mirena y la inevitable «crotalista» Lucero Tena, ésta, afortunadamente, sin el equipo de «zapateadores» que taconeó a su gusto en la grabación de 1966.
- Orquesta y Coro ingleses, de primera calidad.
- Distinguidos técnicos alemanes.
- Entusiastas comentaristas ingleses, casi siempre bien documentados.
- Prestigioso diseñador, para la carpeta: el famoso «registra» Jean-Pierre Ponnelle.

La relación de estas huestes basta para manifestar lo ambicioso de la producción. Luego su conocimiento confirma el sabor realista del empeño y la fatal incidencia en el teorema: España igual a Andalucía, demostrativo de la añoranza británica por los recuerdos mediterráneos de su no demasiado remoto pasado estratégico-colonial.

Ante todo, sorprende y hasta deslumbra la extraordinaria actuación del Coro. Los «Ambrosian» cantan con refinado instinto —melismas, susurros, risas, suspiros— y modélica pronunciación «andaluza». De verdad que no he escuchado nada igual en esta obra. ¿Milagro, profesionalidad o visceral pasión colectiva?

La Sinfónica de Londres, con clase e idioma, no anda demasiado a la zaga del Coro fraterno. Sugerente en el inicial «nocturno» granadino, con «maderas» perfumadas y plásticas, la Orquesta inglesa se aplica en el interludio y las danzas a hacer saltar por los aires el rancio y arancelario tópico de que la música española sólo puede ser traducida satisfactoriamente por nuestros castizos: ¿acaso hay una sola orquesta española que pueda presentar hoy hechos equiparables a los de estos músicos londinenses? Lástima que los medios y la sensibilidad de García Navarro —no obstante, menos perturbador que Frühbeck en la segunda grabación de EMI— queden lejos de las posibilidades de la Orquesta. ¿Pero dónde están hoy también los Pérez Casas, Argenta, Toldrá, Arámbarrí y el mismo Ernesto Halffter, que poseían el exacto sentido cultural de esta música tan nuestra en la entraña, aunque su ropaje revele las influencias foráneas?

Asimismo ha existido emulación en el equipo de técnicos germanos. Puede parecer que a veces la orquesta queda un poco en segundo plano y que los violines resultan desfavorecidos. Pero el balance, inteligente, tiende a reforzar en lo posible la débil estructura dramática de la obra. Bien logrado el equilibrio entre guitarra, «cantaor», orquesta y coro; moderado empleo de castañuelas y zapateado en las danzas, así realistas sin exceso.

Elaborados, ilusionados, atractivos, «refrescantes», en suma, los artículos de Ronald Chrichton (al que hay que perdonar que crea ya compuesta **Doña Francisquita** en 1905) y Philippe Olivier. También viene bien comprobar el grado de información, afecto y profesionalidad de estos comentaristas extranjeros, que no tienen inconveniente en reconocer sus fuentes y tampoco se privan de emitir juicios propios, acertados por lo común. Se agradece igualmente el libro de la ópera, escamoteado en las anteriores ediciones.

Queda el equipo de cantantes: «Salud» domina inevitablemente, y con ella se impone la fuerte personalidad de Teresa



Berganza, quien da al personaje dimensiones dramáticas muy alejadas de la dulce y frágil criatura propuesta por la incomparable Victoria de los Angeles de 1955. Al optarse por una pronunciación exacerbadamente andalucista del libro (moderada en 1955 y a veces grotesca en 1966) se corren ciertos riesgos, porque vocablos y apócopos como «chavala», «prencipal», «mu», «dao», «tiés», etcétera, suenan más al desgarrado «argot» madrileño que al suave seseo granadino. Superado el desasosiego que puede producir esta confusión, hay que admirar la intensidad que Teresa Berganza —antes un punto agria en la «seguiriya»— otorga a sus escenas del segundo acto. Su «Malhaya la jembra pobre», que en 1955 expresaba en la voz de Victoria de los Angeles la infinita debilidad e indefensión de «Salud», exhala fatalidad, conclusión, amargura, desesperada impotencia. En la misma línea, todas las voces contribuyen a crear y sostener la atmósfera realista escogida, y sólo hay que considerar menos positiva la aportación de Carreras (un «lujo» para su pobre personaje), ya que su color lírico tiene poco que ver con los apasionados acentos de la «Salud» que aquí le ha correspondido.



Esta **Vida breve**, muy superior a su antecesora de 1966, podía haber funcionado satisfactoriamente en un solo disco, ya que dura casi exactamente una hora. Pero posiblemente por razones financieras (el costo de la producción debe haber resultado elevado) se ha acudido al recurso de distribuirla en tres caras y ocupar la cuarta con **El amor brujo**. El error puede lastrar la vida comercial y la valoración artística de la producción de base, porque resulta difícil imaginar una lectura tan rutinaria, aburrida, impersonal e inútil de las «Escenas gitanas». Aquí se viene abajo estrepitosamente todo el tinglado, hasta el punto de hacernos dudar de las virtudes señaladas en **La vida breve**. Un mal paso de García Navarro y lamentable negligencia en los técnicos alemanes, que parecen haberse tomado la grabación de **El amor brujo** a beneficio de inventario. También hay que advertir que la portada del álbum, diseñada y realizada por Ponelle, puede aspirar a premio en cualquier Certamen de la Cursilería Fotográfica: sobre todo la disposición de los «pinreles» de la difunta es todo un poema. Una verdadera lástima, porque el buen arte y el entusiasmo de casi todos los participantes en **La vida breve** merecían otra tarjeta de visita y un «plus» menos desafortunado.—ANGEL-F. MAYO.

**Interpretación:** **La vida breve:** Coro y Orquesta, 9. Conjunto, 7,5.

**Amor brujo,** 5.

**Sonido:** **La vida breve,** 7,5. **Amor brujo,** 5.

**FALLA:** **La vida breve. El amor brujo.** Teresa Berganza, José Carreras, Alicia Nafé, Juan Pons, Manuel Mairena («El Cantor»). Guitarra, Narciso Yepes. Castañuelas, Lucero Tena. Coro Ambrosian Opera. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Luis A. García Navarro. Album de dos LP. Libreto y comentarios en castellano. DG, 2707 108. Precio de oferta: 1.050 ptas.

## UN IMPORTANTE DESCUBRIMIENTO: OBRAS PARA CLAVE, DE HAENDEL

Es un hecho evidente que desde hace algunos pocos años las Compañías discográficas españolas van prestando más atención a la música antigua y barroca, de modo que van proliferando las grabaciones de dicho tipo de música, si bien se trata, en su mayoría, de ediciones bastantes antiguas. Pero como todo no se puede conseguir de golpe, bienvenido sea este movimiento de renacimiento discográfico de la música antigua.

Es en esa línea donde hay que encuadrar la edición, a cargo de Hispavox, de un álbum de tres discos producido por Erato y dedicado a una extensa selección de páginas clavecinísticas de Georg Friederich Haendel.

Se trata de una edición del más alto interés, dada la extraordinaria importancia de Haendel, uno de los grandes autores de toda la historia de la música; y lo es por incidir en una parcela escasamente conocida dentro de la producción del autor alemán, su obra para clavicémbalo.

En efecto, podemos decir que para mucha gente las obras contenidas en este álbum constituirán una novedad absoluta. Por eso he titulado como «Descubrimiento» este comentario. Dentro de una extensa obra para clave sólo ocho **Suites** son generalmente conocidas, interpretadas y grabadas. Si bien es cierto que se trata de obras verdaderamente magistrales, no por ello merecen el anonimato algunas de sus hermanas menores.

Escuchando la presente antología, el oyente podrá comprobar de qué manera el genio de Haendel está presente en todas las piezas que la integran. Ello confirma la idea de que los «grandes» de la música no tienen obras desaprovechables.

Siendo la producción clavecinística de Haendel menos extensa que la de su ilustre contemporáneo J. S. Bach, no es por ello de menor interés. Sí parece, en cambio, como si Haendel compusiera pensando en el público, mientras que la obra de Bach resulta pensada, simplemente, como expresión de unos sentimientos, es más intimista. Ello es explicable si tenemos en cuenta el hecho de que, mientras Haendel, viajero infatigable, se hizo escuchar fuera de su patria, llegando a establecerse en Inglaterra, donde murió, y fue un hombre más habituado a una labor de concertista, al reconocimiento del público, Bach, al contrario, estuvo siempre más encerrado en sí mismo, y su mundo exterior no era tan amplio como el de Haendel, y sin relación con el público.

El hecho es que las composiciones de Haendel recogidas en esta antología son del mayor interés, típicamente haendelianas, y en muchos casos creo que sería injusto considerarlas simplemente obras menores, pudiendo encontrar obras maestras como la «**Suite**» en **Sol mayor**, la **Chacona en Sol mayor**, o la breve **Fantasia en Do mayor**.

Con todo, creo que esta selección hubiese sido más completa caso de haber comprendido alguna de las monumentales fugas destinadas por Haendel al clave.

Me refería al principio al hecho de que muchas de las grabaciones editadas entre nosotros tienen ya bastantes años. La presente es un claro ejemplo. Sgrizzi, actualmente, utiliza un tipo de clave muy diferente del que aparece en estos discos, y desde luego que el cambio ha supuesto una mejora indudable. El instrumento utilizado en esta grabación pertenece al tipo «standard» de hace algunos años, instrumento fabricado en serie, de poco sonido y escasa calidad. Se trata de un Sperrhake, que ni siquiera, de entre los instrumentos de estas características, pudo considerarse nunca como el mejor.

La interpretación de Sgrizzi resulta de gran brillantez. Es una interpretación completamente «virtuosística». Posee una deslumbrante técnica. Pero, desgraciadamente, aquí se acaba todo. Su interpretación es completamente lineal. En cierto modo podríamos decir que todo va ligado. No usa en ningún momento de esa articulación tan necesaria si se quiere dar vida a una obra y hacer expresivo un instrumento al que muchos tildan, precisamente, de inexpresivo, justamente por culpa del intérprete. Claro que en instrumentos como el presente ya pue-



de el intérprete poner en juego todas sus aptitudes, que el resultado nunca podrá ser perfecto.

En una palabra, creo que Sgrizzi es un intérprete frío. Su fraseo, por lo demás, no es siempre el más correcto. Pero, insisto, lo más grave es esa absoluta falta de articulación.

También cae en el exceso a la hora de la grabación. El usar los registros en un clave no es labor fácil, ya que existe siempre la tentación de cambiar continuamente el color sonoro, mediante un uso abusivo de los registros. Y lo difícil es hacer cantar al instrumento con austeridad en la grabación, que es la idea hoy más comúnmente admitida y practicada por los grandes del cémbalo, como Leonhardt, Van Asperen, Tilney, Curtis, etc. El error es la idea de que como el clave es un instrumento inexpresivo, existen los registros para paliar esa rigidez y monotonía. Este es, repito, otro de los fallos de Sgrizzi, aparte de que en muchas ocasiones obliga a dudar de su buen gusto a la hora de registrar. La grabación es buena, y la presentación, no tanto.

**Conclusión:** Obras del más alto interés. Interpretación, no tanto. Con todo, recomendable.—**PABLO CANO CAPELLA.**

**Interpretación:** 6,5.

**Sonido:** 8.

**O** G. F. HAENDEL. **Suite en Re menor, Capriccio en Fa mayor, Suite en Mi menor, Sonata en Do mayor, Suite en Sol menor; Preludio, Allemande y Courante en Do menor; Suite en Sol mayor, Sonata en La menor, Aria en La mayor, Suite en Si bemol mayor, Preludio y Allegro en Sol menor, Capriccio en Sol menor, Sonata en Do mayor, Chacona en Sol mayor, Preludio y Lección en La menor, Fantasía en Do mayor, Suite en Re menor.** Luciano Sgrizzi, clave. HISPAVOX, S 66.321. Precio de oferta: 1.350 ptas.

## EL PIANO EN HAYDN

De los ocho álbumes que comprende la oferta Hispavox, dos de ellos están dedicados a una importante parcela de la producción —mastodóntica— de Joseph Haydn: el piano solo en uno de ellos, y con acompañamiento orquestal en el otro. En el último de los citados, Ilse von Alpenheim —renombrada pianista austríaca, casada, como es sabido, con Antal Dorati— interpreta **Seis conciertos** con la Sinfónica de Bamberg dirigida por su marido. Ilse von Alpenheim ha hablado en numerosas ocasiones de la enorme pasión que siempre ha sentido por toda la producción del compositor austríaco; en efecto, actualmente está registrando para Decca la integral de **Sonatas** para teclado, de Haydn, y ha grabado también (además del álbum objeto de este comentario) diversas obras para piano y acompañamiento de varios instrumentos, naturalmente, todas del gran clásico vienés. De Antal Dorati ya es conocida de todos la auténtica adoración que siente

por Haydn; ciñéndonos al campo discográfico, ha grabado todas las **Sinfonías** —que se dice pronto— con la Filarmónica Húngarica para Decca; también para la firma británica, **La Creación**, con la Royal Philharmonic (ver RITMO, número 488, pág. 47), así como **Las estaciones**, todavía no publicadas en el mercado internacional. Finalmente, creo que Philips continúa con el proyecto de grabación de todas las óperas de Haydn bajo la batuta de Dorati; de las hasta ahora publicadas, creo que —salvo error— sólo **La Fedeltá premiata** ha sido editada en España (ver crítica de la misma en el número 469 de RITMO, pág. 45). En definitiva, es obvio que el álbum Hispavox cuenta con dos eximios intérpretes del mundo haydniano, además de contener seis obras que si bien no cuentan con la maestría y genialidad de las obras mozartianas en esta misma modalidad, son, en cambio, imprescindibles y con un interés más que elevado si se quiere poseer una cabal comprensión de su autor y la evolución de la forma concierto a lo largo de la historia (añadiendo la absoluta novedad que al menos cuatro de las composiciones tienen en nuestro mercado del disco).

Como era de esperar, las interpretaciones son buenas, aunque no definitivas. Dorati consigue, por ejemplo, una cautivadora ligereza en las cuerdas dentro del «Allegro» del **Concierto en Sol mayor**, aunque lo más rico del **Concierto** sea el profundo y expresivo «Adagio en Sol menor», seguramente lo más bello y perfecto de todo el álbum, digno de comparación con las más acabadas composiciones mozartianas del género. Espléndida Ilse von Alpenheim, quien posee una agilidad y ligereza que cuadra perfectamente con el sentido de la obra. El **Concierto en Re mayor** posee una nutrida instrumentación, que incluye timbales y trompetas, y un carácter vivo y enérgico, aunque el desarrollo del primer movimiento sea demasiado esquemático y desde luego impropio de la maestría de Haydn (se duda de la paternidad de la composición, que todavía hoy continúa atribuyéndose a Galuppi). No obstante, y a pesar del buen nivel interpretativo en las seis composiciones, el álbum se podría mejorar con relación a la toma sonora: el balance no está conseguido, ya que el piano se oye demasiado cerca, y es evidente que el ingeniero de sonido no ha tenido en cuenta ninguna perspectiva histórica, ni ha mostrado interés alguno por los instrumentos de teclado en el siglo XVIII y su integración en la orquesta. En definitiva, el resumen es que hay un interés palpable y un entusiasmo desbordante de los intérpretes por la música que están recreando; seis obras excelentes de Haydn y regulares planteamientos en el equipo de sonido. Aceptables comentarios en el folleto que acompaña a los discos.

El cuarto y último volumen de la serie **Música para teclado**, de Haydn, compone el otro álbum de la oferta Hispavox dedicado al piano en Haydn, y contiene las **Sonatas números 54 a 62**, obras en las que Haydn culmina su genio creador para teclado, y entre las cuales, como las tres últimas, se encuentran verdaderas obras maestras, que anuncian bien a las claras lo que serán las sonatas de Beethoven y Schubert. Todas están interpretadas al piano por el joven virtuoso húngaro Dezsö Ránki con desigual fortuna. El lenguaje, idiomatismo y convicción de Ránki en su ejemplar álbum Bartók (ver RITMO, número 489, pág. 42) no se hallan presentes en su traducción de estas obras haydnianas; quizá el mayor defecto que se le pueda achacar a las versiones de este álbum sea la excesiva elaboración y estudio de las composiciones, lo cual, si en principio podría suponer, lógicamente, unos resultados óptimos, lleva aquí a que las obras carezcan de frescura y espontaneidad. En cualquier caso, el álbum, hoy por hoy, es la primera alternativa en España, y las obras que contiene requieren la mayor atención. Sonido aceptable, aunque con excesivo soplido de fondo. Buenos (y discutibles) comentarios del folleto del álbum.

**Conclusión:** A pesar de los reparos apuntados, muchas de las obras aquí contenidas son absoluta novedad en nuestro país y merecen una seria atención. Interpretaciones notables y regular sonido.—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN.**

**O** HAYDN: **Seis conciertos para piano y orquesta (Re mayor, Hob. XVIII, número 2; Fa mayor, Hob. XVIII, número 3; Sol mayor, Hob. XVIII, número 4; Sol mayor, Hob. XVIII, número 9; Re mayor, Hob. XVIII, número 11; Divertimento en Do mayor, Hob. XIV, número 4).** Ilse von Alpenheim (piano). Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director, Antal Dorati. Hispavox, 66.323 (álbum tres LPs). Precio oferta: 1.350 ptas.

**Interpretación:** 7.  
**Sonido:** 6,5.

**O** HAYDN: **Integral de la obra para teclado, Volumen IV. (Sonatas: Número 54, en Sol mayor, Hob. XVI, 40; Número 55, en Si bemol mayor, Hob. XVI, 41; Número 56, en Re mayor, Hob. XVI, 42; Número 57, en Fa mayor, Hob. XVI, 47; Número 58, en Do mayor, Hob. XVI, 48; Número 59, en Mi bemol mayor, Hob. XVI, 49; Número 60, en Do mayor, Hob. XVI, 50; Número 61, en Re mayor, Hob. XVI, 51; Número 62, en Mi bemol mayor, Hob. XVI, 52; Fantasía en Do mayor, Hob. XVII, 4; Variaciones en Do mayor, Hob. XVII, 5; Variaciones en Fa menor, Hob. XVII, 6).** Dezső Ránki (piano). Hispavox, 66.322 (álbum tres LPs). Precio oferta: 1.350 ptas.

**Interpretación:** 7.  
**Sonido:** 6,5.



### LA PARTICULAR Y ANTIHEROICA REBELION DE CHARLES IVES

El compositor norteamericano Charles Ives (1874-1954) debía tener, al menos, una idea muy clara: una cosa es amar la música y otra estrellarse contra un muro por su causa. Realizó su solitario e incomprensido trabajo de innovar en un medio cuya hostilidad a lo nuevo se basaba, sobre todo, en la ausencia de identidad musical de la sociedad en que hubo de desenvolverse, la norteamericana de principios de siglo.

Al mismo tiempo, Ives era el antimaldito. Simplemente, se dedicó a los negocios, donde no le fue nada mal, y compuso su estimable obra, al menos, hasta el principio de la década de los veinte. Los negocios le dieron independencia, aunque su música encontró a menudo cerradas las salas de conciertos: su **Tercera sinfonía**, compuesta entre 1904 y 1911, no se estrenó hasta 1945; la **Segunda**, de 1897-1902, se ejecutó por primera vez en 1951, tres años antes de terminar su largo itinerario vital, largo tal vez porque no creyó que mereciera la pena apenarse por ese exilio musical interior. Después de todo, podía enorgullecerse de deber su dinero a los negocios, no a la almohada de su indudable talento, que podía haberle deparado

una brillante carrera de músico comercial, para la que sí era propicio el medio.

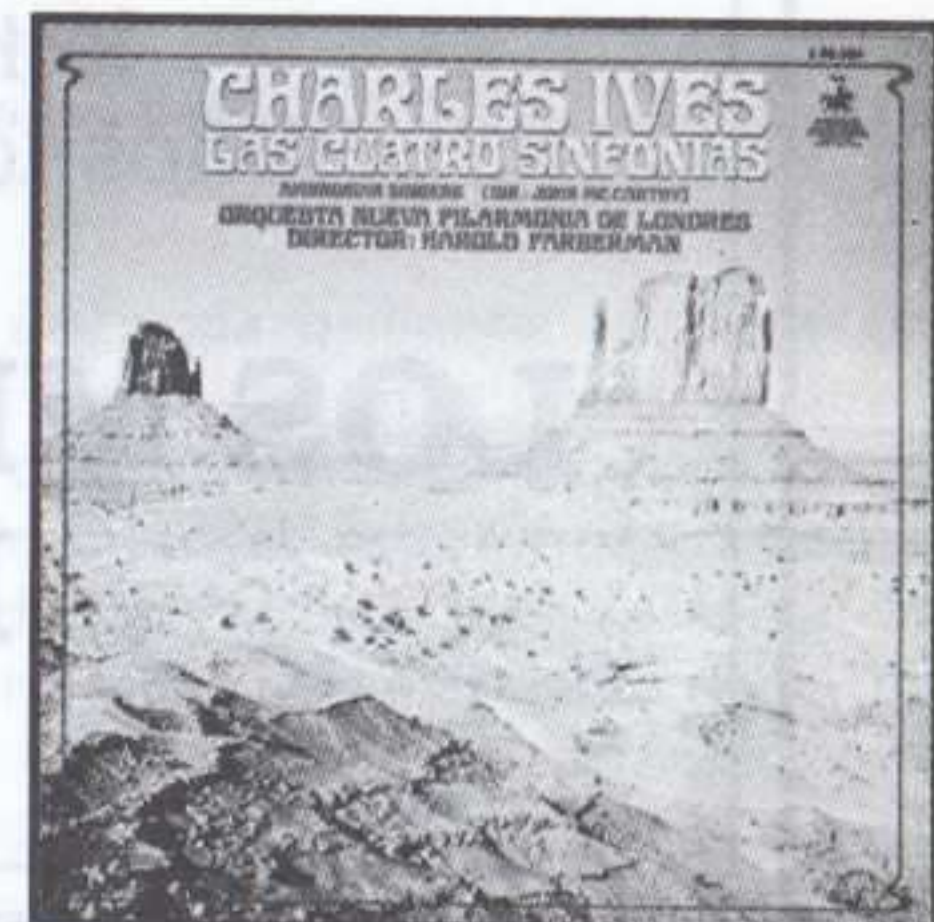
Ives es, entonces, una figura descubierta tardíamente en todo su valor. Como a menudo sucede, el disco cumple la función de difusor de la reparación tardía de esa ofensa. Llega ahora a nuestro mercado la primera integral de su breve aportación sinfónica (aparte cualquier otra música orquestal), correspondiendo la recreación y las ponderadas notas introductorias a Harold Farberman, que parece amar esta música y saber lo que se trae entre manos.

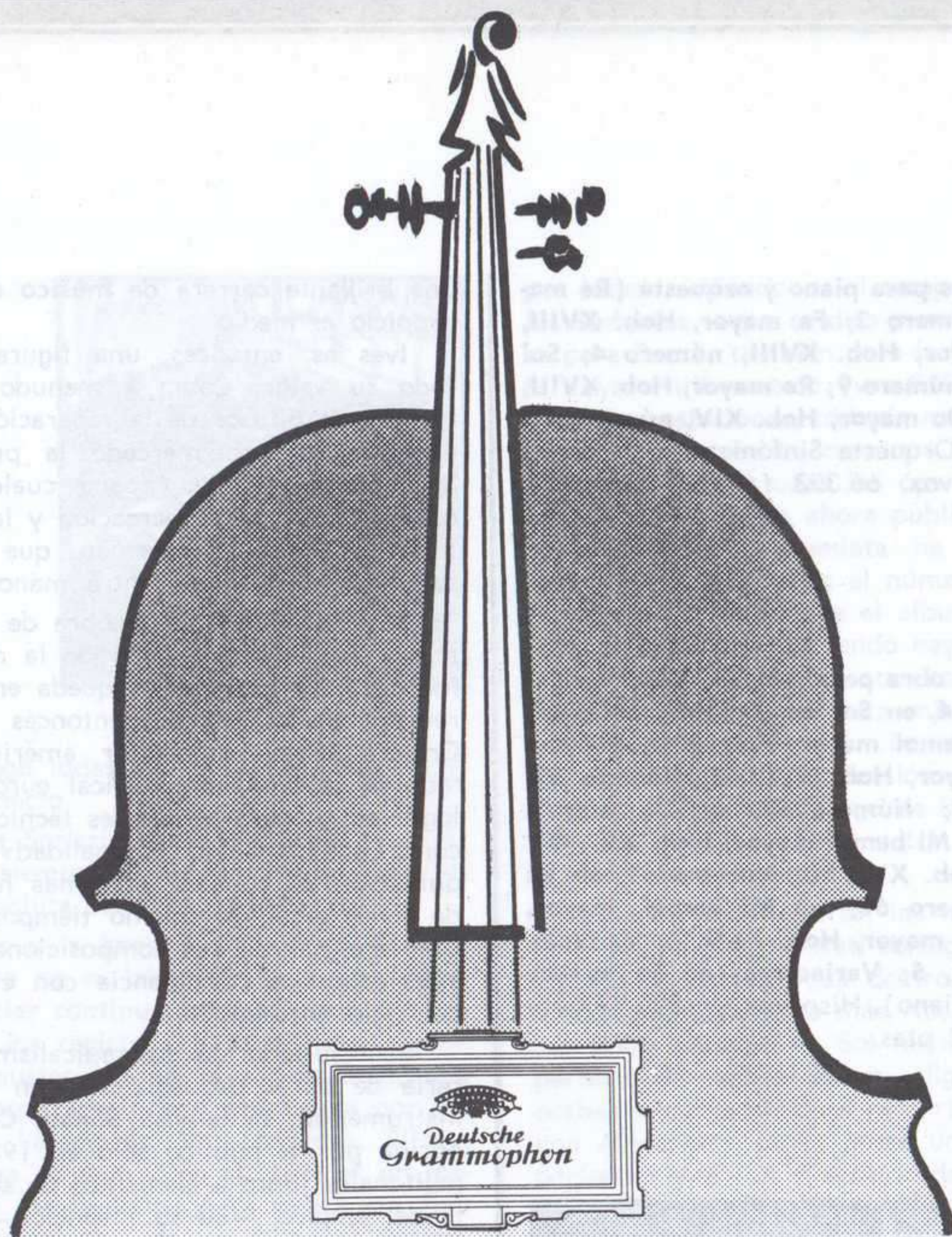
La importancia de la obra de Ives podía haber sido mucho mayor si una divulgación de la misma hubiera permitido que influyera la labor de búsqueda en que los que serían músicos revolucionarios estaban entonces empeñados. Escribe Manfred Gräter: «Este compositor americano —totalmente desconectado de la evolución musical europea de principios de siglo— logró en su obra novedades técnicas de asombroso radicalismo, como politonalidad, «atonalidad» libre, metros múltiples, liquidación de compás y formas habituales, tanteos de cuartos de tono, etc.». Al mismo tiempo, su voluntad nacionalista le hace integrar en sus composiciones cultas elementos populares americanos en coexistencia con citas de los grandes europeos del siglo anterior.

El resultado de su radicalismo musical cristaliza en una serie de obras orquestales y en alguna música de cámara e instrumental: la famosa **Sonata Concord**, de 1915, aunque conocida por el público sólo en 1938, aporta diversos hallazgos politonales junto a elementos de sabor puramente yanqui, aparte del empleo —de su invención— de «clusters» (racimos de notas, así llamados por la representación gráfica de los mismos).

Frente a los grandes de la música del siglo XX, Ives aparece como un autor-gozne, más vertido hacia el futuro que tantos otros contemporáneos suyos, pero con elementos de carácter pos-romántico, como puede demostrarlo el bellísimo «Adagio cantabile» de la **Segunda Sinfonía**, o el incomparable «Andante maestoso» de la **Tercera**. Junto a ello, el experimentalismo del resto de esta última (estamos en la primera década del siglo) y de toda la **Cuarta**.

La visión de Harold Farberman es de enorme interés, sobre todo al plantearse un integral. Desde luego, hubiera sido más interesante una colección completa de la obra orquestal de Ives, con obras cortas tan interesantes como **Central Park in the dark** o **Unanswered Question**, que abundan en sus peculiares concepciones musical y filosófica (cabría decir, acaso, existencial). Buenas sean, sin embargo, las cuatro sinfonías, sobre todo si tenemos en cuenta que en España la **Tercera**, una de las más interesantes, permanecía inédita (debíamos una **Primera** a Mehta, una **Segunda** a Bernard Herrmann —ambas Decca— y una **Cuarta** a Ozawa —Deutsche Grammophon—). La publicación de Hispavox alcanza la suficiente dignidad como para que sea tenida en cuenta por quienes se enfrentan a la música con curiosidad y no se asustan ante los umbrales del siglo XX, temible para más de un melómano pusilánime. Sin duda, se puede encontrar por ahí alguna de estas sinfonías sueltas en mejor visión —como la **Tercera** de Bernstein, por ejemplo—;





## **LA MEJOR MUSICA LOS MEJORES DISCOS A LOS MEJORES PRECIOS**

**El catálogo completo de Deutsche  
Grammophon en condiciones excepcionales**

Si es usted aficionado a la buena música, y si le gusta escuchar esta música en las mejores condiciones técnicas y en sus mejores interpretaciones (estamos hablando, naturalmente, de los discos DEUTSCHE GRAMMOPHON - ARCHIV) le interesa esta noticia: Todos los discos y todas las

musicassettes del catálogo general DEUTSCHE GRAMMOPHON - ARCHIV pueden ser adquiridos ahora en unas condiciones excepcionales hasta el 30 de junio. También están ya a la venta los álbumes de novedad de la Oferta de Primavera. Infórmese y aprovéchese de esta oferta única en:

## **LOS MEJORES ESTABLECIMIENTOS DE DISCOS DE ESPAÑA**

pero la altura de este ciclo es grande, sin ser genial, y aporta una música rara entre nosotros, cuya belleza inconformista es digna de ser apreciada entre tantos sonos consabidos.—**SANTIAGO MARTIN.**

**Conjunto:** 8.

**Sonido:** Sólo 6-7, por deficiencias de prensado.

**Interés:** Alto.

O

**CHARLES IVES: Las cuatro Sinfonías** (más **Hallowe'en**, de **Three Outdoor Scenes**). Coro Ambrosians Singers (Director, John McCarthy). Orquesta Nueva Filarmónica, de Londres: Harold Farberman. Hispavox-Recordings for the Connoisseur: S 66.324. Precio oferta: 1.350 ptas.

### EDICION MOZART DE PHILIPS: FINAL DE TRAYECTO

Con los cinco volúmenes reseñados al final de este comentario cierra la subsidiaria española de la Philips holandesa esta inmensa edición dedicada a Mozart, que ya ha suscitado referencias críticas en otras dos ocasiones. Analicemos, muy brevemente, el contenido y las características de los cinco álbumes que cierran la serie, no sin señalar, como apunte previo, que la generalmente alta calidad mantenida en los lanzamientos precedentes sigue siendo «leitmotiv» en el caso de los discos que ahora se editan.

Siguiendo el orden numérico de la colección, nos encontramos con el volumen tercero, dedicado a la obra para **violín y orquesta**, en la que es principal protagonista Henryck Szeryng. Me temo que este volumen, uno de los más breves en número de discos, solamente cuatro, de la edición, sintetiza todos los vicios y virtudes de este peculiar personaje que es el polaco-mexicano Szeryng: hallamos aquí su maravilloso fraseo, su control del arco, la estupenda afinación y, en general, ese buen saber decir tan característico de este intérprete; pero asimismo también nos encontramos con el amaneramiento, incluso la cursilería, proverbiales de este afamado músico, padecemos su tendencia a la artificiosidad y, desde un punto de vista global, una cierta futilidad y acartonamiento de sus manifestaciones musicales. Es muy difícil precisar en qué medida la labor del director que figura en los discos como acompañante, sir Alexander Gibson, responde a las ideas de este maestro sobre la música mozartiana, o son un reflejo de las propias de Szeryng, en la hipótesis de que éste, una vez más en su ya larga carrera, haya optado por «dirigir» a su aire a los músicos, olvidándose de la persona encargada de esta tarea. Álbum, para el que suscribe, contradictorio, en el que se aunan la belleza y el manierismo. Para los que no lo sean, la experiencia puede resultar ligeramente traumatizante.

El volumen quinto, dedicado a las **Serenatas y Divertimentos**, es uno de los más agraciados en términos de interpretación y sonido. De entrada, nos hallamos ante una serie de obras, consideradas menores, entre las que se encuentran algunas de las páginas más admirables del «melos» mozartiano. Siendo, mayoritariamente, excelente la calidad de las interpretaciones que se nos brinda, quizá sólo afectadas por el hecho de que las orquestas empleadas resultan algo excesivas cuantitativamente para las demandas de la música, lo que llama más poderosamente la atención es la insólita perfección del sonido reproducido, con superficies absolutamente limpias, casi exentas de todo roce; con presencia de voces y claridad de las texturas inmaculadas, y alternancias dinámicas que hoy ya empezamos a asociar primordialmente a los discos digitales.

El álbum consagrado a la parcela **pianística** cuenta con el protagonismo absoluto de esa maravillosa intérprete que es Ingrid Haebler, solista también de la grabación de los **Conciertos para piano**. Aquí, aún más que en el caso del volumen quinto, ad-

### EDICION MOZART



mira e impresiona la grandeza de la música creada por Mozart para su instrumento predilecto. No hay, prácticamente, nada despreciable, nada secundario en estos catorce discos. De otra parte, como ya expresé en otro comentario dedicado a esa misma edición, Ingrid Haebler puede no ser la más grande pianista actual, dicho esto en términos panorámicos; pero sí que es una de las primeras ejecutantes de la música de Mozart, tanto por su conocimiento y amor hacia la misma como por su sentido privilegiado de la pulsación clásica. Como en el caso del álbum precedente, la toma de sonido reviste caracteres de verdadera excelencia.

La misma tónica de elevada calidad se mantiene en el volumen décimo, la **música de cámara con instrumentos de viento**, con la salvedad de que con este registro nos llega la oportunidad de enfrentarnos a algunas de las cumbres del pensamiento mozartiano, tales como el **Quinteto con clarinete** o el **Cuarteto con oboe**. El abanico de intérpretes es, en este caso, muy amplio, pero la unidad estilística no sufre lo más mínimo, dándose, eso sí, algunos casos aislados de rotunda genialidad en la traducción sonora. La labor de Jack Brymer con los miembros del Octeto de la Filarmónica de Berlín se inscribe plenamente en ese ámbito de lo inefable, constituyéndose, para el que esto escribe, en una de las grabaciones de referencia.

Por fin, el volumen dedicado al **Singspiel** presenta una de esas combinaciones insólitas que sólo pueden darse en este tipo de colecciones masivas. En no poca medida, el que a la hora de confeccionar esta edición Philips no dispusiera de ningún registro de **El rapto en el serrallo** o de **La flauta mágica**, lejos de resultar una contrariedad, pasa a ser una sabrosa ventaja para el melómano español: los caprichos de los distribuidores y directivos nos privaron, en los años 50 y primeros 60, del conocimiento de las versiones de estas dos piezas realizadas para DG, respectivamente, por Eugen Jochum y Ferenc Fricsay. La primera es, junto a las versiones de Beecham, Krips y el propio Fricsay, una de las primeras alternativas, y seguramente la más divertida, calificativo este que muchos dudarían en aplicar al severo bruckneriano que es Jochum; la segunda es una de esas versiones «milagro», definitiva, y, para mí, junto a los mágicos trabajos de Böhm (segunda versión), Klemperer y Furtwängler, es la incontestable primera alternativa facilitada por el disco. Versión esta que ya es historia, su aparición aquí y ahora y en estas paradójicas circunstancias, no puede ser sino motivo de alegría. En el caso de **Bastían y Zaide**, las excelentes contribuciones vocales se ven perjudicadas por sendas direcciones de orquesta escasamente inspiradas y algo rutinarias, aunque en el caso de Klee sea de agradecer la detallada labor de reconstrucción de la partitura.

Terminada de esta manera, sin duda brillante, la larga singladura de la edición Mozart, al autor de estas líneas le queda flotando la peligrosa incógnita de cuál será el próximo monstruo por capítulos que las multinacionales estarán preparándose para ofertarnos. El caso de la edición Mozart, bien lo saben los que han seguido estos comentarios, no ha merecido reproches sustanciales, porque en buena medida se han ofrecido integrales de las parcelas correspondientes, y porque la media general interpretativa se situaba dentro de un coeficiente muy

alto: en cualquier caso, no estoy muy seguro de que el adquirente español esté en condiciones de asimilar lanzamientos de estas características. Por otra parte, es muy probable que los expertos en técnicas de venta y producción puedan refutarme esta idea, pero los caminos del comercio y de la calidad no siempre van paralelos. El que la edición Mozart haya sido una excepción no hace sino confirmar lo que tengo para mí como regla.—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

MOZART: Edición Philips.

**O** — Volumen III: **Obra para violín y orquesta.** Henryck Szeryng, New Philharmonia Orchestra, Alexander Gibson. Cuatro LPs. Precio de oferta: 2.080 ptas.

**Interpretación:** 7.

**Sonido:** 8.

**O** — Volumen V: **Serenatas y Divertimentos.** Dresdener Philharmoniker, Günther Herbig; Staatskapelle Dresden, Otmar Suitner, Edo de Waart; Berliner Philharmonischer Oktett. Diez LPs. Precio de oferta: 5.200 ptas.

**Interpretación:** 9 (Valoración global).

**Sonido:** 9.

**O** — Volumen VII: **La obra para piano.** Ingrid Haebler. Precio de oferta: 7.280 ptas.

**R**

**Interpretación:** 9.

**Sonido:** 9.

**O** — Volumen X: **La música de cámara con instrumentos de viento.** William Bennett, Heinz Holliger, Jack Brymer, Grumiaux Trio, Stephen Bishop, Ingrid Haebler, Berliner Philharmonischer Oktett. Cuatro LPs. Precio de oferta 2.100 ptas.

**R**

**Interpretación:** 9.

**Sonido:** 9.

**O** — Volumen XIV: **El «Singspiel» alemán. Bastián y Bastiana (Pritchard), Zaide (Klee), El rapto en el serrallo (Jochum), La flauta mágica (Fricsay).** Ocho LPs. Precio de oferta: 4.200 ptas.

**Interpretación: Bastián: 7. Zaide: 7,5. Rapto: 8,5. Flauta: 9,5.**

**Sonido:** 8 (Valoración global).

#### LAS «BODAS DE FIGARO», DE GIULINI

Y, al fin, llegaron **Las bodas**, de Giulini, grabación por la que tantos habían —habíamos— clamado. No era para menos, pues dentro de la discografía de la obra es una de las interpretaciones cimera, quizá la más destacable, junto con la histórica de Kleiber (1955) y las antiguas versiones de Busch (1934) y Karajan (1950) (sin recitativos). El plantel de cantantes reunido por Walter Legge para seguir las órdenes del director italiano era formidable en la época de la grabación (1960). Casi todos expertos y reconocidos mozartianos. El resultado final es de gran categoría; de categoría verdaderamente **mozartiana**. Algo difícil de decir en relación con una interpretación de una ópera de las especiales características de ésta, en la que se dan cita, dentro de un todo perfectamente organizado y coherente, elementos de comedia de enredo junto a factores de cuadro de costumbres y caracteres o rasgos de pintura fuertemente social. Hace

falta que todos los elementos integrantes en la interpretación cumplan una misión específica, exacta; se requiere que todos los movimientos estén rigurosamente sincronizados (como lo estaban en la «commedia dell'arte»), controlados y medidos, para producir —tras la inteligente elaboración— la difícil sensación de espontaneidad; para proporcionar al conjunto el «aire», la fluidez y el engarce necesarios. Giulini, esto es lo primero que debe decirse en este caso, coordina a la perfección todos los factores, les da la pauta precisa para que el conjunto «funcione». Los «tempi» son vivos, pero no desbocados; el control dinámico está muy cuidado, estableciéndose desde el principio (desde la burbujeante obertura) el adecuado equilibrio entre las distintas voces orquestales, que cantan con viveza, con gracia, con los acentos justos para otorgar al discurso una continuidad dramática lógica; los cantantes, bien apoyados, encajan magníficamente en el conjunto instrumental, vital y compacto, pero al mismo tiempo suficientemente transparente; el recitativo «secco» (he ahí uno de los grandes secretos de la interpretación) está maravillosamente acentuado y dicho por todos (o casi todos) los intérpretes, con un verbo y una gracia muy propios. Versión, pues, musical y, al tiempo, teatral, que pone en evidencia las cualidades de esta obra maestra.



El cuadro de voces es compacto, equilibrado, con pocas fisuras. Contribuyen a que éstas se produzcan en alguna ocasión, sobre todo, los «secundarios»: Ercolani, soso y ñoño; la Gatta, de timbre desagradable y regular de afinación; Vinco, bien de voz, pero aséptico e incapaz a veces de seguir el aire impuesto por la batuta. Bastante en su punto, sin embargo, Cappuccilli, como «Antonio». Los protagonistas están, en conjunto, muy bien. Por este orden: Tadei, «Fígaro» difícilmente mejorable, por su elocuencia, su gracia, su variedad de acentos, su manera de decir cada frase, su ironía..., y además su adecuación vocal (barítono-barítono); en esto supera claramente a Siepi (demasiado «oscuro»); Schwarzkopf, elegante, patética, profunda, siempre gran mozartiana (quizá sólo fue superada por ella misma, en momento vocal mejor, en el antiguo registro Karajan), con sus consabidas limitaciones y «trucos»; Moffo, en época en la que su voz —nunca extraordinaria— se encontraba en estado de gracia y su manera de cantar mantenía una línea exquisita y delicada dentro de una gran sobriedad; Wächter, un «Conde» casi ideal por la amplitud y brillo de su instrumento de barítono lírico, por su arrogancia, su viril apostura y también sus cualidades expresivas (ejemplar, apoyado en la gran dirección musical, en su dúo con «Susanna» del tercer acto y su dramática aria, «Hai già vinta la causa»), aunque muchas veces se deje llevar por el temperamento y desequilibre la línea de canto, o aunque, en ocasiones, abra feamente la emisión en la zona aguda; finalmente, la Cossotto, que hace un «Cherubino» de gran clase más por su calidad vocal que por su expresividad, intención o espontaneidad de fraseo.

**Conclusión:** En fin, una excelente versión, plenamente recomendable para cualquier mozartiano de pro. Menos incisiva, menos «reveladora», menos mordaz, quizá también menos contrastada que la de Erich Kleiber (puede que todavía la mejor a

nivel de batuta). Menos completa también (con los cortes usuales de «Il capro e la capretta», de «Marcelina» e «In quegli anni, in cui val poco», de «Basilio», o algún que otro recitativo), esta interpretación se sitúa en primerísimo plano por su homogeneidad general y por la intrínseca belleza de su discurso. Además, el reprocesamiento es bastante afortunado.—**ARTURO REVERTER.**

**Interpretación:** 9.

**Sonido:** 7,5.

**O** MOZART, W. A.: **Las bodas de Fígaro.** Eberhard Wächter, barítono («El Conde»); Elisabeth Schwarzkopf, soprano («La Condesa»); Fiorenza Cossotto, «mezzo-soprano» («Cherubino»); Giuseppe Taddei, barítono («Fígaro»); Anna Moffo, soprano («Susanna»); Dora Gatta, soprano («Marcellina»); Ivo Vinco, bajo («Bartolo»); Renato Ercolani, tenor («Don Basilio», «Don Curzio»); Piero Cappuccilli, bajo («Antonio»); Elisabetta Fusco, soprano («Barbarina»). Coro y Orquesta Philharmonia. Director, Carlo María Giulini. EMI, SLS 5152. Precio de oferta: 1.635 ptas.

#### RENOVACION Y SERENIDAD EN LA SEGUNDA APROXIMACION DISCOGRAFICA DE KUBELIK A LAS SINFONIAS DE SCHUMANN

Siempre ha presentado problemas la interpretación —en términos de ejecución, de puesta en atriles— del mundo sinfónico de Schumann. Quizá el desequilibrio mental de los últimos años y la tragedia de su vida, deshecha cuando la madurez prometía los más hermosos frutos, han contribuido a hacer tópica la imagen del compositor fuera de su medio al escribir para orquesta. Pero los problemas, aun reducidos a su justa proporción, salen a la luz inevitablemente cuando llega la hora del concierto: por ejemplo, cierta dispersión de las ideas en los desarrollos, la inseguridad relativa del lenguaje (que provoca brusquedades en las transiciones), comparado con la perfección del aplicado al «lied» o al piano —aunque Schumann haya escrito: «Yo destruiría el piano de buena gana, porque en él mis pensamientos se hallan cohibidos» (1)—, y sobre todo las famosas «faltas» cometidas en la orquestación (duplicaciones innecesarias, borrosidades, desequilibrios de balance, etcétera), que han incitado a muchos directores, desde Mahler y Weingartner a la fecha, a retocarla según el entender de cada cual.

Dentro de las posibilidades de una crítica discográfica, al comentar el integral de las **Sinfonías** de Schumann por Sawallisch (núm. 470, pág. 47), Arturo Reverter desarrolló algunas consideraciones sobre la cuestión aquí enunciada; consideraciones que comparto y me relevan de su repetición. Mas sí creo importante destacar, precisamente aquí y ahora, que la personalidad dual, dicotómica, de Schumann —procurando no incurrir a mi vez en el tópico—, resuelta, finalmente, en la esquizofrenia, opera como escollo traicionero dispuesto siempre a hacer naufragar a los directores que no conocen bien la carta submarina de esta música. La dualidad resulta patente. De un lado, el creador, el poeta y el polemista (el artista, en definitiva) Schumann fue un romántico paradigmático, mesiánico y combativo; de otro, el ciudadano nos descubre al hombre de orden, a la criatura doméstica de «Biedermeier» —es rotundo el contraste entre Wagner, metido hasta el cuello en las revueltas de Dresde, y su colega Schumann, que puso tierra por medio, horrorizado—; y el músico «profesional» sentía la línea de la música alemana de Bach a Schubert como «tradición», ahora encarnada por Mendelssohn, «el primer músico de esta época».

(1) Roberto Schumann, de La Mara, pág. 23. Unión Musical Española, editores.



Consciente, incluso morbosamente, de la dualidad de su naturaleza, Schumann inventó dos románticas criaturas, «Florestán» y «Eusebio» —de las cuales la primera representaba la emotividad intuitiva y la segunda la emotividad reflexiva—, que deberían volver a unirse en el «Maestro Raro»: «un hombre cabal» que afirmaba, para ponernos más fáciles las cosas, que la razón se equivoca, y el sentimiento nunca.

Con estos datos creo que puede entenderse un poco mejor la extremada dificultad semántica de las **Sinfonías** de Schumann, y por qué un director que logra una gran «**Renana**» fracasa, por ejemplo, en la **Cuarta**, y viceversa. Desde Boult a Barenboim (cuyos ciclos no han sido publicados en España), pasando por Karajan, Sawallisch y Szell (el de éste fue comentado en el núm. 474, pág. 52), todos los intentos de integrales han sido positivos e interesantes, pero de ninguno ha podido predicarse: «¡He aquí el álbum de referencia!», porque nadie, insisto, ha conseguido hacer hablar en las cuatro **Sinfonías** al esquivo «Maestro Raro», y no es probable que alguna vez se consiga.

¿Y Kubelik? Pues sucede algo parecido, aunque con matices importantes. En su primer ciclo, para Polydor, grabado entre 1963 y 1965, el director checo nos propuso un cálido y vibrante coloquio con «Florestán», en el que resultaron favorecidas, a mi juicio, las **Sinfonías** interiores a costa de las extremas. Ahora, al realizar con «su» orquesta bávara la primera de las grabaciones que va a desarrollar para CBS, Kubelik ha querido que escuchemos a «Eusebio» —que «se posesiona de todo con más esfuerzo, pero con más seguridad, goza menos veces, pero más lenta y prolongadamente» (2)— en aproximación tan válida o más que la anterior, donde el concepto y la ejecución presentan características bien diferenciadas en relación al primer ciclo, lo que ya, de entrada, justifica la oportunidad de la nueva producción. Tampoco debe entenderse como tópico decir que con los años Kubelik se ha tornado más reposado, más íntimo y sereno. Las **Sinfonías** son propuestas ahora como sinfonías «grandes», inequívocamente prebrahmsianas, y con el mismo rigor unitario —sin mengua de la diversidad— que domina el sinfonismo del maestro de Hamburgo. Son los primeros movimientos —introducciones lentas expuestas con amplitud, para precisar desde el principio la naturaleza «fija» (**Primera**, **Segunda**) o «cíclica» (**Cuarta**) de las obras— los que acusan más claramente el cambio de concepto, singularmente en las dos **Sinfonías** iniciales. Y como no es sólo mera cuestión de «tempo» o articulación, sino de espíritu y sentimiento, también la «**Renana**» y la **Cuarta** (que se aproxima al minutaje de Furtwängler: 11 minutos 43 segundos; 5 minutos 18 segundos; 5 minutos 22 segundos; 8 minutos 18 segundos) aparecen profundamente remozadas.

Desde mi punto de vista, creo que las actuales **Primera** y **Cuarta** superan a sus antecesoras, porque la **Sinfonía en Re menor** posee naturaleza netamente «eusebiana», y a la «primaveral» —y algo deshinchada— **Sinfonía en Si bemol mayor** le viene muy bien un poco de contención y orden. La «**Renana**» es otra

(2) Roberto Schumann, recopilación de Willi Reich, página 35. Ricordi Americana, 1955.

cuestión. No podría decidirme por la anterior o por la presente. Pondré un ejemplo: el hermosísimo cuarto movimiento, «Solemne», proponía antes la resplandeciente majestad de la catedral de Colonia, el gozo emotivo de su contemplación, el orgullo del individuo ante la obra del hombre; hoy puebla las vastas naves una comunidad en oración, hecha ella misma sustento de los celestiales arcos, y el romántico recuerdo de Juan Sebastián Bach va mucho más allá del homenaje, porque su música conforma el lenguaje rogativo de la colectividad. Lo dicho: imposible decantarme. Por el contrario, creo que la antigua **Segunda** alcanzó resultados más atractivos, especialmente en el maravilloso y «florestanesco» «Adagio espressivo». La **Sinfonía en Do mayor**, la más compleja formalmente en el ciclo schumanniano, demanda un «motto» predominante para articular las reapariciones del «tema fijo» expuesto ya en la introducción, «Sostenuto assai». La fuerte acentuación que dispone ahora Kubelik de la condición «non troppo» del «Allegro» básico, en el primer movimiento, y la paralela reducción de lo «espressivo», en el «Adagio», creo que desequilibran la continuidad y la progresión de la **Sinfonía**, cuya condición «Rara» ha estado al alcance de muy pocas batutas: pienso ahora en la «vieja» grabación de Carl Schuricht para Decca (LXT 2745) y en los mejores momentos de Celibidache durante el que, por desgracia, puede haber sido su definitivo último concierto con la Orquesta Nacional de España.

El nuevo ciclo de Kubelik ha sido recibido internacionalmente con reacciones muy diversas, que van desde el abierto rechazo (Gramophone) a considerarlo «piedra de toque» y «standard» para muchos años (High Fidelity). Con independencia de los distintos intereses industriales del Reino Unido y de USA que puedan latir tras esas actitudes, la diversidad crítica puede explicarse, en parte, por la distinta comprensión que se tenga del sinfonismo de Schumann y por el sonido de la producción de CBS. Para su tiempo, la producción de DG contó con excelente ingeniería. Para el nuestro, aunque el resultado es suficiente, aparece claro que la técnica de CBS no ha estado plenamente a la altura de la ocasión. Obviamente, tampoco la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera es la Filarmónica de Berlín; pero también creo que Kubelik ha contado esta vez con un instrumento más afectivamente compenetrado con su personalidad. La producción se completa con una dramática versión de la obertura «**Manfred**» —es lástima que no se haya aprovechado el minutaje de la «**Renana**» para haber añadido otro «plus», por ejemplo, la obertura «**Hermann y Dorothea**»—, un honesto artículo de Peter Eliot Stone y una portada francamente atractiva. El prensado americano, del que he dispuesto para la audición, es bueno dentro de las características técnicas del registro.

Pero lo importante es que «Eusebio» emerge con nitidez en esta fina serie, y que quienes gustaron en su día las virtudes del ciclo para Polydor pueden acudir a la noble y honrada revisión propuesta ahora por Kubelik, en la seguridad de que ni van a escuchar la misma voz ni ésta les va a contar las mismas cosas.—**ANGEL-F. MAYO.**

**O** SCHUMANN: Integral de las Sinfonías. **Sinfonía número 1, en Si bemol mayor, op. 38, «Primavera»** (11 minutos 31 segundos, 7 minutos 35 segundos, 5 minutos 46 segundos, 9 minutos 43 segundos). **Sinfonía número 2, en Do mayor, op. 61** (13 minutos 00 segundos, 6 minutos 52 segundos, 10 minutos 12 segundos, 8 minutos 55 segundos). **Sinfonía número 3, en Mi bemol mayor, op. 97, «Renana»** (10 minutos 04 segundos, 6 minutos 10 segundos, 6 minutos 03 segundos, 6 minutos 25 segundos, 5 minutos 45 segundos). **Sinfonía número 4, en Re menor, op. 120** (11 minutos 37 segundos, 4 minutos 24 segundos, 5 minutos 27 segundos, 7 minutos 39 segundos). Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Rafael Kubelik, director. Album de tres LPs. CBS, M3 35199. Precio de oferta: 1.350 ptas. El álbum se completa con la obertura «**Manfred**».

**Interpretación y Sonido: Primera (8'5/7); Segunda (7'5/7'5); Tercera (8'5/8); Cuarta (8/7'5).**

**Versión comparada:** Integral de las Sinfonías. **Sinfonía número 1** (9 minutos 48 segundos, 6 minutos 42 segundos, 5 minutos 51 segundos, 7 minutos 02 segundos). **Sinfonía número 2** (11 minutos 34 segundos, 6 minutos 50 segundos, 9 minutos 20 segundos, 9 minutos 10 segundos). **Sinfonía número 3** (9 minutos 42 segundos, 6 minutos 01 segundos, 5 minutos 04 segundos, 6 minutos 00 segundos, 5 minutos 58 segundos). **Sinfonía número 4** (11 minutos 29 segundos, 4 minutos 49 segundos, 5 minutos 33 segundos, 6 minutos 20 segundos). Orquesta Filarmónica de Berlín. Rafael Kubelik, director. Album de tres LPs. DG, 10EL300. El álbum se completa con las oberturas «**Manfred**» y de **Genoveva**.

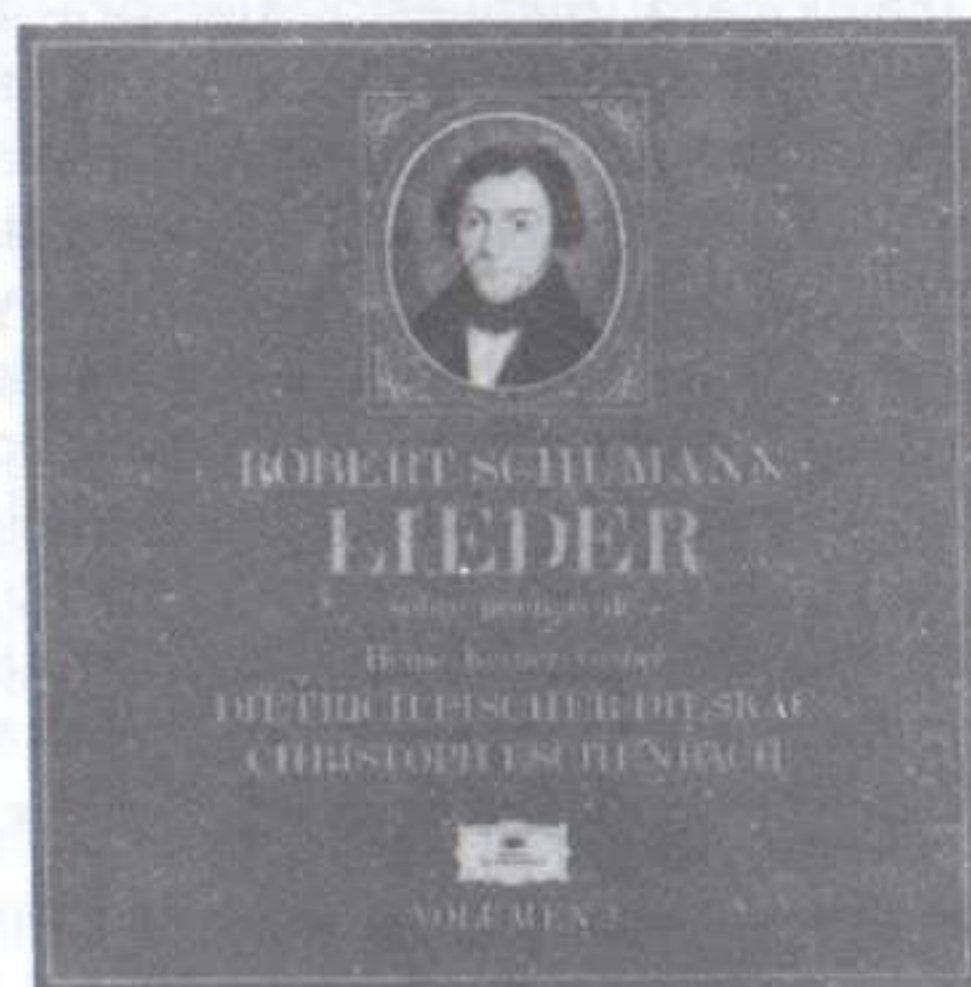
### Y AHORA, A ESPERAR EL TERCERO...

De entre las formas musicales más representativas de la primera etapa del Romanticismo, es el «lied» la que mejor refleja el afán de poetización inherente a los músicos de aquella época. Mediante la fusión de poesía y música se vieron realizados en buena medida los ideales románticos en la búsqueda incesante de la «expresión total». Desde Beethoven hasta Wolf, pasando por Schubert, Schumann y Brahms, el «lied» se convierte en un excelente vehículo para canalizar las innovaciones melódicas, armónicas y expresivas de la música romántica, además de hacer justicia a la música-vocal-amorosa, ya que, salvo honrosísimas excepciones anteriores, pocas veces los textos habían pasado de ser meros soportes para la música.

Por consiguiente, parece obvio que sería imposible tener una visión medianamente clara de una etapa tan trascendental para la Historia de la Música si se dejara de lado este capítulo. No obstante, creo que es útil recordárselo a más de un aficionado «excesivamente» preocupado por las grandes construcciones sinfónicas, al que me gustaría hacerle la siguiente precisión: «... Es posible que esté perdiendo la verdadera esencia de la música romántica; aprenda usted a amar el "lied"...».

En el número 492 de RITMO, José Luis García del Busto, con motivo de la publicación del primer volumen de «lied» de Schumann, hablaba del proyecto de grabación completo. Nos llega ahora el segundo, estando ya en ciernes (posiblemente, para otoño) la edición en España del «tercero». Creo recoger no sólo el suyo, sino el sentimiento de todos mis compañeros al valorar esta publicación como verdadero acontecimiento para el discófilo español. Schumann es para el «lied» romántico punto de referencia, siendo tal el cúmulo de vivencias y sentimientos recogido en sus canciones que enumerarlo aquí haría inacabable el comentario.

Como ya recordaba García del Busto, 1840 es año clave en la producción «liederística» schumanniana. Si el primer volumen ya recogía buena parte de ella, el segundo la completa de forma brillante. Cuatro son los ciclos completos que aparecen





en este: **Liederkreis**, op. 24; **Doce poemas**, op. 35; **Amor de poeta**, op. 48, y **Las romanzas y baladas**, op. 53.

El primero de ellos, con textos de Heine, sin ser de los grandísimos, acierta a expresar de forma inefable toda la inquietud del amante que busca en la Naturaleza su consuelo y su afirmación.

Los **Doce poemas**, op. 35, sobre textos de Justinus Kerner, están más en una línea contemplativa, aunque rezumante de vitalidad y nobleza. El piano adquiere papel de verdadero protagonista, alcanzando cotas inigualables en los números 8 y 10, **Amor secreto** y **Lágrimas secretas**.

Y llegamos a uno de los ciclos cumbre de todo Schumann: **Amor de poeta**, op. 48. En él, al igual que sucede en **Amor y vida de mujer**, la relación expresiva entre voz y piano alcanza un grado de verdadera excepción. Los poemas, de Heine, constituyen, sin duda, una de las cimas de su autor, y Schumann, que, indudablemente, sabía escoger, los disecta de tal manera que no deja ni un solo resquicio de ellos sin profundizar. Desde el sencillo «En el maravilloso mes de mayo», pasando por el adolescente «Quiero sumergir mi alma» o el irónico «Un joven ama a una muchacha», hasta el desgarrado «Oigo sonar la cancioncilla», este ciclo constituye uno de los ejemplos de calor humano más bellos que haya dado la historia del «lied».

El cuarto ciclo de la presente grabación, **Romanzas y baladas**, op. 53, sobre textos de Seidl, Lorenz y Heine, alcanza su punto culminante en la tercera de las tres canciones de «El pobre Pedro». Insólita historia, por lo común, la de Pedro, que ama sin ser amado. Heine lo cuenta en tres partes, y si todavía quedaban dudas para «creérsela», ahí está Schumann, que con su manera de hacerla «decir» nos deja de una pieza al final de la audición. Impresionante.

El resto del álbum contiene selecciones de otros «opus» hechas, según creo, por el propio Fischer-Dieskau, o bien porque el resto de las canciones del ciclo son para voz femenina sola u otras combinaciones vocales. De entre todas ellas merece un lugar destacado la «Número» del Op. 49 (también sobre texto de Heine), «Los hermanos enemigos», desoladora historia de dos hermanos que luchan entre sí, hasta la muerte, por el amor de una condesa, o la «Número 3» del Op. 64 (nuevamente Heine), «Tragedia», canción en dos partes bien contrastadas: la primera, los anhelos de la juventud, la clandestinidad; la segunda, el fracaso, la infelicidad, el olvido.

Y, por último, dos «medios» ciclos: tres de las **Canciones españolas**, op. 17, sobre textos de Geibel, y ocho de las 25 del **Album de canciones para la juventud**, op. 79, sobre textos de autores tan dispersos como Hebbel, Andersen, Geibel, Mörike, Goethe, Schiller o Rückert, ambos de 1849. Sirvan de antesala a las últimas producciones «liederísticas» que aparecerán en el tercer volumen. En ambos ciclos nos encontramos con un concepto más evolucionado de la voz, más operístico, y un tratamiento del tema amoroso más prewagneriano (véanse canciones como «Confesión», del ciclo de **Canciones españolas**, o del mismo, «El contrabandista».

En lo que se refiere a la interpretación, no es poco, pero tampoco mucho decir que Fischer-Dieskau da la talla exacta. Realmente, me es difícil imaginar una manera de «decir» el «lied» más inteligente, contrastada y sutil. Es increíble cómo de una sola frase (podría poner multitud de ejemplos en cada canción) se puede dejar traslucir tal cantidad de matices e impulsos. Evidentemente, Fischer-Dieskau posee un concepto del arte que trasciende a la propia música.

En cuanto al acompañamiento de Eschenbach, se puede calificar de sensacional, en especial en **Amor de Poeta**, uno de los más profundamente bellos que conozco en disco.

La presentación del álbum es correcta, con un muy buen comentario de Oehlmann y una cuidadosa versión de los textos, en español, de Angel Carrascosa.

**Conclusión:** Decía al principio que hay que aprender a amar el «lied»; bien, con esta grabación se dispone de un medio si no indispensable, sí utilísimo para conseguirlo. La recomendabilidad es, pues, total.—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**

**Interpretación:** 9,5.

**Sonido:** 9.

**Interés de la publicación:** Extraordinario.

O

R

R. SCHUMANN: **Lieder**, volumen 2. **Lieder** sobre textos de Heine, Geibel, Goethe, Inmermann, Kerner, L'Egru, Lorenz, Mörike, Rückert, Schiller y Seidl. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Christoph Eschenbach, piano. DDG, 2740185, tres LP. Precio de oferta: 1.575 ptas.

## DOS AMERICANOS EXPLORAN LA MUSICA EUROPEA

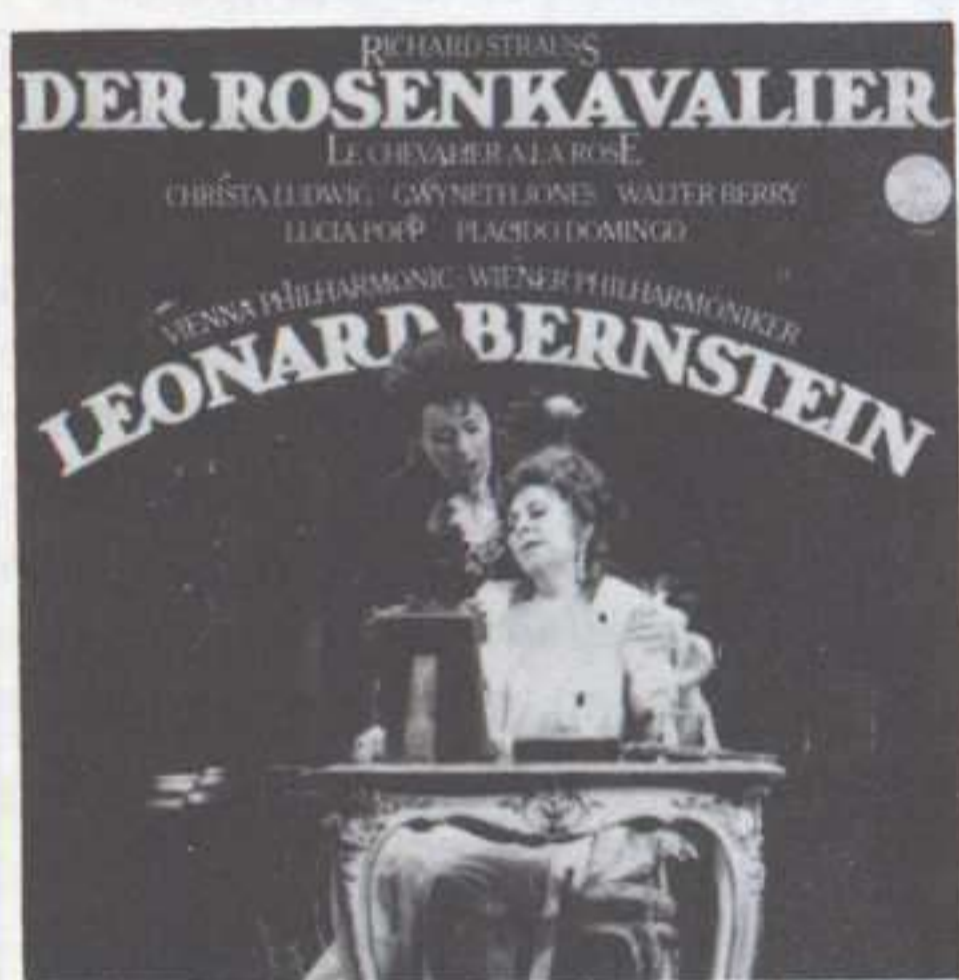
Alguna vez he indicado, desde estas páginas, cómo Europa es la «gran llamada» para los artistas estadounidenses que logran superar las barreras nacionales y se adentran en el concurso internacional. Los dos álbumes que CBS presenta en oferta, motivo de este comentario, reúnen esta característica: Leonard Bernstein y Lorin Maazel son artistas de escuelas americanas que, por vías muy diversas, han fijado hondas raíces en el Viejo continente. En ambos se da una afinidad cierta con el sustrato austro-vienés. Y los dos álbumes que ahora se nos presentan, uno muy reciente (el de Maazel), otro no tanto (el de Bernstein), nos ofrecen sus visiones peculiares, discutibles, en cualquier caso encariñadas, de músicas bien representativas del área centro-europea. En manos de Bernstein, la ópera más popular de Richard Strauss. Bajo la batuta de Maazel, el más popular y frecuentado ciclo sinfónico de la historia. Bernstein opera desde «el terreno», empleando para su registro a la Filarmónica de Viena, en sesiones de grabación realizadas en la capital austríaca. Maazel prefiere operar desde sus bases particulares, en este caso Cleveland, una orquesta americana con hondísimas conexiones con el gran repertorio europeo (a través de su anterior titular, George Szell). En ambos casos, los resultados finales son interesantes, más o menos dignos, merecedores de apreciación, pero sin llegar a ese grado de recomendabilidad que permita sugerirlos como versiones de referencia.

\* \* \*

Bernstein grabó su **Caballero de la Rosa** tras unas triunfales representaciones de la pieza en la Opera de Viena. Para la producción del registro, CBS consiguió los servicios del más famoso y controvertido «regista» discográfico de nuestro tiempo, John Culshaw, que abandonaría momentáneamente su trabajo al frente de los servicios musicales de la BBC para controlar en Viena las tomas de la ópera de Strauss. Vayamos a la síntesis: Bernstein dirige, como en él es siempre esperable, con el máximo fervor, con entusiasmo total, con entrega sin reservas; la Filarmónica de Viena le responde con ese afecto y confianza que sólo prodiga a los maestros a los que de veras adora, y «Lenny» es uno de esos pocos elegidos. Esto en lo concerniente a la parte orquestal, brillante, expansiva, apasionada y no siempre ajustada a las indicaciones de la partitura: Bernstein «rubatea» mucho, en ocasiones cayendo en la exageración, y, lo que es más importante, no siempre con gusto. Sobra indicar que algunos momentos de la obra, tales como el monólogo de la «Mariscala» al final del acto primero, el formidable barullo en el dormitorio de dicha dama, la llegada a casa de «Faninal» del «Barón» y sus criados, o casi toda la escena de la hostería anterior a la llegada de la «Mariscala», son fulgurantes, casi renacen en sus manos; pero estos destellos de genio, de ese buen hacer característico del último Bernstein, no bastan para sostener una obra en la que la comunión con el texto es tan inseparable y absoluta. Me consta el dominio que Bernstein tiene de la lengua alemana; pero no estoy tan convencido de que su conocimiento

llegue a la plena absorción de todos los giros dialectales, re-truécanos y frases de doble sentido presentes en el libreto de **El caballero de la Rosa**.

En el otro platillo de la balanza se hallan las prestaciones de los cantantes. En su día, en el libreto que acompañó a la publicación internacional de este registro, Culshaw, seguramente cubriéndose las espaldas, indicaba que la grabación había estado llena de problemas, especialmente a causa de la no muy buena salud de algunos de los intérpretes vocales, aquejados de catarros, gripes y otras dolencias similares durante las jornadas de registro. Me temo, sin embargo, que el problema vocal de esta producción no depende de enfermedades o malas condiciones de un cantante en un día determinado. Pienso que, desde el momento en que el papel de la «Mariscalá» se asigna a una «mezzosoprano» (incuestionablemente, dotada de un fantástico registro agudo) y el de «Octavian» se asigna a una soprano hoy instalada en los campos wagnerianos, en el resultado final puede haber de todo. En el caso de este álbum, incuestionablemente, hay de todo. Sé muy bien que, en su partitura original, Strauss ha escrito estos dos papeles para dos sopranos, y que es la tradición la que, a través del tiempo, ha planteado la necesidad, para una buena distinción de las voces, de repartir las competencias entre una soprano («Mariscalá») y una «mezzo» («Octavian»). En cualquier caso, se respete o no esta regla amparada en la tradición, lo que sí creo que bordea la oligofrenia es invertir copernianamente la propuesta. Concretamente,



en el caso de Gwyneth Jones, su actuación, cargada de las mejores intenciones, es un desastre sin paliativos, en el que entiendo que la responsabilidad de esta cantante es muy pequeña. He tenido oportunidad de ver a la Jones encarnando el otro personaje, la «Mariscalá», en varias oportunidades, casi siempre en Munich, y puedo asegurar que su trabajo va mucho más allá de lo corriente; pero «Octavian» no es, ni ha podido ser nunca, papel adecuado para esta voz. De las tres mujeres protagonistas, es Lucia Pop la única que responde con absoluta fidelidad a todas las demandas de su personaje. Christa Ludwig, eximia cantante, presta a su papel toda su enorme profesionalidad, que en esta ocasión considero insuficiente para salvar estos errores de fondo ya mencionados. Finalmente, Walter Berry es un «Ochs» totalmente descontrolado, histriónico, exagerado y grotesco, una visión que considero personalmente incoherente con la música que Strauss ha escrito para este personaje.

\* \* \*

El caso de las **Sinfonías** de Beethoven por Maazel me resulta aún más incomprensible; de entrada, no veo la necesidad de disponer de este ciclo, ni siquiera entiendo por qué se ha grabado. Parece ser que en un ensayo que figura en el libreto, y que, desgraciadamente, no he podido leer al no habernos sido suministrado con los discos para la crítica, Lorin Maazel señala la necesidad de que cada año algún director grabe un integral de **Sinfonías** de Beethoven. Personalmente, entiendo que tal deseo difícilmente podrá ser compartido por el amplio ma-

pa de los compradores de discos. Aún más ilógico resulta el que este ciclo venga firmado por la Orquesta de Cleveland, protagonista del integral admirable e irrepetible de Szell. Esparcialmente, comprensible que Maazel haya deseado reverdecer los laureles de su antecesor, pero parece poco acertado publicar este álbum en nuestro país en estos momentos, cuando hace apenas un año que el meritorio ciclo de Szell ha sido dado a conocer, por vez primera, entre nosotros.

La forzosa brevedad de este comentario impide un análisis detallado de la versión sinfonía por sinfonía. Además, creo que la altura media del ciclo, no desdeñable, pero en modo alguno sobresaliente, tampoco justifica esa cesión de espacio. En líneas generales, puede indicarse que el Beethoven de Maazel hace gala de unos tiempos generalmente ligeros, y de lo que Richard Osborne ha definido magníficamente como «elegancia funcional». El sonido producido por la Orquesta es extremadamente bello: quizá sea esta la característica más reconfortante del álbum, aunque se echa de menos la incisividad rítmica que esta misma Orquesta produjera antaño para Szell. Hay, en general, una seria falta de energía, de potencia expresiva por parte de Maazel y sus huestes; buscando detalles sonoros inexplorados, táctica en la que este director es maestro, la perspectiva de conjunto en las obras se difumina en muchos casos, y, lo que es más importante, los momentos de climax o tensión aparecen como fenómenos aislados, dialécticamente desenganchados del contexto de las obras. En materia de repeticiones, la postura de Maazel es un poco ilógica: hasta la **Séptima sinfonía** las hace absolutamente todas; pero en el «Scherzo» de esta obra decide efectuar sólo la primera, y, posteriormente, en el movimiento paralelo de la **Novena** las omite todas, realizando, sin embargo, las del «Trío», lo cual provoca un desequilibrio absoluto en la estructura del conjunto.

No quiero dar, con este comentario, la impresión de que este ciclo es un absoluto fiasco: hay en él algunas interpretaciones de verdadera categoría; concretamente, las que Maazel brinda de las **Sinfonías Tercera, Sexta y Octava**. Al mismo tiempo, hay una versión claramente mala, cercana incluso a la catástrofe, y esta es, precisa y desgraciadamente, la de la **Novena**, en la que no existe la más mínima ligazón entre los cuatro movimientos, en la que la arbitrariedad lo domina casi todo —(¿Cómo es posible que los trombones puedan apagar a los coros en el «Finale»? ¿Se ha escuchado alguna vez un climax del primer movimiento más desnutrido y flojo?)—, y en la que los cuatro solistas marchan cada uno por su lado, sin el más remoto atisbo de coincidencia. Si lo que Maazel ha pretendido probar es que la **Novena** es una obra demencial, habría que recordarle que Szell ya expuso esa tesis con mucha mayor convicción, seriedad y eficacia. En el caso del presente registro, la locura sólo es atribuible al director de la orquesta, no a Beethoven.

Un último apartado referido a la grabación. Ignoro si esto es atribuible a Maazel o a los ingenieros de CBS, pero el sonido del álbum, generalmente muy bueno, presenta el gravísimo «handicap» de la total ausencia del plano sonoro de los timbales. Entiéndase: cuando su presencia es casi solista, como en el «Scherzo» de la **Novena**, la grabación potencia su sonido, pero dentro del contexto sonoro general da la impresión de que la orquesta ha prescindido graciosamente de su timbalista durante la mayor parte de la ejecución. En algunas sinfonías, caso de la **Primera, Segunda o la Pastoral**, es absolutamente necesario elevar hasta el máximo el control de graves para cerciorarse de sí, efectivamente, ha intervenido un timbalista en la grabación. No pretendo decir que Beethoven haya conferido a este instrumento la misma importancia que su tiempo atribuía a los violines o a las trompas, pero lo que sí es demostrable es que la función rítmica y contrastante de los timbales ha sido uno de los grandes hallazgos de la orquesta beethoveniana; hallazgo que, en este caso, está totalmente olvidado.

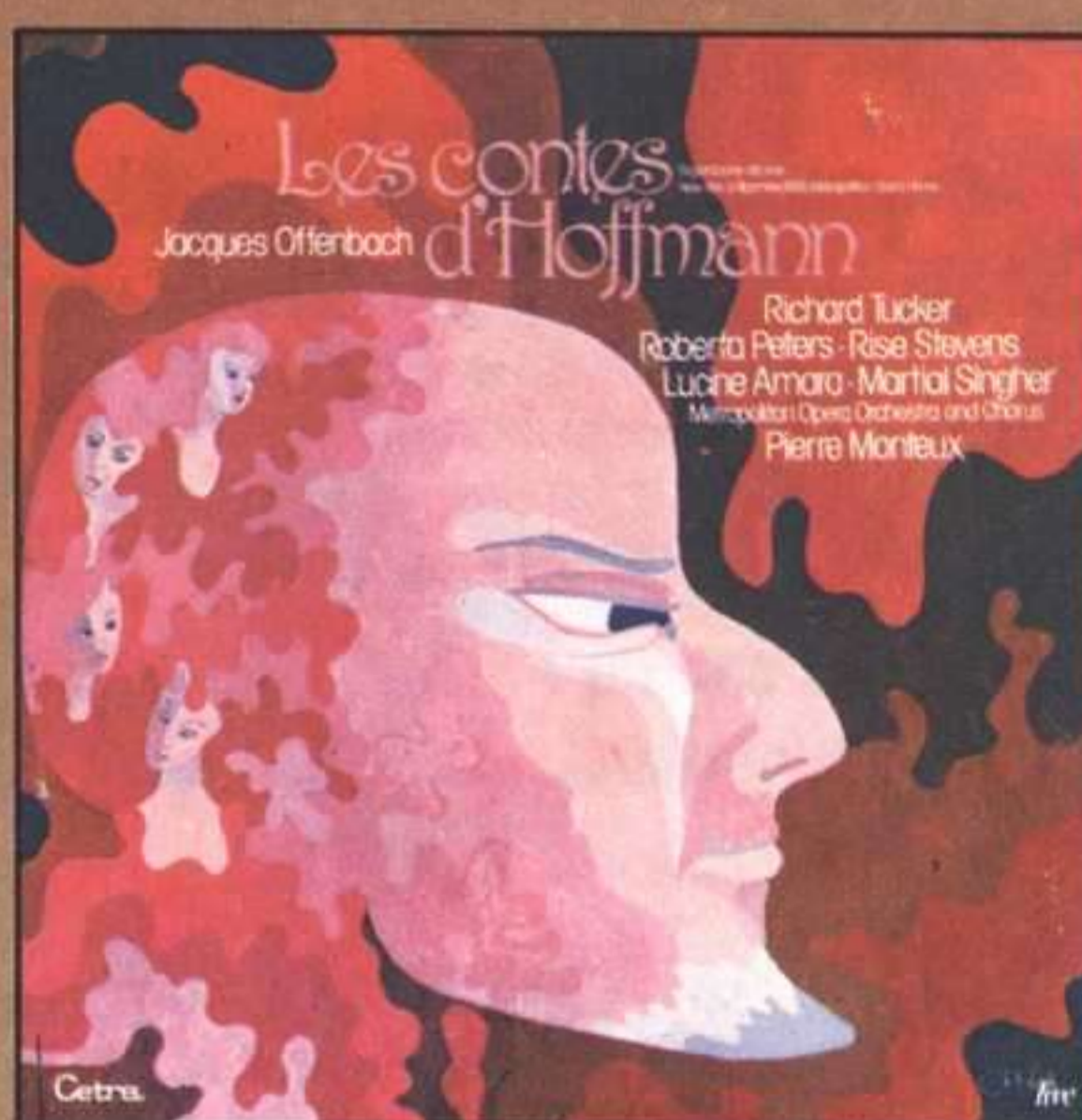
# OPERA *live* CONCERTO *live*

Cetra



**LES ABENCÉRAGES** (in italiano)  
 Firenze 9.5.1957  
 Maggio Musicale Fiorentino  
 Anita Cerquetti · Louis Roney ·  
 Alvino Misciano · Mario Petri ·  
 Orchestra e Coro del  
 Teatro Comunale di Firenze  
 Carlo Maria Giulini

Cetra LO 66 (3) \*  
 P.V.P.: 1.950 Ptas.



**LES CONTES D'HOFFMANN**  
 New York 3.12.1955 Metropolitan Opera  
 Richard Tucker · Roberta Peters ·  
 Rise Stevens · Lucine Amara ·  
 Martial Singher ·  
 Metropolitan Opera Orchestra and Chorus  
 Pierre Monteux

Cetra LO 45 (3) \*  
 P.V.P.: 1.950 Ptas.



**CAVALLERIA RUSTICANA**  
 Milano 1955 Teatro alla Scala  
 Giulietta Simionato ·  
 Giuseppe Di Stefano ·  
 Gian Giacomo Guelfi ·  
 Gabriella Carturan ·  
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
 Antonino Votto

Cetra LO 15 (4)  
 + IRIS  
 P.V.P.: 2.600 Ptas.



**COSÌ FAN TUTTE**

Milano 1956 Piccola Scala  
**Elisabeth Schwarzkopf · Nan Merriman · Graziella Sciutti · Luigi Alva · Rolando Panerai · Franco Calabrese · Orchestra e Coro del Teatro alla Scala**  
**Guido Cantelli**

Cetra LO 13 (3)

P.V.P.: 1.950 Ptas.



**IL TROVATORE**

Milano 23.2.1953 Teatro alla Scala  
**Maria Callas · Gino Penno · Carlo Tagliabue · Ebe Stignani · Giuseppe Modesti · Orchestra e Coro del Teatro alla Scala**  
**Antonino Votto**

Cetra LO 35 (3) \*

P.V.P.: 1.950 Ptas.



**DER ROSENKAVALIER**

Salzburg Festival 12.8.1949  
**Maria Reining · Jarmila Novotna · Hilde Guden · Jaro Prohaska · Helge Roswaenge · Peter Klein · Wiener Philharmoniker**  
**Chor der Wiener Staatsoper**  
**George Szell**

Cetra LO 69 (4) \*

P.V.P.: 2.600 Ptas.



**ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI A WARSZAWA**

ROBERT SCHUMANN  
**Concerto in la minore per pianoforte e orchestra op. 54**  
 Orchestra Philharmonia Warszawa  
**Witold Rowicki**  
 JOHANN SEBASTIAN BACH  
**Ciaccona in re minore**  
 dalla Partita per violino n. 2 BWV 1004 (trascrizione di Ferruccio Busoni)  
 LUDWIG VAN BEETHOVEN  
**Sonata per pianoforte n. 3 in do maggiore op. 2 n. 3**  
 ROBERT SCHUMANN  
**Faschingsschwank aus Wien op. 26**  
 JOHANNES BRAHMS  
**Variazioni per pianoforte su un tema di Paganini op. 35**  
 CLAUDE DEBUSSY  
**Hommage à Rameau**  
 (da "Images" Libro I n. 2)  
 FRYDERYK CHOPIN  
**Valzer n. 17 in mi bem. magg. op. post.**  
 FEDERICO MOMPOU  
**Cancion y Danza n. 1**  
 DOMENICO SCARLATTI  
**Quattro sonate**  
 Warszawa 13.3.1955  
**Arturo Benedetti Michelangeli**

Cetra LO 525 (3) \*

P.V.P.: 1.950 Ptas.



**FURTWÄNGLER DIRIGE BEETHOVEN**

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
**Sinfonia n. 3 in mi bemolle magg. op. 55 "Eroica"**  
 Berlin 7.12.1952  
 Berliner Philharmoniker  
**Sinfonia n. 8 in fa magg. op. 93**  
 Salzburg Festival 30.8.1954  
 Wiener Philharmoniker  
**Sinfonia n. 9 in re minore op. 125 "Corale"**  
 Luzern 22.8.1954  
**Elisabeth Schwarzkopf · Elsa Cavelti**  
**Ernst Haefliger · Otto Edelmann**  
 Luzerner Festwochenchor  
 Philharmonia Orchestra  
**Wilhelm Furtwängler**

Cetra LO 530 (3) \*

P.V.P.: 1.950 Ptas.

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
**Concerto n. 4 in sol maggiore per pianoforte e orchestra op. 58**  
 New York  
**Wilhelm Backhaus**  
 New York Philharmonic Orchestra  
**Guido Cantelli**

Cetra LO 520 (1) \*

P.V.P.: 650 Ptas.



**WOLFGANG AMADEUS MOZART**

**Concerti per pianoforte e orchestra**  
 · n. 22 in mi bemolle maggiore K. 482  
 · n. 24 in do minore K. 491  
**Sinfonia n. 35 in re maggiore K. 385 "Haffner"**  
 Paris 1953  
 Danis Chamber Orchestra  
**Edwin Fischer**

Cetra LO 502 (2)

P.V.P.: 1.300 Ptas.



Cetra

Cetra

## OTROS DISCOS DISPONIBLES

### AIDA

*Mexico City 3-7-1951. Palacio de Bellas Artes*  
 María Callas, Mario del Mónaco, Oralia Domínguez,  
 Giuseppe Taddei, Roberto Silva  
 Orchestra e Coro del Palacio de Bellas Artes  
 Oliviero de Fabritiis  
 Cetra LO 40 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

### ANNA BOLENA

*Milano 14-4-1597. Teatro alla Scala*  
 María Callas, Giuseppe Simionato, Gianni  
 Raimondi, Nicola Rossi, Lemeni  
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
 Gianandrea Gavazzeni  
 Cetra LO 53 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

### ARMIDA

*Maggio Musicale Fiorentino 1952*  
 María Callas, F. Albanese, G. Raimondi,  
 M. Filippeschi  
 Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Firenze  
 Tullio Serafin  
 Cetra LO 39 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

### DER FREISCHUTZ

*Salzburg Festival 1954*  
 Hans Hopf, Elisabeth Grümmer, Kurt Böhme, Rita  
 Streich, Alfred Poell, Otto Edelmann, Oskar  
 Czerwenka  
 Wiener Philharmoniker-Chor der Wiener Staatsoper  
 Wilhelm Furtwängler  
 Cetra LO 21 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

### DER FLIEGENDE HOLLANDER

*Bayreuth Festival 25-7-1955*  
 Hermann Uhde, Astrid Varnay, Ludwig Weber,  
 Wolfgang Windgassen  
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele  
 Hans Knappertsbusch  
 Cetra LO 51 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

### DIE ZAUBERFLOTE

*Salzburg Festival 1951*  
 Josef Greindi, Anton Dermota, Irmgard Seefried,  
 Wilma Lipp, Erich Kunz, Peter Klein  
 Wiener Philharmoniker-Chor der Wiener Staatsoper  
 Wilhelm Furtwängler  
 Cetra LO 9 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

### DON GIOVANNI

*Salzburg Festival 1954*  
 Cesare Siepi, Elisabeth Schwarkorpf, Elisabeth  
 Grümmer, Otto Edelman, Anton Dermota, Erna  
 Berger, Walter Berry, Deszo Ernster  
 Chor der Wiener Staatsoper-Wiener Philharmoniker  
 Wilhelm Furtwängler  
 Cetra LO 7 (4) P. V. P.: 2.600 Ptas.

### ERNANI

*New York 1956. Metropolitan Opera*  
 Mario del Mónaco, Zinka Milanov, Leonard Warren,  
 Cesare Siepi  
 Metropolitan Opera Orchestra and Chorus  
 Dimitri Mitropoulos  
 Cetra LO 12 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

### IL BARBIERI DI SIVIGLIA

*Milano 16-2-1956. Teatro alla Scala*  
 María Callas, Tito Gobbi, Luigi Alva, Nicola Rossi-  
 Lemendi, Melchiorre Luise  
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
 Carlo Maria Giulini  
 Cetra LO 34 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

### FALSTAFF

*Milano 1951. Teatro alla Scala*  
 Mario Stabile, Paolo Silveri, Cesare Valletti,  
 Renata Tebaldi, Alda Noni, Cloe Elmo  
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
 Victor de Sabata  
 Cetra LO 14 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

### I DUE FOSCARI

*Venezia 31-12-1957. Teatro La Fenice*  
 Leyla Gencer, Mirto Picchi, Gian Giacomo Guelfi,  
 Alessandro Maddalena  
 Orchestra e Coro del Teatro La Fenice  
 Tullio Serafin  
 Cetra LO 67 (2) P. V. P.: 1.300 Ptas.

### I VESPRI SICILIANI

*Firenze 1951. Maggio Musicale Fiorentino*  
 María Callas, Boris Christoff, Enzo Mascherini,  
 Giorgio Kokolios  
 Orchestra e Coro del Teatro Comunale  
 Erich Kleiber  
 Cetra LO 5 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

### EPHIGENIE EN TAURIDE

*Milano 1-6-1957. Teatro alla Scala*  
 María Callas, Fiorenza Cossotto, Francesco  
 Albanese, Dino Dondi, Anselmo Colzani  
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
 Nino Sanzogno  
 Cetra LO 54 (2) P. V. P.: 1.300 Ptas.

### LA FORZA DEL DESTINO

*Firenze 1953 Maggio Musicale Fiorentino*  
 Renata Tebaldi, Mario del Monaco, Aldo Protti,  
 Feodora Barbieri, Cesare Siepi  
 Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Firenze  
 Dimitri Mitropoulos  
 Cetra LO 17 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

### LA SONNAMBULA

*Milano 5-3-1955. Teatro alla Scala*  
 María Callas, Cesare Valletti, Giuseppe Modesti,  
 Eugenia Ratti  
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
 Leonard Bernstein  
 Cetra LO 32 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

### LA TRAVIATA

*Milano 28-5-1955. Teatro alla Scala*  
 María Callas, Giuseppe Di Stefano,  
 Ettore Bastianini  
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
 Carlo Maria Giulini  
 Cetra LO 28 (2) P. V. P.: 1.300 Ptas.

### LA FANCIULLA DEL WEST

*Firenze 15-6-1954. Maggio Musicale Fiorentino*  
 Eleonor Steber, Mario del Mónaco, Gian Giacomo  
 Guelfi, Giorgio Tozzi  
 Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Firenze  
 Dimitri Mitropoulos  
 Cetra LO 64 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

### LES DEUX JOURNÉES

*London 19-12-1947. BBC Broadcast*  
 Pierre Gianotti, Jeanne Micheau, Charles Paul,  
 Eugene Regnier, Marion Davies  
 BBC Theatre Chorus - Royal Philharmonic Orchestra  
 Sir Thomas Beecham  
 Cetra LO 49 (2) P. V. P.: 1.300 Ptas.

### LUCIA DI LAMMERMOOR

*Berlin 29-9-1955. Städtische Oper*  
 María Callas, Giuseppe Di Stefano, Rolando  
 Panerai, Nicola Zaccaria  
 Coro del Teatro alla Scala-RIAS Sinfonie Orchester  
 Herbert von Karajan  
 + LUCIA DI LAMMERMOOR (Scene)  
 María Callas (Debut Metropolitan  
 Opera New York 1956)  
 Cetra LO 18 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

### MACBETH

*Milano 7-12-1952. Teatro alla Scala*  
 María Callas, Enzo Mascherini, Gino Penno,  
 Italo Tajo  
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
 Victor de Sabata  
 Cetra LO 10 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

### MEDEA

*Milano 10-12-1953. Teatro alla Scala*  
 María Callas, Fedora Barbieri, María Luisa Nache,  
 Gino Penno, Giuseppe Modesti  
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
 Leonard Bernstein  
 Cetra LO 36 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

### PARA REALIZAR SUS PEDIDOS CON MAYOR COMODIDAD

Rellene el Boletín adjunto, indicando los discos que desea recibir. Póngale un sello de 5 pesetas y deposítelo en cualquier buzón de Correos.

Los discos llegarán a su domicilio a vuelta de correo y contra reembolso de su importe, más una pequeña cantidad por gastos de envío.

Recuerde →

Franquear  
con  
**5**  
ptas.

TARJETA POSTAL

ferysa

Apartado de Correos 151036 - Madrid

OTROS DISCOS DISPONIBLES (continuación).

**NABUCCO**

Napoli 20-12-1949. Teatro San Carlo  
 María Callas, Gino Bechi, Luciano Neroni,  
 Gino Sinimberghi  
 Orchestra e Coro del Teatro S. Carlo  
 Vittorio Gui

Cetra LO 16 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

**NORMA**

Milano 7-12-1955. Teatro alla Scala  
 María Callas, Mario del Mónaco, Giulietta  
 Simionato, Niccolò Zaccaria  
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
 Antonino Votto

Cetra LO 31 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

**TRISTAN UND ISOLDE**

Bayreuth Festival 4-7-1952  
 Román Vinay, Martha Mödl, Ira Malaniuk,  
 Hans Hotter, Ludwig Weber  
 Chor und Orchester der Bayreuth Festspiele  
 Herbert von Karajan

Cetra LO 47 (5) P. V. P.: 3.250 Ptas.

**UN BALLO IN MASCHERA**

Milano 7-12-1957. Teatro alla Scala  
 María Callas, Giuseppe Di Stefano, Ettore  
 Bastianini, Giulietta Simionato, Eugenia Ratti  
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
 Gianandrea Gavazzeni

Cetra LO 55 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

**JOHANNES BRAHMS: Sinfonía in do  
 minore, op. 68**

Köln 17 octubre 1955  
 Otto Klemperer  
 Sinfonie-Orchester des WDR Köln

Cetra LO 515 (1) P. V. P.: 650 Ptas.

**CELIBIDACHE - BERLINO**

HAYDN: Sinfonía n. 104 (London)  
 MENDELSON: Sinfonía n. 4 (Italiana)  
 TSCHAIKOVSKY: Sinfonía n. 2 (Piccola  
 Rusia)

BIZET: Sinfonía n. 1 in do maggiore  
 STRAVINSKY: Juego de cartas (Ballet  
 suite)

Berlino 1950-1953  
 Berliner Philharmoniker  
 Sergiu Celibidache

Cetra LO 533 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

**FRYDERYK CHOPIN: Concerto n. 1 in mi  
 minore per pianoforte e orchestra, op. 11**

Köln 25 octubre 1954  
 Claudio Arrau  
 Sinfonie-Orchester des WRD Köln  
 Otto Klemperer

Cetra LO 507 (1) P. V. P.: 650 Ptas.

**GUSTAV MAHLER: Kindertotenlieder**

Köln 17-10-1955  
 George London  
 Sinfonie-Orchester des WRD Köln  
 Otto Klemperer

**+ MAHLER: Lieder eines fahrender  
 Gesellen**

Fischer-Dieskau/Furtwängler  
 Cetra LO 510 (1) P. V. P.: 650 Ptas.

**GUSTAV MAHLER: Sinfonías n. 1 - 3**

Carnegie Hall 28-5-1954  
 New York Philharmonic Orchestra  
 Dimitri Mitropoulos  
 Cetra LO 514 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

**HECTOR BERLIOZ: Grande Messe des  
 Morts (in memoriam Wilhelm Furtwängler)**

Salzburg Festival 15-7-1956  
 Leopold Simoneau  
 Konzertvereinigung der Wiener Staatsoper  
 Wiener Philharmoniker  
 Dimitri Mitropoulos  
 Cetra LO 509 (2) P. V. P.: 1.300 Ptas.

**RICHARD STRAUSS: Elektra: «Orest,  
 Orest...»**

RICHARD WAGNER: Tristan e Isolde:  
 «Wie lachend sie mir Lieder singen...»,  
 «Ich bin's, ich bin's...», «Mild und lei-  
 se...». Götterdämmerung: «Starke Schei-  
 te schichtet mir dort...».  
 Berlin 9-5-1952

Kirsten Flagstad  
 Orchester der Städtischen Oper Berlin  
 Georges Sebastian  
 Cetra LO 513 (1) P. V. P.: 650 Ptas.

**JOHAN SEBASTIAN BACH: Passio  
 Secundum Mattheum (Matthäuspasion)  
 BWV 244**

Wien 14/17-4-1954  
 Anton Dermota, Dietrich Fisher-Dieskau, Elisabeth  
 Grümmer, Marga Hoffgen, Otto Edelman,  
 Wiener Singverein  
 Wiener Sängerknaben - Wiener Philharmoniker  
 Wilhelm Furtwängler  
 Cetra LO 508 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

**LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sinfonia n. 3  
 in mi minore, op. 55**

München 1950  
 Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks  
 Hans Knappertsbusch  
 Cetra LO 512 (1) P. V. P.: 650 Ptas.

**LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sinfonia n. 5  
 in do minore, op. 67**

New York 1950  
 New York Philharmonic Orchestra  
 Victor de Sabata  
 Cetra LO 504 (1) P. V. P.: 650 Ptas.

**WOLFGANG AMADEUS MOZART:  
 Requiem K. 626**

Salzburg 26-7-1956  
 Wiener Philharmoniker  
 Bruno Walter  
 Cetra LO 516 (1) P. V. P.: 650 Ptas.

**DER RING DES NIBELUNGEN**

Hans Knappertsbusch  
 Bayreuth Festival 14/18-8-1957  
 Cetra LO 58/61 (18) P. V. P.: 11.700 Ptas.

Estos cuatro álbumes pueden adquirirse sueltos o bien en conjunto, presentándose en este caso la colección en una lujosa caja que contiene la tetralogía completa.

**DAS RHEINGOLD**

Bayreuth Festival 14-8-1957  
 Gustav Neidlinger, Arnold von Mill, Hans Hotter,  
 Georgine von Milinkovic, Elisabeth Grümmer,  
 Ludwig Suthaus  
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele  
 Hans Knappertsbusch  
 Cetra LO 58 (3) P. V. P.: 1.950 Ptas.

**DIE WALKÜRE**

Bayreuth Festival 15-8-1957  
 Astrid Varnay, Birgit Nilsson, Georgine von  
 Milinkovic, Ramón Vinay, Hans Hotter,  
 Josef Greindi  
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele  
 Hans Knappertsbusch  
 Bernd Aldenhoff, Astrid Varnay, Maria von Ilosvay,  
 Paul Kuen, Gustav Neidlinger  
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele  
 Hans Knappertsbusch  
 Cetra LO 59 (5) P. V. P.: 3.250 Ptas.

**SIEGFRIED**

Bayreuth Festival 18-8-1957  
 Bernd Aldenhoff, Astrid Varnay, Maria von Ilosvay,  
 Paul Kuen, Gustav Neidlinger  
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele  
 Hans Knappertsbusch  
 Cetra LO 60 (5) P. V. P.: 3.250 Ptas.

**GOTTERDAMMERUNG**

Bayreuth Festival 18-8-1957  
 Astrid Varnay, Wolfgang Windgassen, Elisabeth  
 Grümmer, Maria von Ilosvay, Hermann Uhde,  
 Gustav Neidlinger, Josef Greindi  
 Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele  
 Hans Knappertsbusch  
 Cetra LO 61 (5) P. V. P.: 3.250 Ptas.

REFERENCIA	TITULO	P. V. P.	PEDIDO (X)
LO-66 (3)	LES ABENCERRAGES	1.950	
LO-45 (3)	LES CONTES D'HOFMANN	1.950	
LO-15 (4)	CAVALLERIA RUSTICANA	2.600	
LO-13 (3)	COSI FAN TUTTE	1.950	
LO-35 (3)	IL TROVATORE	1.950	
LO-69 (4)	DER ROSENKAVALLIER	2.600	
LO-525 (3)	A. B. MICHELANGELO	1.950	
LO-530 (3)	FURTWÄNGLER - BEETHOVEN	1.950	
LO-502 (2)	E. FISCHER - MOZART	1.300	
LO-520 (1)	BEETHOVEN - Con. n.º 4	650	

Orden de pedido para otros discos de nuestro catálogo.

PEDIDO DE FECHA: \_\_\_\_\_

DIRECCION \_\_\_\_\_

CIUDAD, PROVINCIA, DISTRITO POSTAL \_\_\_\_\_ TELEFONO \_\_\_\_\_

Este Catálogo sólo se puede adquirir en España por medio de FERYSA y empleando el sistema de venta por correo.



Por ello, los discos **OPERA LIVE** y **CONCIERTO LIVE** no estarán a la venta en ningún comercio del ramo.

**Conclusión:** El entusiasmo de Bernstein no basta para redimir a sus cantantes: el genio de Beethoven tampoco resulta suficiente para redimir a Maazel.—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

**O** STRAUSS, Richard: **El Caballero de la Rosa.** Christa Ludwig («Mariscala»), Gwyneth Jones («Octavian»), Walter Berry («Ochs»), Lucia Popp («Sophie»), Plácido Domingo («Tenor italiano»). Coro de la Opera de Viena, Orquesta Filarmónica de Viena, Leonard Bernstein. CBS, 77416, cuatro Lps con libreto. Precio de oferta: 1.800 ptas.

**Interpretación:** Entre 3 y 7 para los cantantes; 8 para Bernstein.

**Sonido:** 8,5.

**O** BEETHOVEN: **Las nueve sinfonías.** Lucia Popp, Elena Obratsowa, Jon Vickers, Martti Talvela. Orquesta de Cleveland, Lorin Maazel. CBS, 79800, ocho Lps con libreto. Precio de oferta: 3.600 ptas.

**Interpretación:** 7 (Valoración global).

**Sonido:** 8.

**Interés de la publicación:** Inexistente.

#### BELLA MUESTRA DEL ARTE DEL «DESCONOCIDO» FRANCESCO MARIE VERACINI

Uno de los álbumes más importantes que nos presenta la oferta de primavera de Hispavox es el dedicado al músico florentino F. M. Veracini. En primer término, porque se trata de una auténtica novedad discográfica en nuestro mercado, saturado de múltiples versiones de las mismas obras; y en segundo lugar, porque nos hallamos ante un músico cuya producción tenía que haber llegado mucho antes a estas tierras, ya que posee una calidad indudable, de la que son muestra evidente estas nueve **Sonatas para violín y bajo continuo** que integran la **Opus 1**.

Pertenece Francesco Marie Veracini (1690-1768) a la época que Claude Palisca denomina «alto barroco», según una clasificación que ya se ha hecho convencional. Aunque es cierto que la sonata y la «suite» para uno o dos instrumentos y bajo mantuvo la atención de los compositores a lo largo de todo el período barroco, e inclusive después del mismo, puede afirmarse que se produjeron dos corrientes de influencia distinta. Una procedente de la escuela alemana, al frente de la cual podemos citar a Heinrich Biber (1644-1704) y Dietrich Buxtehude (1637-1737). Otro grupo adaptó el modelo de Corelli a las corrientes de la última fase del período barroco, contándose entre los compositores más importantes de esta posición a Tomasso Albinoni, Antonio Vivaldi y F. M. Veracini. Sus obras se caracterizan por una forma expandida y pulida, y por una intensificación de la escritura fugada en los «allegros», equilibrada por una homofonía creciente en los otros movimientos, y por la presencia de muchos adornos escritos, librados con anterioridad al arbitrio del ejecutante.

Estas características generales de este tipo de sonata son perfectamente aplicables a la **Opus 1** de Veracini: cabe destacar de forma especial la escritura polifónica y el notable papel que se atribuye al bajo continuo, integrado en este caso por un violoncelo y un clavicémbalo, que a veces adquieren verdadero carácter de protagonistas.

La audición de estas obras produce una sensación de rotundidad violinística, acompañada de una bella línea melódica.

La interpretación corre a cargo de Piero Toso, violín; Gianni Chiampan, «celo», y Eduardo Farina, clave, que lo hace en un instrumento de 1754 (clave Hensch), los tres miembros de I Solisti Veneti. La ejecución me ha parecido impecable, perfecta-



mente ajustada al estilo del autor, y sin concesiones al «modo romántico» o a la de «instrumentos originales».

La grabación es también de calidad, si bien algo disminuida porque el prensado presenta algunas deficiencias, que no empañan la presencia sonora.

**Conclusión:** Importante novedad en la música del alto barroco, gran interpretación y aceptable presentación sonora. Recomendabilidad plena.—**GERARDO QUEIPO DE LLANO OLALLA.**

**Interpretación:** 9.

**Sonido:** 7.

**O** VERACINI. F. M.: **Nueve Sonatas para violín y bajo continuo, op. 1.** Miembros de I Solisti Veneti. Dos discos. Hispavox-Erato, S.66.021. Precio de oferta: 900 ptas.

#### ZELENKA, EL OLVIDADO

Muy poco se sabe de la vida de Jan Dismas Zelenka (Lannowice, 16 de octubre de 1679 - Dresde, 23 de diciembre de 1745), misterioso personaje de quien ignoramos hasta el aspecto de su rostro. No se le conocen relaciones de amistad, con una única excepción: la mantenida con el violinista Johann Georg Pisendel. (En quien, muy probablemente, pensó Bach al componer las **Sonatas y «Partitas» para violín solo.**)

Zelenka fue alumno de los jesuitas en Praga, lo que dejó en su carácter una profunda huella de religiosidad. Parece ser que la iniciación en la música se debe a su padre. Luego se pierden las pistas, hasta que lo reencontramos como contrabajo de la Orquesta de Dresde, en 1710. Más tarde completó su formación musical, en Viena, con Johann Joseph Fux, en los años 1715-17. El episodio del viaje a Venecia, en estas fechas, para estudiar con Antonio Lotti, se ha puesto en duda repetidas veces, quedando en la actualidad prácticamente descartado. Se instaló en Dresde, en 1719, donde será maestro de capilla (1729) y, por fin, compositor de la Corte (1733) para la llamada capilla polaca fundada (1717) y dirigida por Giovanni Alberto Ristori.

La figura de Zelenka es un enigma. Olvidado hasta nuestros días y en su tiempo víctima de oscuras intrigas, preterido en favor de músicos mediocres. Nuestro autor ha llevado a cabo, a pesar de todo, una labor personalísima, alejada de convencionalismos, abundante en muestras del mejor humor, repleta del gusto por sorprender.

El gusto por lo raro y lo prodigioso, siempre bien acogido en las cortes centroeuropeas de la época, no explica, por sí solo, la obra zelenkiana. En lo que atañe a las que escribió para orquesta, hay que tener en cuenta que en su momento fueron escasamente apreciadas. Solamente las obras religiosas recibieron buena acogida y siguieron escuchándose durante casi treinta años después de la muerte de su autor.

Zelenka nos sorprende con imprevistos cambios de tiempo dentro de un mismo movimiento, con frases de construcción caprichosa que rompen la simetría, con la utilización de registros comprometidos para el instrumentista..., y también el empleo aventurado de disonancias. Pero Zelenka es mucho más que un ingenioso efectista; su otra cara es la honda melancolía de un solitario. (Escúchense, a este respecto, el «Aria de Capriccio», de la **Sinfonía a 8**, y el «Adagio» inicial de **Hipocondrie**). La **Hipocondrie a 7 concertanti** es un buen ejemplo; en ella se mezclan el humor (ya desde el propio título) y la expresión personal.

Nuestro autor, por otro lado, posee un amplio arsenal de recursos técnicos. Su música es rica en polifonía, sus melodías tienen un espíritu de evidente cantabilidad, y las construcciones de algunos movimientos son realmente maestras («Allegros» iniciales del **Capriccio III** y de la **Ouverture a 7 concertanti**. Los pasajes fugados nos hacen pensar en Händel).

Las obras destinadas a la orquesta por Zelenka pueden ser referenciadas, casi en su totalidad, en Praga, 1723. La extrema dificultad de ejecución de la obra puramente instrumental de Zelenka se explica por la extraordinaria serie de virtuosos que pasaron por Dresde en pocos años. El sensacional artículo de Dietmar Polaczek, incluido en el libreto, menciona a Pisendel, Veracini, Richter, Petzold, Weiss... Su obra orquestal es corta (aquí se reúnen nueve obras), sobre todo si la ponemos en comparación con la producción religiosa: unos 100 **Salmos**, 21 **Misas**, 3 **Requiem**, el melodrama del **Santo Wenceslao** (1723) y los oratorios **Golgotha**, **Die eherne Schlange** e **I penitenti al Sepolcro**. Las partes de las obras, pese a sus originales títulos, tienen en su mayoría, carácter u origen de danza popular, que ha sido estilizada en alguna medida. También puede señalarse una parte que parece improvisada (**Capricci**). Luego hay alguna pieza de carácter descriptivo. («El contento», «El Furibondo», del **Capriccio V**).

Las interpretaciones logradas en estos discos son, ante todo, un trabajo de conjunto en torno a la Camerata de Berna. Una labor de devoción y entrega a su autor. Versiones jubilosas y cristalinas, atentas al carácter danzable, de mundo tímbrico muy refinado y cuidado estilo. La utilización de instrumentos actuales nos aleja, es cierto, de la verdadera sonoridad de las obras; sin embargo, este obstáculo es salvado por el conocimiento y sensibilidad de las interpretaciones. Las versiones ofrecidas son mucho más que un primer acercamiento a las partituras. Algunas de las escuchadas tardarán en ser superadas, si es que llegan a serlo; pienso en la lograda del **Concerto a 8**, tocado de un solo impulso.

A este logro total contribuyen varias personalidades extraordinarias: en primer lugar, Heinz Holliger, temprano defensor de la obra de Zelenka (Holliger grabó hace años las **Seis Sonatas para oboe, fagot y bajo continuo**, también para Archiv). El timbre de Holliger es siempre bellísimo, y su capacidad para frasear de la forma más lógica y adecuada alcanza lo prodigioso. Se une a esto la sabiduría para el diálogo con los otros instrumentos. (Buen ejemplo en el **Concerto a 8**.) Barry Tuckwell es uno de los no muy numerosos intérpretes de trompa capaces de salvar los escollos de las partituras, en muchos casos al límite de las posibilidades del instrumento (**Capricci III y IV**). También sabe mostrarse Tuckwell potente, con un sonido majestuoso

y noble. Hans Elhorst (oboe) y Robert Rouch (trompa) tienen también muy alto nivel y hacen más que cumplir. El fagot Manfred Sax, de sonido siempre hermoso y seductor, tiene notables cualidades cantables y expresivas, así como un destacable sentido rítmico. (De gran belleza sus intervenciones en el «Andante» de la **Sinfonía a 8** y en el «Largo cantabile» del **Concerto a 8**) Alexander van Wijnkoop, y violonchelista de suficiente técnica y buen estilo, como demuestra en su participación en la **Sinfonía a 8**. Dieter Leicht (violonchelo) y Christiane Jaccottet (clave) están al mismo nivel de calidad, aunque quizá a Jaccottet se le hubiera podido pedir un poco más de vuelo en algunos momentos.

En definitiva, primeras versiones de Zelenka de gran altura. Merecidísimo premio mundial IRCA 1979. Absolutamente recomendable.—**ENRIQUE MARTINEZ MIURA**.

**Interpretación:** 9,5.

**Sonido:** 9.

- O** ZELENSKA: **Capricci I a V; Sinfonía a 8 concertanti, La menor; Concerto a 8 concertanti, en Sol mayor**
- R** **Ouverture a 7 concertanti, en Fa mayor; Hipocondrie a 7 concertanti, en La mayor.** Heinz Holliger, Hans Elhorst, oboes; Barry Tuckwell, Robert Rouch, trompas; Alexander van Wijnkoop, violín; Manfred Sax, fagot; Dieter Leicht, violonchelo; Christiane Jaccottet, clave. Camerata de Berna. Director, Alexander van Wijnkoop. Archiv, 27 23 059. Precio de oferta 1.575 ptas.

## EL ADIOS DE UN MAESTRO AL MUNDO DEL DISCO

El mercado discográfico español dedicado a la música para órgano se enriquece notablemente desde ahora merced a la aparición de esta serie de cuatro discos editados por Archiv, y que contiene una importante selección de obras organísticas de autores antecesores de J. S. Bach. Es intérprete Helmut Walch, quien, con estas grabaciones, realizadas precisamente el año de su setenta cumpleaños, se despide del mundo del disco, tras una labor verdaderamente fecunda. (Entre sus logros más destacados podemos citar esa cuasi-integral de la obra para órgano de J. S. Bach, y versiones al clave de importantes composiciones del Cantor, como las «Suites Inglesas», **Las variaciones «Goldberg»** y **El Clave Bien temperado**, obra que grabó dos veces).

Lo primero que salta a la vista al examinar el programa de estas grabaciones es un cierto desequilibrio.

Prácticamente, se dedica un cincuenta por ciento de los discos a obras de Buxtehude. No seré yo quien niegue la importancia de Buxtehude, pero creo que hay otros autores de verdadera trascendencia, como Sweelinck, Pachelbel y Böhm, de quienes quizás debería haberse dado una muestra algo más amplia. Echamos también de menos la presencia de compositores como Johannes Speth, y sobre todo Georg Muffat, cuya famosa **Passacaglia** creo que era pieza a figurar en una antología como la presente. Incluso dentro de la obra de Buxtehude existen multitud de bellísimos **Corales**, ninguno de los cuales aparece en esta colección.

Particularmente grave me parece el hecho de que Jan Pieterszoon Sweelinck, a quien podríamos justamente considerar como el inicio de esa gran escuela organística que llega a su culminación con J. S. Bach, esté representado solamente con una obra (bellísima, por cierto), dejando de lado sus espléndidas **Toccatas** y sus no menos importantes series de **Variaciones**, obras, todas ellas, igualmente aptas para el órgano o el cémbalo.

En fin, creo que el programa podía haber tenido más interés y haber sido algo más completo. Con todo, resulta unido





espléndida antología, y más si se piensa que en España no son excesivamente conocidos esos autores. Discográficamente, sólo recuerdo una serie parecida, que constaba de dos discos, dedicados, respectivamente, a maestros alemanes del Norte y del Sur. Era intérprete Jean Costa, y la edición corrió a cargo de Movieplay. Hablo de hace ya bastantes años, por lo que presumo que ambos discos deben estar ya retirados de catálogo.

Volviendo a la antología que nos ocupa, podemos asistir al nacimiento y evolución de esa extraordinaria escuela orgánica que se inicia en los Países Bajos, con Sweelinck, a finales del siglo XVI, y desemboca en J. S. Bach. Tenemos oportunidad de escuchar, prácticamente, todos los tipos de composición dedicados al órgano, a excepción de la «toccata»: preludios y fugas, «ciaconas», «passacaglias», preludios, corales, variaciones, etc.

Es evidente la imposibilidad de comprender perfectamente la producción orgánica de J. S. Bach si antes no se conocen las obras de estos autores, cuya influencia en el Cantor es tan manifiesta y notoria. Autores no sólo antecesores, sino también, algunos de ellos, contemporáneos, como Buxtehude. Es conocida la anécdota del joven Bach haciendo un largo viaje a pie para poder escuchar al maestro nórdico.

Hablando de la interpretación, hay que decir que Walcha ha puesto verdaderamente un broche de oro a su carrera discográfica. El veterano e inveterado intérprete conoce como pocos este tipo de música. En comparación con otros célebres organistas, como la francesa Marie Claire Alain, hay que decir que las versiones de Walcha suelen ser menos espectaculares que las de la organista francesa, más tranquilas sus «tempi» más íntimas sus interpretaciones. Quizás su técnica no sea tan infalible como la de otros ilustres colegas, pero creo que su musicalidad es superior. Es posible que ese intimismo a que se refería sea producto de su ceguera. En cualquier caso, creo que pocos tocan esta música mejor que Walcha. Sus grabaciones suelen ser siempre discretas y estar siempre en sintonía de la música. No creo que pueda decirse que en el campo de la grabación no sea un verdadero maestro.

En fin, hay que lamentarse de esta retirada.

La grabación es espléndida, como suele ser norma en Archiv, y la presentación no le va a la zaga. Abundancia de fotos del intérprete e instrumento. Un interesante artículo de Reinhardt Wengler sobre la música interpretada, una interesantísima entrevista con el propio Walcha, y un descriptivo artículo de Helmut Winter sobre el órgano de Arp Schnitger, en Capel, que es el monumental instrumento usado en las grabaciones.—**PABLO CANO**

**APPELLA.**

**Conclusión:** Recomendabilidad absoluta.

**Interpretación:** 9.

**Sonido:** 9.



**O** MAESTROS DEL ORGANO ANTERIORES A BACH. VINCENT LUBECK: **Preludio y fuga en Mi mayor, Preludio y fuga en Re menor, Preludio y fuga en Sol menor.** DIETRICH BUXTEHUDE: **Passacaglia en Re menor, Preludio y fuga en Mi menor, Preludio y fuga en Mi menor, Preludio y fuga en Re menor, Ciacona en Mi menor, Preludio y fuga**

**en Fa mayor, Preludio y fuga en Fa sostenido menor, Preludio y fuga en Re mayor, Ciacona en Do menor, Preludio, fuga y ciacona en Re mayor, Preludio y fuga en Mi mayor.** SAMUEL SCHEIDT: **Warum betrübst du dich, mein Herz, Jesús Christus unser Heiland.** NICOLAUS BRUHNS: **Preludio y fuga en Mi menor, Preludio y fuga en Mi menor, Preludio y fuga en Sol mayor.** JAN PIETERSZON SWEELINCK: **Fantasia cromática.** FRANZ TUNDER: **Komm, Heiliger Geist, Herre Gott.** GEORGE BOEHM: **Preludio y fuga en Do mayor.** JOHANN PACHELBEL: **O Lamm Gottes, unschuldig, Ciacona en Fa menor.** HELMUT WALCHA, órgano. Archiv Produktion, 27 23 055 (4 LP.). Precio de oferta: 2.100 ptas.

### POCO MAS QUE VIRTUOSISMO EN UN DESIGUAL DUO DE TROMPETA Y ORGANO

¿Quién puede dudar, a estas alturas, de que Maurice André es uno de los mejores solistas de trompeta del mundo, y que Marie-Claire-Alain es una organista a prueba de cualquier tipo de juicio, aunque a veces, como en la integral para órgano de J. S. Bach, no mantenga siempre el mismo nivel?

¿Cómo negar la calidad intrínseca de las obras de un Corelli, un Bach, un Haendel o de Albinoni e incluso de Gervaise?

Me hago estas preguntas porque, a pesar de los indudables valores que contiene este álbum, el resultado final de su audición no ha sido plenamente satisfactorio. Quizá sea debido a la falta de un principio rector que englobe el contenido de este estuche, o acaso a la propia combinación sonora de dos instrumentos tan absolutamente personales y dispares como son el órgano y la trompeta. En los comentarios que acompañan al álbum, y que en una parte suscribe Maurice Fleuret, se nos dice que «la combinación órgano-trompeta puede sorprender... Uno piensa que nada de lo que es posible en la trompeta puede ser extraño en el órgano. Pero existe un punto sobre el cual el instrumento melódico (trompeta) triunfa fácilmente sobre su rival de teclado: la expresión».

Pues bien, a pesar de esta diferencia, la combinación de trompeta y órgano no me acaba de convencer. Y no sólo en las obras adaptadas para esta instrumentación, que lo son en su gran mayoría en el presente álbum, sino en las expresamente escritas para tal conjunto, cual es la **Sonata per tromba e organo**, de Giovanni Buonaventura Viviani.

A mí, personalmente, me resulta penoso escuchar un órgano haciendo el papel de mero acompañante (cosa distinta es su utilización como continuo), mientras el virtuosismo de la trompeta desgrana sus notas, ejecutadas en este caso con perfección infalible.

Los dos primeros discos de este álbum están grabados en la Iglesia Evangélica Alemana de París, y contienen obras de J. S. Bach, Gervaise, Viviani, Albinoni, Martine, J. F. Walther, J. C. Bach y una «Bransle» de Bourgogne, de autor desconocido.

El tercer disco, grabado en la Colegiata de San Quintín, recoge las transcripciones del **Concierto en Re menor**, de Albinoni; las **Sonatas en La y Fa**, de Haendel, y la **Sonata en Mi menor**, de Corelli. Advierto que este disco está publicado en nuestro país desde el año 1971, en ejemplar suelto, sin que sepamos que haya sido descatalogado.

La interpretación de tan variado repertorio es, como media, muy buena, destacando la pureza y bellísima sonoridad de la trompeta de Selmer de Maurice André. La labor de acompañamiento, pues así, en realidad, se puede calificar, a cargo de Marie-Claire Alain, es justa y precisa, si bien, seguramente por problemas técnicos de la grabación, muchas veces queda relegada a un excesivo segundo plano. Lo menos bueno, con todo, para mi gusto, las transcripciones de Gervaise y de la «Bransle»

# FESTIVAL MOZART Y VIVALDI



Philips Música Clásica se complace en presentar, por primera vez en la historia de la música discográfica, las Ediciones

completas de Mozart y Vivaldi, en condiciones excepcionales.

## Edición Mozart

Ahora, completa, la mayor colección dedicada a la obra del genio universal de la Música.

□ 16 volúmenes, conteniendo 148 discos, agrupados por géneros y en presentación de lujo.

□ 5 volúmenes son novedad absoluta (VOL. 3: La Obra para Violín. VOL. 5: Las Serenatas y Divertimentos. VOL. 7: La Obra para Piano. VOL. 10: Música de Cámara para viento. VOL. 14: Opera Alemana).

□ Precio excepcional de oferta individual para cada volumen de la Edición.



## Edición Vivaldi

Reedición de esta magnífica colección editada por primera vez durante 1979 en homenaje al gran maestro veneciano.

□ 6 volúmenes conteniendo 49 discos, agrupados por géneros y en presentación de lujo.

□ Interpretaciones a cargo de los mejores intérpretes de VIVALDI: el grupo I MUSICI y otros grandes solistas del barroco italiano.

□ Precio especial de oferta individual para cada volumen, lo que le permitirá completar esta soberbia Edición, en condiciones inmejorables.

## Disco promoción de las Ediciones Mozart y Vivaldi

Como muestra de la calidad de grabación, presentación de lujo y categoría artística de estas Ediciones, le ofrecemos en número limitado, un LP conteniendo la "Sinfonía n.º 40" y el "Concierto para Piano y Orquesta n.º 21" de MOZART, y otro LP con "Las Cuatro Estaciones"



de VIVALDI, al precio excepcional de 295 Ptas. cada uno. Ambos LP's incluyen, además, en su interior, un cupón-obsequio por valor de 600 Ptas. que le serán descontadas al adquirir cualquiera de los volúmenes que componen las Ediciones MOZART y VIVALDI.

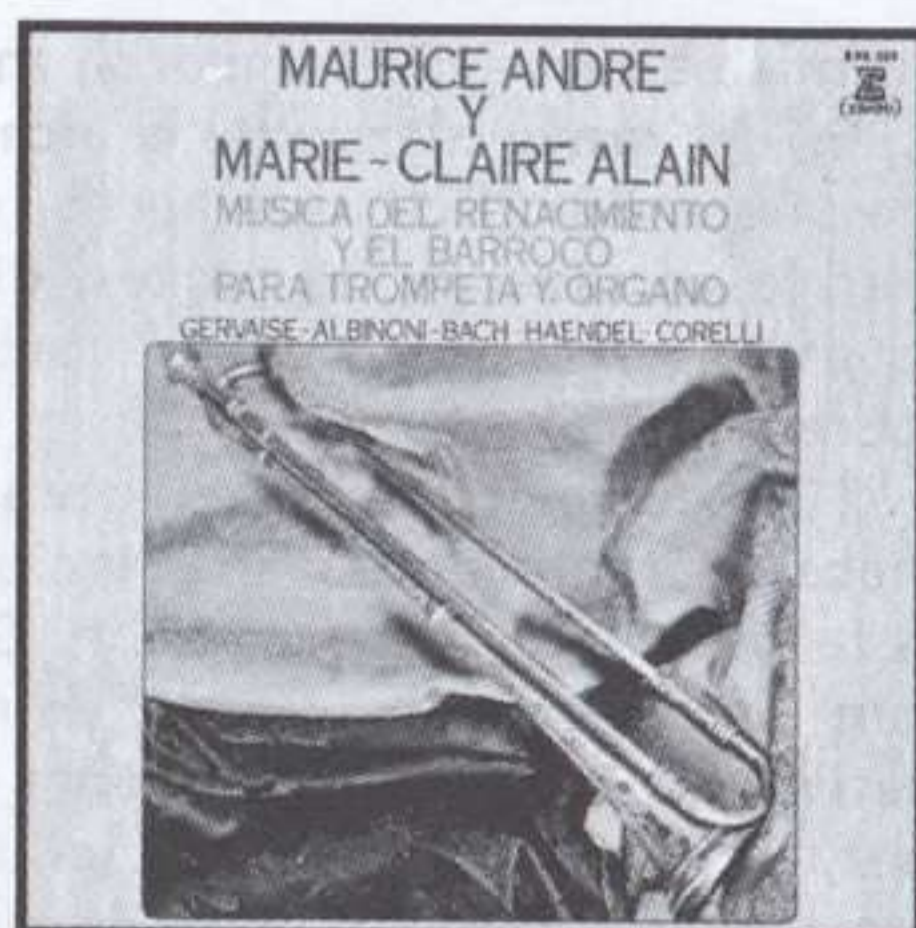
PHILIPS MUSICA CLASICA le invita a acudir a su establecimiento habitual de discos donde encontrará Vd. amplia información (catálogos, folletos, etc.) sobre esta gran campaña.

Además, ahora, le ofrecemos también la oportunidad de adquirir cualquier LP o Musicassette de nuestro Catálogo General de Música Clásica en condiciones especialísimas.

SOLICITE INFORMACION EN LOS ESTABLECIMIENTOS ESPECIALIZADOS.



Música Clásica



de Borgoña. Lo mejor se da en las obras de Martine y Walther, nuevas en nuestra discografía.

La grabación es brillante, con el defecto apuntado de una lejanía sonora en el órgano, inadecuada, y el prensado menos que correcto. Buen balance estereofónico. Presentación y comentarios aceptables, aunque el folleto que acompaña el álbum no nos brinda ni una sola imagen.

**Conclusión:** Dos grandes intérpretes, en una combinación instrumental no excesivamente afortunada, en una selección indiscriminada de obras, en gran parte transcritas, que pueden deparar al aficionado al órgano y trompeta un agradable pasatiempo.—**GERARDO QUEIPO DE LLANO OLALLA.**

**Interpretación:** Trompeta, 9; Órgano, 7.  
**Sonido:** 6.

**O** **Música del Renacimiento y el Barroco para trompeta y órgano.** Obras de Gervaise, Albinoni, Bach, Haendel, Corelli y otros. Maurice André, trompeta; Marie-Claire Alain, órgano. Album de tres discos. Hispavox-Erato, S. 66.325. Precio de oferta: 1.350 ptas.

**NOTA:** En el próximo número concluirá el comentario de la Oferta de Primavera.

## EDICION DE LA ACSE (II): QUINTETOS

Música española contemporánea. Rodrigo DE SANTIAGO: **Imagen sonora de un quinteto en Fa.** María Luisa OZAITA: **Urte Berri y Ametsa'n Dantza.** Félix IBARRONDO: **Baña Zergaitik.** Juan TERUEL: **Permutaciones núm. 2.** Quinteto Koan. Edición de la A. C. S. E. Movieplay, 171538/7. Precio: 650 ptas.

Salvo la cuarta de estas obras (**Permutaciones núm. 2**), todas ellas están escritas para la clásica formación de quinteto de viento, es decir: flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot. La cuarta obra requiere para su ejecución un cuarteto de maderas. El disco en sí es, desde luego, un disco mosaico, en el sentido de que el único factor común que reúne a sus autores es el de haber escrito para la misma formación instrumental.

Los tres quintetos de viento son obra de tres autores —por cierto, los tres son vascos— de personalidades musicales dispares. El primero de ellos, obra de Rodrigo A. de Santiago, podríamos decir que está escrito desde una estética neoclásica. El desarrollo del material temático, que es expuesto al comienzo en las cinco cadencias —una para cada instrumento—, es bastante cuidado. Pese a ello la obra tiene algún defecto formal bastante craso, como puede ser la misma conclusión de la obra: Al oírla se tiene la impresión de que su autor decidió cortar por lo sano un discurso, que parecía iba a continuar, con unos acordes y trinos que en modo alguno le prestan carácter conclusivo.

Las dos breves obras de María Luisa Ozaita, como ella misma comenta en las notas de contraportada, están escritas en base a los ritmos de la música folklórica vasca, utilizando al mismo tiempo en ellas el sistema dodecafónico como sistema sintáctico. El resultado sonoro son dos obras de acabado intachable, muestra de buen hacer compositivo, ejemplo de dominio del material sonoro —es decir, ejemplo de capacidad adquirida por el estudio metódico y orientado—, ejemplo de modelación, elaboración, bajo la personalidad propia de la compositora, de los sistemas tradicionales, de los ritmos folklóricos.

Para escuchar la obra de Ibarrodo hemos de adoptar una actitud fruitiva muy diferente a la anterior, puesto que la obra está estructurada en base a un «sistema» que no tiene que ver con los tradicionales —como es el caso de la obra anterior, por ejemplo—. Ibarrodo persigue la expresividad, la emoción, que consigue utilizando recursos como puede ser el de forzar la tesitura aguda de los instrumentos. Consigue mediante este efecto momentos muy logrados en su obra. Destacaré entre ellos la sección que sigue al solo de clarinete. Para incrementar el efecto emotivo cambia la flauta por el «ottavino».

No dispuse de la partitura de **Permutaciones núm. 2**, que facilitara mi labor crítica; por ello no puedo decir si el ligero aburrimiento que me produjo su escucha es debido a la obra en sí o a la interpretación, aunque en mi fuero interno me inclino por lo primero. La obra de Teruel está escrita en un lenguaje tradicional que no excluye el uso de las nuevas sonoridades de los instrumentos (ejemplo, los «sonidos rotos»).

**Interpretación:** Buena en general si hacemos la salvedad de las obras de Ozaita. Especialmente en la primera de ellas opino es necesario darles más carácter, convendría rimarlas más. La que resulta bastante lograda es la obra de Ibarrodo.—**MARGARITA SOTO VISO.**

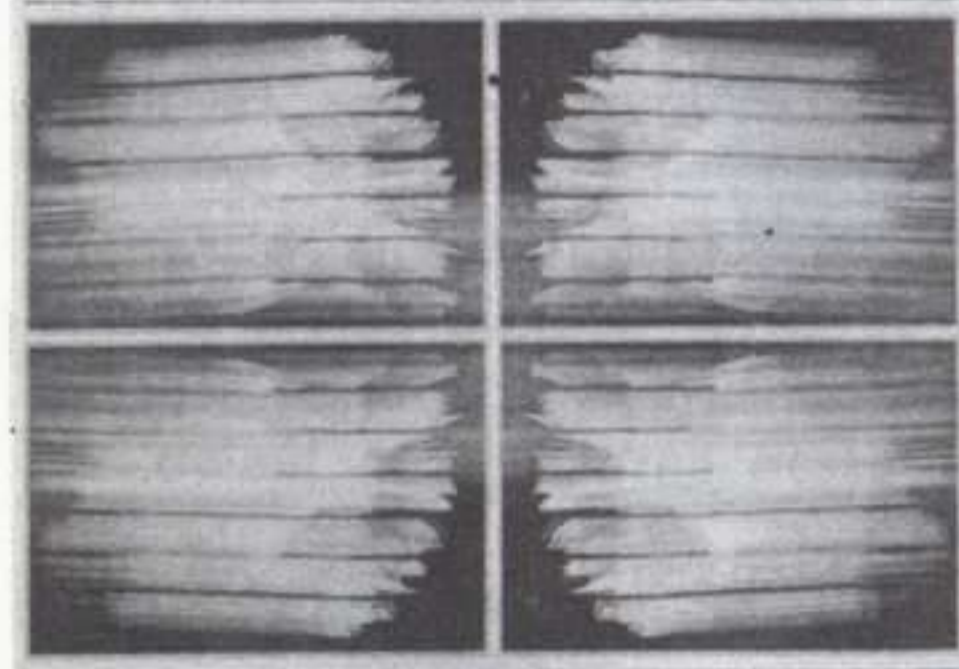
**Grabación:** 8.

Música española contemporánea: **Klim**, de Jesús Villa Rojo (11' 38"). **Contexto II**, de Angel Arteaga (4' 28"). **Espectros**, de Agustín González Acilu (11' 55"). **Laisses**, de Angel Oliver (6' 51"). Grupo de Clarinetes LIM. A. C. S. E. 17. Movieplay, 1519/3. Precio: 650 ptas.

La agrupación de cinco clarinetes, si bien, y con toda razón, no se justificaría dentro de una estética romántica, por ejemplo, se justifica plenamente hoy en día. La poética musical actual difiere en sus planteamientos estructurales y de material sonoro de las anteriores lo suficiente como para permitir este hecho. Por sus características tímbricas el clarinete no permitía, en estéticas más clásicas, más que agrupaciones con instrumentos de diferente color: el timbre de un clarinete no empasta con el de otro clarinete y, en general, la familia de la madera no empasta si se presenta sola (es curioso, a este respecto, observar que la formación clásica de quinteto de viento llevara un único instrumento de metal, que era el encargado, y él solo se bastaba, de fusionar la sonoridad del conjunto).

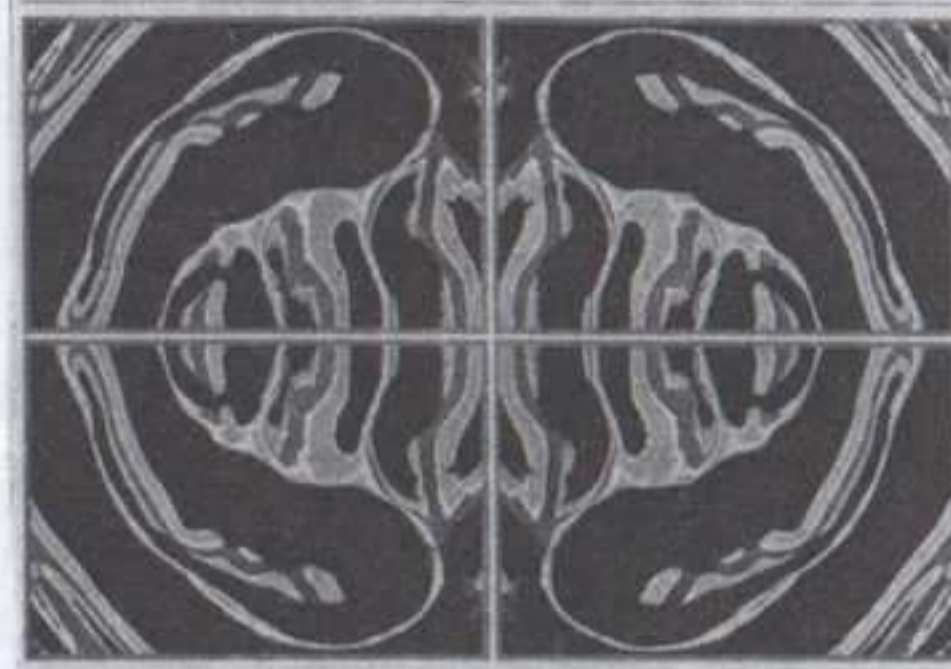
MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Grupo de Clarinetes LM  
 Jesús Villa Rojo  
 Ángel Arteaga  
 Agustín González Acilu  
 Ángel Oliver



MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Quinteto KDM  
 Ángel Arteaga  
 Agustín González Acilu  
 Ángel Oliver  
 Jesús Villa Rojo  
 Ángel Oliver



Ahora bien, en la actualidad las investigaciones llevadas a cabo por parte de instrumentistas y compositores permiten obtener de ellos (los instrumentos de madera en particular) sonoridades apropiadas a la nueva estética. Centrándonos en el clarinete, resulta que desde el punto de vista del compositor contemporáneo pueden explotarse características como son los armónicos, los sonidos rotos (simultaneidad de varios sonidos), «vibratos», «frullatti», trémolo, etc., ejecutables, en nuestro caso concreto, en el clarinete (pensemos que en la concepción clásica no se podía emitir más que un solo tipo de sonido: el real).

En solitario o agrupado con otros instrumentos diferentes puede sacársele partido a estas nuevas sonoridades del clarinete. Si lo que se hace es un quinteto de cinco clarinetes de diferentes tesituras —para lograr una tesitura total amplia— se tendrá el instrumento apropiado para llevar al culmen el estudio sobre el clarinete contemporáneo.

Jesús Villa Rojo, clarinetista y compositor, es en España —al menos, que yo tenga noticia— el que más sistemáticamente ha trabajado sobre la cuestión. Como instrumentista-compositor se le deben nuevas técnicas del clarinete (\*) y un importante bagaje literario para el instrumento. Su labor de intérprete ha servido, además, para estimular la creación de partituras por parte de sus colegas compositores.

El disco que nos presenta la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles contiene las cuatro obras enunciadas arriba. Dos de ellas, **Klim**, de Villa Rojo, y **Espectros**, de Acilu, son un ejemplo de obras escritas para el instrumento quinteto-de-clarinete-de-1978. Quiero decir que tanto la una como la otra son obras concebidas, con una mentalidad actual, en base al material sonoro que proporciona esta agrupación. El germen de las obras está en el material sonoro mismo. No existe una forma —o fórmula, como se le pueden antojar a las mentalidades contemporáneas las formas clásicas— prefijada en la que se hacen encajar las obras. Aquí la obra —es decir, **Klim** y **Espectros**— surge provocada por el propio instrumento, y con sus posibilidades y sus limitaciones.

Resulta interesante comprobar cómo dos personalidades diferentes —léase Villa Rojo y Acilu— reaccionan también de diferente manera, constatable en ambas producciones —**Klim** y **Espectros**—, al estímulo que para el creador musical es un material con muchas posibilidades por explorar y explotar. Si Acilu consigue un resultado expresivo, en el sentido expresionista de la palabra, el de Villa Rojo es más «frío», si lo juzgamos bajo los mismos parámetros. Tengo la impresión de que **Klim** es más que nada una investigación de la sonoridad del conjunto «per se», aun cuando la obra esté estructurada valiéndose de ciertos principios sintácticos clásicos (verbigracia, las entradas sucesivas a

la misma distancia temporal, muchas veces en perfecta organización del grave al agudo, o viceversa), a los que, por otro lado, resulta muy difícil sustraerse (de alguna manera hay que disponer la entrada de las partes, digo yo), y que además, y por supuesto, no constituyen menoscabo alguno a la calidad de una obra musical.

La audición de estas obras —del disco, en general—, se hace un tanto ardua al principio, debido —creo— a la naturaleza misma de la agrupación. Si la música de cámara fue siempre un género «abstracto», en nuestro caso llega al grado superlativo. En este sentido, la obra de captación menos difícil puede ser, en mi opinión, la de Acilu, precisamente por esa carga expresiva que conlleva y de la que antes hablaba. Es interesante, en posteriores audiciones, observar el planteamiento «formal» de la obra, a saber: el juego de los posibles espectros —de ahí el nombre de la obra— sonoros conseguibles con esta nueva agrupación, siendo cada espectro una sonoridad —concebida en dimensión vertical, naturalmente— de las muchas posibles a tal conjunto instrumental.

Respecto a las otras dos obras que completan el disco: **Contexto II**, de Arteaga y **Laisses**, de Ángel Oliver, no puedo decir gran cosa. En ninguna de las dos —cuyas duraciones son inferiores a las de las anteriores— existe el planteamiento que expuse antes, que consideraba preciso observar para la consecución de unas obras mínimamente coherentes con el material base. Creo, no obstante, que ello, «a priori», no debe ser entendido como defecto si existiera en estas obras un planteamiento estructural de cualquier otro tipo que, aunque menos «vanguardista», correspondiera a un espíritu sincero.

Así, el resultado sonoro de la obra de Oliver es más bien pobre, aunque consiga mantener, en cierta medida, la atención. Los comentarios extramusicales del propio autor a su obra, que figuran en la carpeta, quieren ser —o, al menos, lo parece— una explicación formal de la obra, sin conseguirlo, puesto que no habla en términos musicales, sino «poéticos». Personalmente, no he acertado a descubrir en la partitura ordenación de material alguna que pueda recibir la categoría de estructura de la obra.

En cuanto a la obra de Arteaga, es una sucesión de sonidos sin sentido discursivo, ilación o coherencia alguna. **Contexto II** reúne, además, la agravante de que en ella aparecen ciertos «giros» ricos en connotaciones, y, si esto es una muestra de reacción, lo es también de falta de imaginación creadora.

**MARGARITA SOTO VISO.**

**Interpretación:** Excelente la labor de interpretación, tal y como se entiende este término tradicionalmente. Hay que tener en cuenta, por otro lado, la novedad del instrumento presentado, que hace de estos profesores algo más —su tarea exige mayor responsabilidad y entusiasmo— que unos intérpretes tradicionales.

**Sonido:** 8.

**Interés del disco:** Grande, por la agrupación en sí y por las obras de Villa Rojo y Acilu.

Agradezco a María Luisa Ozaita, Jesús Villa Rojo y Agustín González Acilu el envío personal de sus partituras, y a EMEC la cesión de las correspondientes a las obras de Ángel Oliver, Ángel Arteaga, Rodrigo A. de Santiago y Félix Ibarrondo, lo que ha facilitado mi tarea crítica.

(\*) Ver **El clarinete y sus posibilidades. Estudio de nuevos procedimientos**, de Jesús Villa Rojo. (Ed. Alpuerto.)



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

Guitarras de artesanía. Pianos. Organos. Grandes facilidades de pago. Enviamos el disco que nos pida contra reembolso de su importe, sin más gastos.

# OFERTA DE PRIMAVERA 1980



**BEETHOVEN: SINFONIAS**  
ORQUESTA DE CLEVELAND  
LORIN MAAZEL  
S-79800 (Album 8 LPs)  
Precio oferta: 4.350.-



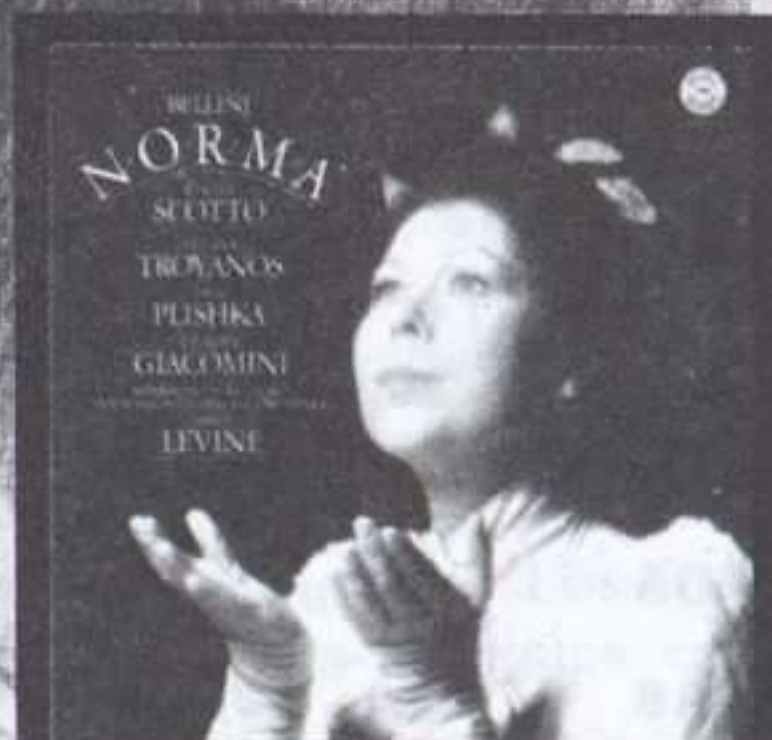
**STRAUSS ROSENKAVALIER**  
CHRISTA LUDWIG, GWYNETH JONES  
FILARMONICA DE VIENA  
LEONARD BERNSTEIN  
S-77416 (Album 4 LPs)  
Precio oferta: 2.300.-



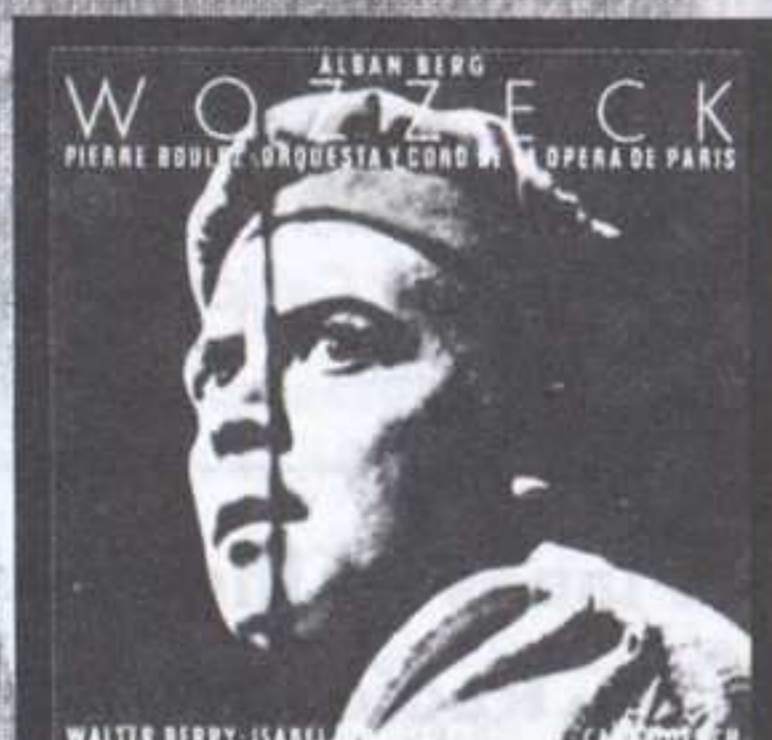
**MOZART: QUINTETOS DE CUERDA**  
CUARTETO JUILLIARD  
Y JOHN GRAHAM  
S-79322 (Album 3 LPs)  
Precio oferta: 1.750.-



**SCHUMANN: SINFONIAS**  
ORQUESTA SINFONICA  
DE LA RADIO BAVARA  
RAFAEL KUBELIK  
S-79324 (Album 3 LPs)  
Precio oferta: 1.750.-



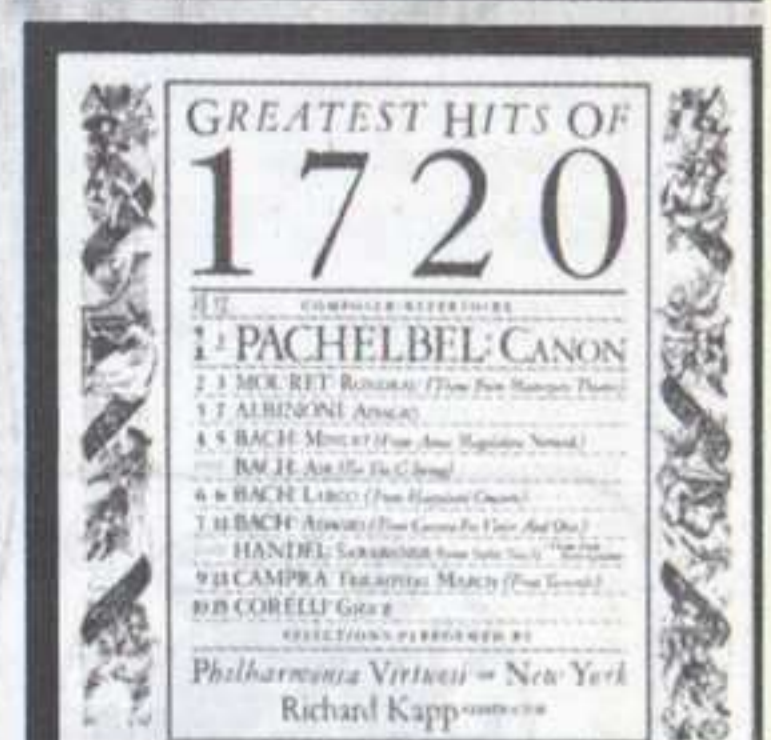
**BELLINI: NORMA**  
RENATA SCOTTO  
ORQUESTA NATIONAL PHILHARMONIC  
S-79327  
Precio oferta: 1.750.-



**BERG: WOZZECK**  
ORQUESTA DE LA OPERA DE PARIS  
PIERRE BOULEZ  
S-79259 (Caja 2 LPs)  
Precio oferta: 1.200.-



**BACH: CONCIERTOS  
DE BRANDEBURGO**  
AL SINTETIZADOR W. CARLOS  
S-79227 (Album doble)  
Precio oferta: 1.100.-



**GRANDES EXITOS DE 1720**  
PHILHARMONIA VIRTUOSI - New York  
S-73397 (1 LP)  
Precio oferta: 525.-

R. Vigil 80

# INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO

	Págs.		Págs.
Bach, J. S.: <b>El clave bien temperado</b> (Libros I y II). Walcha. ARCHIV. ... ..	33	Mozart: <b>El «Singspiel» alemán (Bastien, Zaide, El rapto en el Serrallo y La flauta mágica)</b> . Pritchard, Klee, Jochum, Fricsay. PHILIPS ... ..	45
Beethoven: <b>Las Nueve Sinfonías</b> . Orquesta de Cleveland Maa-zel. CBS ... ..	49	Mozart: <b>Las bodas de Fígaro</b> . Taddei, Schwarzkopf, Wächter, Cossotto, Moffo. Giulini. EMI ... ..	46
Bellini: <b>Norma</b> . Scotto, Troyanos, Giacomini, Plishka. Levine. CBS ... ..	33	Schumann: <b>Las Cuatro Sinfonías (Obertura «Manfred»)</b> . Kubelik. CBS ... ..	47
Berg: <b>Wozzeck</b> . Berry, I. Strauss, Uhl, Weikenmaier, Van Vrooman. Boules. CBS ... ..	34	Schumann: <b>Lieder</b> , Vol. II. Fischer-Dieskau. Eschenbach. DC.	48
Berlioz: <b>La condenación de Fausto</b> . Domingo, Fischer-Dieskau. Barenboim. DG ... ..	37	R. Strauss: <b>El caballero de la rosa</b> . Ludwig, Jones, Berry, Bernstein. CBS ... ..	49
Debussy: <b>Pelleas et Melisande</b> . Stilwell, Von Stade, Van Dam, Raimondi. Karajan. EMI ... ..	39	Veracini: <b>Nueve Sonatas op. 1</b> . Tosso, Farina. Chiampan. HISPAVOX ... ..	55
Falla: <b>La vida breve. El amor brujo</b> . Berganza, Carreras. García Navarro. DG ... ..	40	Zelenka: <b>Obra orquestal (Capricci, Sinfonía, Concierto, Obertura, Hipocondrie)</b> . Camerata de Berna. Van Wijnkoop. ARCHIV ... ..	55
Händel: <b>Obras para clave (Suite, Caprichos, Sonatas, etc.)</b> . Sgrizzi. HISPAVOX ... ..	41	Maestros del órgano anteriores a Bach: <b>Obras</b> de Lubeck, Buxtehude, Scheidt, Bruhns, Sweelinck, Tunder, Böhm y Pachelbel. Walcha. ARCHIV ... ..	56
Haydn: <b>Seis conciertos para piano y orquesta</b> . Von Alpenheim. Dorati. HISPAVOX ... ..	42	Música del Renacimiento y Barroco para trompeta y órgano: <b>Obras</b> de Albinoni, Bach, Händel, Gervaise, Corelli y otros. André Alain. HISPAVOX ... ..	57
Haydn: <b>Integral de la obra para teclado, Vol. IV (Sonatas 54 a 62)</b> . Ránki. HISPAVOX ... ..	42	Música española contemporánea (edición de la ACSE): Rodrigo A. de Santiago: <b>Imagen sonora de un quinteto en Fa. María Luisa Ozaita: Baña Zergaitik, Ametsa'n Dantza. Félix Ibarrondo: Urte Berri. Juan Teruel: Permutaciones 2. Quinteto de Viento Koan. MOVIEPLAY ... ..</b>	59
Ives: <b>Las Cuatro Sinfonías</b> . Faberman. HISPAVOX ... ..	43	Música española contemporánea (edición de la ACSE): Jesús Villa Rojo: <b>Klim. Angel Arteaga: Contexto II. Agustín González Acilu: Espectros. Angel Oliver: Laisses. Grupo de clarinetes LIM. MOVIEPLAY ... ..</b>	59
Mozart: <b>Obra para violín y orquesta (Conciertos, Concertone, etc.)</b> . Szeryng. Gibson. PHILIPS ... ..	45		
Mozart: <b>Serenatas y Divertimenti</b> . Herbig, Suitner, De Waart. PHILIPS ... ..	45		
Mozart: <b>Obras para piano (Sonatas, Fantasías, etc.)</b> . Haebler. PHILIPS ... ..	45		
Mozart: <b>Música de cámara para instrumentos de viento</b> . Holigeer, Brymer, etc. PHILIPS ... ..	45		

## S O R B I L

### L'OPERA, por Roger Alier

Los inicios del curso 1979-80 han traído a Barcelona, además del Festival, del que ya se dio amplia noticia en otro lugar, una novedad editorial digna de ser reseñada; se trata de un nuevo volumen de Dopesa, colección «Conèixer Catalunya», colección que pretende resumir en obras breves la historia de los más diversos campos en los últimos siglos de vida catalana.

El volumen que nos ocupa, que hace el número 23, está dedicado al fenómeno operístico en Catalunya (con algunas alusiones esporádicas a Valencia y a la actividad mallorquina) desde sus inicios hasta nuestros días. La obra, encargada a Roger Alier, único corresponsal español de la revista **Opera**, de Londres, profesor en la Universidad de Barcelona y doctor con una tesis sobre la ópera en Barcelona en el siglo XVIII, ha sido escrita con suficiente elegancia como para interesar no sólo desde el punto de vista musical, sino incluso histórico, a los aficionados y a los indiferentes al fenómeno del teatro musical.

Echando mano de una narrativa atractiva, que sin olvidar los elementos documentales no rehusa las más chocantes anécdotas, el profesor Alier hace un repaso de la vida operística de Barcelona desde la instalación en la ella de la corte del Archiduque Carlos hasta la más reciente actualidad.

En ella se pueden ver reseñados los grupos de presión que hicieron de la ópera una necesidad para tranquilizar a las guarniciones militares que ocupaban la ciudad para reprimir cualquier intento de sublevación; la incidencia en el repertorio de los gustos del pueblo; las diatribas entre los partidarios del teatro tradicional, el de la Santa Creu y los del nuevo Gran Teatro del Liceo; una breve historia de este centro, mundialmente famoso; la aportación al gusto operístico que hicieron, a principios de siglo, los promotores de la Asociació Wagneriana; la importancia que tuvo para la ópera barcelonesa el culto a los divos, así como la gran «débâcle» que supuso la llegada de las fuerzas nacionales, en 1939, para el espectáculo liceístico.

La obra se queda pequeña (la brevedad ha sido impuesta por la edición), y después de su lectura uno siente la necesidad de una obra de mayor extensión, que con el mismo objetivo y en las mismas coordenadas dé rienda suelta a todas las posibilidades del autor.

Completa la edición una selección de ilustraciones que ofrecen desde los rostros más significativos a las escenografías más «remarcables» y detalles de libretos publicados con motivo de las representaciones.

En resumen, 140 páginas de una lectura agradable para cualquier tarde de domingo.—XOSE AVIÑOÀ.



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

*La casa más surtida en discos  
microsurco de toda Andalucía*

## Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

IGLESIAS, A.: **Rodolfo Halffter (su obra para piano)**, 358 págs. Ed. Alpuerto. Madrid, 1979.

Después de trabajos similares sobre Rodrigo, Esplá y Mompou, Antonio Iglesias publica ahora la monografía sobre el mayor de los Halffter. Importante aportación a la bibliografía musical española, porque interesante es el tema tratado, y porque el autor posee reconocida autoridad en el mismo por su condición de pianista y de crítico siempre atento al devenir de la música española de nuestro siglo.

Las partituras pianísticas de Rodolfo Halffter son presentadas y analizadas una a una, movimiento a movimiento, con gran minuciosidad y con el adicional acierto de las continuas referencias, en cada estudio, a otras obras del mismo autor, y no sólo de piano, con lo cual esta parte del libro que comentamos viene a constituir una cierta aproximación al todo de la producción halffteriana.

Este planteamiento analítico y, por tanto, necesariamente técnico no debe retraer a los aficionados a la gran música española que carezcan de preparación técnica, pues el libro de Antonio Iglesias propone también una biografía esquemática de Rodolfo Halffter, de gran utilidad y con profusión de datos proporcionados por el propio compositor, así como el texto íntegro de la conferencia pronunciada por el maestro hispano-mexicano en el Paraninfo de la Universidad de Granada, en junio de 1976, inaugurando el VII Curso «Manuel de Falla», inserto en el XXV Festival Internacional de Música y Danza granadino; tal lección magistral versó sobre «Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27», y constituye una inapreciable vía de aproximación al pensamiento musical de Rodolfo Halffter y sus colegas de la misma generación.

En definitiva, una espléndida publicación, con el sello del rigor y de la utilidad. El académico Julián Marías es prologuista de lujo.—**JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO.**



**MUNETTA, J. M.: Cuenca 1962: Renacimiento de la música religiosa española.** Instituto de Música Religiosa de la Excm. Diputación Provincial de Cuenca. Cuenca, 1978.

Jesús María Muneta, después de estudiar los frutos de la música religiosa española del pasado, que las Semanas de Cuenca han revitalizado desde su fundación, en 1962, aborda en este amplio y documentado trabajo el estudio del singular estímulo que las Semanas de Música Religiosa de Cuenca han constituido para lanzar a los maestros españoles de la composición contemporánea hacia el género religioso-espiritual, tan abandonado por lo común en nuestro siglo. No titubea Muneta al valorar lo que Cuenca y sus Semanas han supuesto en este sentido: «El "corpus" de "obras nuevas" estrenadas en Cuenca es lo mejor de lo realizado en el campo de la música religiosa o espiritual desde el siglo XVIII» en España.

Nada menos que treinta y dos obras, producidas entre 1962 y 1977, de un valor medio muy estimable, con las lógicas fluctua-

ciones de interés y calidad, analiza el autor de este libro, correspondientes al concurso que funcionó desde 1962 a 1966, a los Encargos (que se mantienen desde entonces) y a las libres aportaciones de compositores españoles interesados en participar en este certamen, uno de los de mayor originalidad e interés que se haya producido nunca en nuestro país. Estas obras son estudiadas por Muneta en tres frentes: Presentación formal, Estudio técnico y Expresividad, con aportación de ejemplos tomados de las partituras, datos e inclusión de rasgos biográficos de los correspondientes autores. Acaso pueden detectarse en el libro el punto máximo y el mínimo de interés en las composiciones aportadas, respectivamente, por Fernando Remacha y Manuel Angulo.

El maestro tudelano Fernando Remacha, con su cantata **Jesucristo en la Cruz**, presentada en la Segunda Semana (1963), ha sido el único merecedor del Primer Premio Tomás Luis de Victoria y Tormo de Oro en el breve concurso antes mencionado. Su obra fue saludada por toda la crítica como una sensacional aportación, demostrativa de la mano maestra del autor y del mérito de su callada y profunda evolución para ofrecer un lenguaje rigurosamente actual desde unas premisas personales que lo hacen —por imperativo cronológico— miembro de aquella generación de la República que puede ser vista como puente entre los Falla y Turina y la actual generación de los maestros de la vanguardia musical española. Con la cantata **Jesucristo en la Cruz**, de Fernando Remacha, según juicio de Muneta, «se abre un nuevo capítulo de la Historia de la Música Religiosa Española».

Hablábamos de un «mínimo» en la curva de valor de las composiciones estrenadas en las Semanas conquenses. Ello se da —según se desprende del presente trabajo— en la obra **Loores del Ave María**, de Manuel Angulo: «Después de un estudio meticuloso, he llegado a la conclusión de que la obra **Loores del Ave María** presenta una casi total "coincidencia" con el oratorio **Passio et mors D. N. J. C. secundum Lucam**, de K. Penderecki», escribe Muneta, para pasar a continuación a demostrar, en treinta y cinco páginas de estudio paralelo de ambas partituras, tan comprometido aserto. La sorprendente revelación surtió efectos inmediatamente, y así escribe Muneta: «Con posterioridad a este estudio, del que es conocedor el autor de **Loores del Ave María**, dicho autor ha refundido totalmente la obra. Agradezco al autor su envío».

En fin, entre ambos polos, en el libro se trata de obras enormemente significativas, cuyo interés estriba, en gran parte, en la amplitud del espectro estilístico que barren. No será vano, para subrayar esto, relacionar los nombres de los compositores que aparecen tratados en el texto: Remacha, Echeverría, Soler, Alonso, Arteaga, C. Halffter, Mompou, Esplá, E. Halffter, Rodrigo, R. Halffter, Gombau, Montsalvatge, Angulo, Castillo, A. Blancafort, Escudero, Bernaola, Marco, García Abril, J. M. Franco, Martín Pompey, De Pablo, Muñoz Molleda, Besses, Blanquer, Braga y Cobos.

Sin duda, es una obra muy interesante, y a ella habrá que acudir para futuros estudios de la música española contemporánea. **JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO.**



**TEMES, José Luis: Instrumentos de percusión en la música actual**, 175 páginas. Ed. Digesa. Madrid, 1979.

Los instrumentos de percusión, tan antiguos como el hombre, es claro que han

cochado en el presente de la música culta una importancia de primer orden. Esta importancia de carácter estético, más el hecho de la infinita diversidad que el instrumental percusivo posee, hacen aconsejables —y hasta necesarios— los intentos de sistematización como el que ahora tenemos a nuestro alcance. José Luis Temes es el director del Grupo de Percusión de Madrid, del cual me he ocupado en varias ocasiones y de cuya pequeña historia dejé constancia en el número 490 de RITMO. Con lenguaje claro y conciso, Temes nos acerca a las características de un gran número de instrumentos de percusión y nos describe sus técnicas de tañido. Una amplia colección de fotografías vienen a ejemplificar visualmente todo esto. El resultado no puede ser más práctico e interesante, cobrando utilidad muy concreta merced al índice de los 238 (!) instrumentos mencionados a lo largo del libro, que se incluye al final con indicación de la página donde son descritos. Los capítulos previos son los siguientes: **Clasificación de los instrumentos de percusión. Instrumentos de membranas. Instrumentos de planchas metálicas. Instrumentos de láminas. Instrumentos de pequeña percusión. Instrumentos de efecto y complementarios. Las baquetas. Los «otra técnica» de la percusión. Instrumentos de uso infrecuente.** Salta a la vista el rigor con que ha sido abordado el trabajo. Digamos, finalmente, que en estas páginas abundan las referencias a composiciones contemporáneas, lo que evita cualquier caída en lo que podría haber sido un tratado de los que se califican de «áridos»: éste no podía serlo, pues el Grupo de Percusión de Madrid trabaja con una entrega tal que consigue contagiar a sus oyentes (ahora a sus lectores) de ese amor hacia el mundo de la percusión que les ha introducido en una actividad profesional que ya no es «aventura», sino una realidad musical con todos los atributos de estabilidad y permanencia.—**JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO.**



**VALLS GORINA, Manuel: Para entender la música.** Alianza Editorial. Madrid.

Su autor ha tenido acierto, en un momento en que la música atraviesa un cambio de mentalización, pretendiendo iniciar al lector en los misterios que encierra. Se trata de una nueva versión, muy ampliada y que tuvo una gran aceptación en lengua catalana en el año 1963. El índice de materias el autor lo distribuye en tres fases: «Del sonido a la música y de la música al arte musical»; la segunda parte, «Síntesis de la evolución musical en Europa», y para terminar la tercera parte, «La Música como espectáculo», donde incluye una discografía y una bibliografía de gran interés, y todo expresado con un estilo claro y sencillo, como de pluma experta en la materia. En resumen, un libro que todo profesional o aficionado a la Música debe conocer.—**J. C.**



# ¿Se enteró Vd. de nuestra buena noticia?



Nosotros no nos planteamos a diario el lanzamiento de un nuevo modelo de amplificador. Por eso, el A100 es algo muy especial. Lo hemos diseñado pensando en Vd. Con todas esas prestaciones que Vd. necesita. Y con una distorsión inferior a 0,1% en toda la gama de frecuencias y a toda su potencia de salida.

Realmente, hemos rebasado nuestras propias metas, logrando que la distorsión sea solamente del 0,03% desde 20 Hz a 20 KHz a una potencia de 50 + 50 watos a 8 ohmios.

En realidad, estas soberbias características no lo serían si Vd. no pudiese beneficiarse de ellas.

Ahora, con el A100 Vd. podrá disfrutarlas. Tendrá a su alcance todas las prestaciones y controles que Vd. necesita.

Además, tanto el filtro como los controles de tonalidad se pueden anular

completamente; también se puede ajustar la señal de entrada para permitir la utilización de la más variada gama de cápsulas en su giradiscos.

Estas son las características más importantes, pero posee muchas más, que lo distinguen claramente.

¿Por qué no pide una demostración a uno de los distribuidores de Rogers?

Probablemente no lo encontrará a la vuelta de la esquina, debido a la minuciosidad con que seleccionamos nuestros distribuidores, que es la misma que utilizamos a la hora de diseñar y fabricar nuestros aparatos.

Pero con esa demostración, Vd. oirá la diferencia.

¡Y eso es lo que cuenta!

Si Vd. lo desea, también le remitiremos muy gustosos una detallada información técnica. Solicítela a

**Rogers**  
BRITISH  HIGH-FIDELITY

**tcc**

TCA TECNICAS AUDIO, S.A.

Orense, 22-B. Madrid-20. Tel.: 455 09 97



# CENTENARIO DEL PADRE OTAÑO (1880-1980)

## NUESTRA MUSICA

Por JOSE LOPEZ-CALO, S. J.

Este año se cumple el centenario del nacimiento del padre Nemesio Otaño, S. J. (Azcoitia, 19-XII-1880, San Sebastián, 29-IV-1956). Parece que no debiera dejarse pasar esta efeméride sin celebrarla de alguna manera, dados los méritos del padre Otaño, sobre todo en el campo específico de la música religiosa española, pero no sólo en ella, sino también en importantes aspectos de la vida musical nacional. Basta una simple enumeración esquemática de los principales para darse cuenta: él fue el promotor de la reforma de la música religiosa en España, que tan espléndidos frutos dio durante la primera mitad de este siglo; él fue, si no el iniciador de las modernas revistas musicales en España, sí quien les dio una nueva orientación; el instaurador de un nuevo estilo en los coros de los seminarios españoles con su «Schola Cantorum» de Comillas; el que, directamente con sus composiciones o indirectamente a través de sus discípulos (Almandoz, Ruiz-Aznar...), o de otros que, sin ser discípulos suyos, experimentaron su influjo (Eduardo Torres, Urteaga, el mismo Iruarrizaga...), creó un nuevo tipo de composición musical religiosa, que dio a España y a la Iglesia obras inmortales; el que transformó el Conservatorio madrileño en un centro moderno, dándole un impulso que, afortunadamente seguido por sus sucesores, continúa aún en nuestros días. Y la enumeración podría seguir...

Son hechos generalmente bien conocidos. Pero hay uno de ellos que no lo es tanto, y que, por consiguiente, creo deber comentar, aunque sea con brevedad: ese influjo suyo en compositores anteriores a él. Valga, uno por todos, el caso de Eduardo Torres: todos los músicos de iglesia en España conocen las admirables composiciones de órgano del maestro de la catedral de Sevilla. Pero pocos saben que son debidas al influjo del padre Otaño sobre él. El mismo padre Otaño cuenta así su génesis en unas declaraciones a **El Diario Vasco**, con motivo de la muerte de Torres:

«Había yo fundado la revista **Música Sacro-Hispana** y buscaba entre mis amigos colaboradores eficaces, clasificándolos por tendencias, a fin de lograr el mayor rendimiento de sus condiciones personales. Me pareció que Torres, por sus tendencias libres y

modernas, podía expansionarse gloriosamente en el género orgánico. Y un día le dije: "Usted, mi querido Eduardo, me va a escribir obras para órgano; eso le irá bien". El protestó sorprendido; alegó su desconocimiento del órgano y del género; pero me obedecía con fe ciega, y acabó por pedirme una orientación concreta. No tuve que darle instrucciones: hice un paquete de obras orgánicas muy dentro de su temperamento, señalándole algunos modelos. Esto bastó. A los pocos días enviaba unas piezas para órgano como si toda su vida se hubiese dedicado a ello. Y siguió escribiendo sin parar para órgano, y su nombre ha corrido por toda España y por el extranjero desde entonces, y sus obras orgánicas, que fueron primero una sorpresa, se han impuesto en pocos años y han difundido su exquisito arte por todos los rincones.» (**El Diario Vasco**, San Sebastián, 26-XII-1934.)

Incluso el gran Goicoechea, que fue por antonomasia «el maestro» del padre Otaño, experimentó un profundo cambio desde que conoció al joven jesuita, quien llegó a ejercer un influjo muy grande sobre el venerado don Vicente.

Dotado de una vocación musical irresistible, comenzó Otaño sus estudios musicales, a los seis años, con varios maestros de su nativa Azcoitia o de otros pueblos cercanos. En agosto de 1896 ingresó en la Compañía de Jesús, en Loyola, donde tuvo ocasión de lucir sus conocimientos musicales en el espléndido órgano Cavallé-Coll de aquel santuario, y, después de varios años de formación para la carrera eclesiástica, y en la que estudió, como pudo, la Música con varios maestros, incluido Federico Olmeda, en Burgos, que le inició en el estudio del Folklore, en 1903 fue destinado como profesor al colegio de San José, de Valladolid. Aquí permaneció cuatro años y encontró a los maestros que le dieron una sólida formación musical escolástica: Vicente Goicoechea, Vicente Arregui y Jacinto Ruiz Manzanares. Durante toda su vida, el padre Otaño habló con la mayor veneración de sus maestros de Valladolid.

En la capital castellana organizó el Primer Congreso Nacional de Música Sagrada (1907), e inmediatamente fundó la revista **Música Sacro-Hispana**, que dirigió



# ¿Se el de nu noticia

con incansable fervor y no menor competencia, y que fue el vehículo más poderoso y eficaz para la propagación de sus ideas de reforma de la música religiosa. Por entonces comenzó a relacionarse con numerosos músicos, sobre todo de iglesia, no sólo de España, sino del mundo entero. Pedrell le llamaba «su alter ego». Entre los extranjeros con quienes mantuvo intenso intercambio epistolar destacan, en Italia, el padre Angelo de Santi (que le quería director del Instituto de Música Sagrada de Roma, a lo que se opuso terminantemente el padre general de los Jesuitas), Julio Bas, Rafael Casimiri y Perosi (que le ofreció muestras notables de estima); en Francia, D'Indy, el padre Mocquereau y tantos otros; pero sobre todo los grandes cecilianistas alemanes de su tiempo (Griesbacher, Mitterer, Göller...) le distinguieron con una amistad y un aprecio extraordinarios.

De 1907 a 1910, mientras cursaba Teología en Oña (Burgos), desplegó una compleja actividad musical: aparte de dirigir la revista, recoger numerosas canciones populares y mantener una intensa correspondencia epistolar con los principales músicos de iglesia del mundo (para no hablar de los españoles), comenzó a componer sus cantos populares religiosos, que tanto éxito tuvieron, y preparó la gran **Antología Moderna Orgánica Española**, que causó sensación y sorpresa en el mundo, porque nadie imaginaba que en España existiera una tal escuela de organistas.

En 1910 fue enviado por sus superiores a Comillas como profesor, y allí y entonces comienza una de las etapas más fecundas de su vida: funda la «Schola Cantorum», compone algunas de sus mejores obras —**«Suite» vasca, los Responsorios de la Semana Santa, el Ave María «de Azcoitia»**...—, además de desarrollar numerosas otras actividades. Entre éstas destacan una decisiva colaboración en la organización del III Congreso Nacional de Música Sagrada (Barcelona, 1912), la preparación de los «Estudios Heortásicos» en homenaje a Pedrell, y tantos otros...

Una idea bullía obstinada todos estos años en la mente del padre Otaño; una idea que no lo abandonaría nunca, hasta sus últimos tiempos, pero que no lograría realizar: la creación de una Escuela Nacional de Música Sagrada.

Toda esta fecunda actividad musical sufrió un violento frenazo en 1919: a causa de una reorganización de las «provincias» jesuíticas de España, el padre Otaño tuvo que dejar Comillas, siendo destinado a Burgos, dedicándose de lleno a la composición, mientras preparaba la realización de su proyectada Escuela de Música Sagrada en el seminario de aquella diócesis, con el pleno apoyo del arzobispo. En 1921 hizo un largo viaje por Europa, durante el cual, además de estrechar amistades con los principales músicos del momento y de estudiar a fondo las últimas corrientes musicales, permaneció una larga temporada en la isla de Wight (Inglaterra), donde estaban desterrados los monjes de Solesmes, y donde estudió a fondo el canto gregoriano y las teorías solesmeses. A su vuelta, viendo que en Burgos no le era posible erigir la Escuela, tal como él la concebía, se trasladó a Madrid, con el exclusivo intento de fundarla. Tampoco en Madrid tuvo éxito, sobre todo por falta de medios económicos, por lo que abandonó —de momento— la idea.

En el verano de 1922 fue, pues, destinado a San Sebastián, para una actividad totalmente nueva en él: los Superiores de la Compañía de Jesús, queriendo aprovechar las extraordinarias cualidades organizativas y apostólicas del Padre Otaño, juzgaron oportuno apartarlo momentáneamente de sus quehaceres musicales para des-

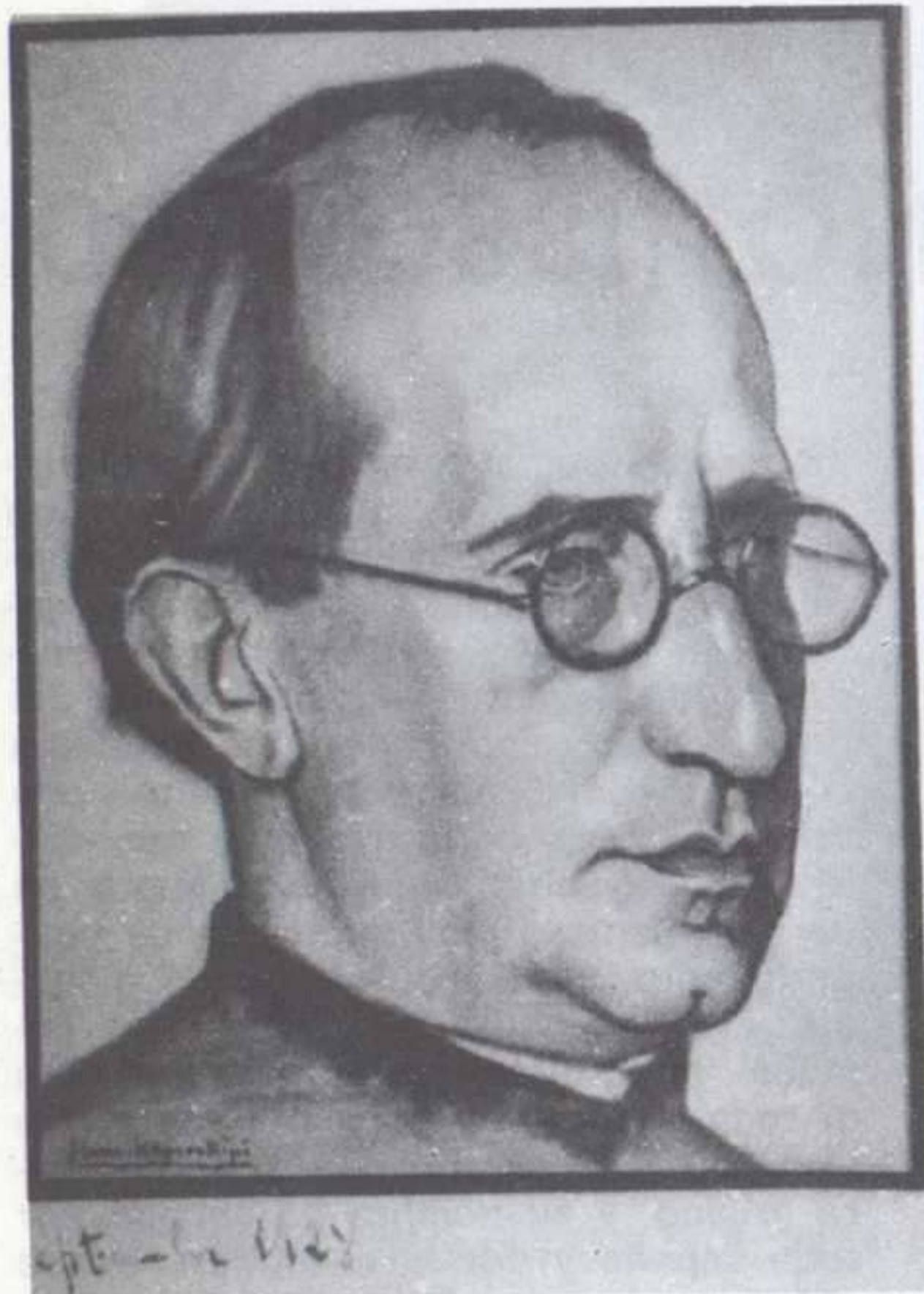
tinarlo a una actividad puramente de apostolado: la creación de un Círculo de Cultura y Acción Católica en la capital donostiarra. De hecho, allí siguió hasta el advenimiento de la República. Fueron diez años de actividad febril, en los que el Padre Otaño dio la medida exacta de su gran capacidad organizativa y de su dimensión humana: fundó Centros de cultura, el cine Novedades, el colegio de San Ignacio —obras todas que aún perviven—. Pero su gran obra fue el Círculo de San Ignacio, verdadera palestra de hombres cristianos y durante aquellos años el centro cultural de todo San Sebastián. En él puso sus mejores ilusiones y esfuerzos. Y, como años después, durante la reorganización del Conservatorio de Madrid, no se arredra ante nada: llegó a comprar una manzana de casas entera, en el centro de San Sebastián, para los locales del «Círculo» y para sus obras adyacentes. Naturalmente, la música ocupaba atención preferente en aquellas actividades: no sólo los mejores concertistas españoles pasaron por su estrado, sino también los extranjeros, incluido Béla Bartók.

También desplegó una intensa actividad como conferenciante, recorriendo toda la geografía nacional. Aprovechaba estos viajes para proseguir sus estudios folklóricos, que había iniciado bajo la guía de Olmeda y seguido bajo la de Pedrell.

En 1931 nuevo cambio brusco, peor que cualquiera de los anteriores: con el decreto de disolución de la Compañía de Jesús, pocos meses después de proclamada la República, el Padre Otaño tuvo que dejar todas las obras que llevaba en San Sebastián.

Nunca había tenido buena salud (tuvo dificultades muy serias para ser admitido en la Compañía a causa de sus constantes malestares). Pero las intensas actividades de aquellos diez años y la angustia nerviosa y la preocupación causadas por la situación política, social y religiosa de España en los primeros meses de la República (sobre todo por la trágica quema de conventos, de mayo de 1931, en Madrid, que el Padre Otaño vivió, por encontrarse entonces allí, y en la que no pereció por minutos), acabaron con él. Tuvo, pues, que cuidar en serio de su salud. Para ello se retiró a su pueblo natal, Azcoitia. Allí vivió con sus hermanos durante toda la República. Le costó mucho reponer su salud, y ni siquiera lo consiguió del todo; pero sí lo suficiente para poder recomenzar a componer. Al mismo tiempo revisaba sus obras anteriores. No sólo no estaba nunca conforme con sus obras, sino que en esas continuas revisiones no se daba cuenta que sus composiciones anteriores reflejaban otra etapa de su vida, de su evolución artística, diversa de la que entonces vivía, y procuró, de consiguiente, «actualizar» sus obras anteriores, al menos muchas de ellas. Seguía también con sus conferencias y artículos. De recordar, por ejemplo, sus conferencias en la Universidad Católica de Verano de Santander —con José Cubiles al piano para las ejemplificaciones—, que constituyeron un éxito clamoroso. Hizo también muchos viajes por toda España, para seguir sus estudios del folklore español. Importante, de modo particular, el que realizó, en 1935, a Galicia, cuya música popular lo había atraído desde los años de Comillas, y de algunos de cuyos cantos había hecho importantes creaciones artísticas (**Negra sombra**...).

Después del Alzamiento comienza una nueva etapa en la vida del Padre Otaño: la «oficial». Desde su juventud, uno de los temas favoritos de sus investigaciones que podríamos llamar «musicológicas» (es ésta una faceta suya poco conocida, la de investigador de archivos musicales) ha-



# DEJATE CAUTIVAR POR LA LINEA Y ESTETICA MUSICAL DE LOS...



**kimball**  
DESDE 140.000 pts.

**bontempi**  
DESDE 5.000 pts.



**CRUMAR**  
DESDE 89.900 pts.

DESEO RECIBIR MAS INFORMACION SOBRE:

Bontempi  Kimball  Crumar

Nombre \_\_\_\_\_

Apellidos \_\_\_\_\_

Calle \_\_\_\_\_

Localidad \_\_\_\_\_

Remitir en sobre cerrado a:

Centro Musical **MAXPER**  
Carretera de Andalucía, Km. 12,600  
Getafe (Madrid)

...EN



**MAXPER**

CARRETERA DE ANDALUCIA  
Km. 12,600 Teléfono 695 9100  
(Getafe) MADRID

- Alberto Alcocer, 28 tfs. 458 69 03 - 458 69 05
- Francisco Silvela, 21 tfs. 401 52 48 - 402 03 45
- Leganitos, 12 tfs. 241 98 70 - 248 00 86
- Cea Bermúdez, 51 tfs. 243 38 92 - 244 48 69  
(ENTRADA por ANDRES MELLADO, 73)
- Espejo, 9 tfs. 241 47 64 - 247 20 45

...y en toda España, en tiendas  
de música muy especializadas.

..Con las Facilidades  
que tu acostumbras

bía sido la antigua música militar española. Llegó a reunir sobre este tema una documentación impresionante, de la que él mismo, en carta del 14 de abril de 1937 al Padre Larrañaga, dice que, desde que comenzara estos estudios en 1917, «había hecho ya un gran acopio de datos y documentos, y ahí los tenía dormidos, sin pensar en que pudiesen tener salida. Ahora las circunstancias se la han dado». De hecho, sus conferencias sobre toda esta amplia materia —que comenzaron en San Sebastián, con ejemplificaciones por el Orfeón Donostiarra, y siguieron en Zaragoza, Pamplona, etc., y que solían incluir una parte de concierto con coros y orquesta— hicieron auténtico furor.

Era natural que todo esto llegara a las autoridades de la nación y que éstas quisiesen aprovechar tan valioso elemento como era el Padre Otaño y sus conocimientos de la historia de la música militar española. Lo llamaron, pues, a Salamanca, donde le confiaron la misión de confeccionar un cancionero militar, que nunca llegó a publicarse, pero que dio origen a numerosas actividades del Padre Otaño, en el terreno de la investigación histórica y en otros.

Pronto fue llamado para intervenir también en emisiones radiofónicas y en otras varias actividades, más o menos oficiales. Aprovechándose del prestigio de que gozaba y de sus amistades con los más altos estamentos oficiales, comenzó a hacer gestiones para restituir a España a varios músicos, o para ayudarlos de todas las maneras posibles: Higinio Anglés (por cuya vuelta a España tanto trabajó), Joaquín Rodrigo («el ciego, a quien tengo por muy buen músico; le conocí en París y vi varias cosas suyas. Está sin recursos y vamos a ver cómo le colocamos», escribe el 6-IX-1938 a Ruiz-Aznar y Falla), Pérez Casas, Conrado del Campo..., hasta resolver lo problema de los derechos de autor de Falla, que estaban bloqueados en París y que el Padre Otaño logró solucionar con eficacia, para aliviar las estrecheces de don Manuel. Y tantas otras cosas así...

Su prestigio fue creciendo sin parar, y pronto se llegó a consultar con él todo lo referente a organización musical, sobre todo a partir del final de la guerra. Lógicamente, uno de los primeros temas que saltaron fue el del Conservatorio. Para su dirección, él pensó primero en Turina («a mí me parece que se pensará en él», escribe a Ruiz-Aznar). Cuando luego las autoridades le consultaron, propuso, en cambio, a Falla. Sólo que don Manuel le responde desde la Argentina, el 11 de marzo de 1940, que esa noticia «de tal manera me ha impresionado y alarmado, que hasta fiebre me ha producido».

Entre tanto le habían encargado de la cátedra de Folklore del Conservatorio y de la dirección de la revista RITMO al reanudarse su publicación, aparte de hacerle director de la Orquesta Filarmónica. Pronto vino el nombrarsele, con Turina y Cubiles, para dirigir la Comisaría de la Música, la elección para Académico de Bellas Artes y, finalmente, Director del Conservatorio (5 de julio de 1940, para suceder a don Antonio Fernández Bordas, ya jubilado). Tomó muy a pecho el nuevo cargo, hasta el punto de que inmediatamente renunció a todos los demás que tenía, para dedicarse exclusivamente a él.

Trabajó denodadamente. Tuvo la fortuna de contar con el apoyo incondicional del ministro de Educación, don José Ibáñez Martín. Una de las varias condiciones que había puesto para aceptar el cargo fue que le diesen un local digno para el Conservatorio, proponiendo el palacio de los Bauer, que el Ministerio compró para ese fin, y que fue rehecho a gusto del Padre

Otaño; las obras de acomodación duraron tres años. Aunque añadía, en carta del 31 de julio al Padre Larrañaga, después de darle esa noticia: «Pero mi preocupación es ordenar el régimen de los estudios».

Con razón escribía pocos días después: «Esta obra será la última de mi vida tal vez, pero la más importante, sin duda, y me debo a ella de pies a cabeza. Acaso de ella dependa toda la orientación de las nuevas generaciones, que será la que ha sido la mía: técnica sólida y cultura sin fin, la tradición, para absorber todos sus jugos, y sobre ella todo el progreso». Y concluía: «Si logro formar una generación moriré contento».

Por sugerencia del ministro se sometió a la prueba de sufrir unas oposiciones en toda regla para la cátedra de Folklore, que, lógicamente, obtuvo por unanimidad; pero los ejercicios de oposición fueron rigurosos, y él los desempeñó con magistral competencia.

Finalmente, el 16 de mayo de 1943 se inauguró la nueva sede del Conservatorio. Una vez libre de las preocupaciones de las obras materiales, se entregó más de lleno a otra mucho más difícil, pero también más necesaria: la reorganización de la vida interna del Conservatorio. En esta tarea encontró dificultades sinfín. Por contra, halló una eficaz ayuda en los dos subdirectores de aquellos años, don Bernardo Gabiola, primero, y don Benito García de la Parra, después, de los que habla con el mayor aprecio en sus cartas. Uno de los campos donde más luchó, en este punto, fueron las oposiciones a las numerosas cátedras vacantes, que fue cubriendo rápidamente y con una seriedad e imparcialidad ejemplares. Contando algo de esto al Padre José Ignacio Prieto, el primero de febrero de 1945, le dice: «Esto es más desagradable y enojoso que levantar un edificio; pero llevo con gusto esta tarea, porque vale la pena dejar el Conservatorio bien organizado». Y añade un poco más adelante: «El que entre aquí habrá de entrar por la puerta ancha en virtud de sus merecimientos. En esto soy inflexible y me mantengo tieso, sin consentir influencias políticas ni compadrazgos, incluso ante el ministro».

Con motivo de haber sido nombrado director del Conservatorio de Madrid (e inspector de los Conservatorios de España), volvió a su vieja idea de fundar una Escuela Nacional de Música Sagrada, con carácter oficial. Se movió con toda la energía de que era capaz, interesando a los obispos, al Nuncio, etc., y, por supuesto, al Gobierno. Redactó reglamentos, planes de estudios, borradores de decretos, etc., etc. Todo fracasó por la incomprensión de los obispos, cuando el Gobierno estaba decidido a ayudar al proyecto eficazmente.

Ese mismo año de 1945 comenzó ya la crisis. Le quedaban todavía al Padre Otaño sin resolver dos problemas fundamentales —sin contar lo de la Escuela de Música Sagrada—: lograr un buen salón de conciertos para el Conservatorio y unos sueldos dignos para sus profesores. Luchó incansablemente por obtener ambas cosas. Pero todo fue en vano. Y entonces aflora por primera vez en él, si no el desánimo, porque de eso era incapaz, sí el sacar las consecuencias de la realidad. Y así, en carta del 9 de octubre de 1945 a don José Artero, después de decirle que estaba hastiado por las dificultades que le ponían, mientras se daba cuenta de estar perdiendo un tiempo precioso para su labor de compositor, añade: «Valdría la pena de sacrificar lo personal al bien común si pudiera completar la obra del Conservatorio y la reorganización de las enseñanzas musicales en España. Pero el ministro y el Gobierno están preocupados



En el III Congreso de Musicología, Barcelona, abril de 1936.



## POR FIN, DOS FORMAS DE COMUNICACION EN ALTA FIDELIDAD DE BANG & OLUFSEN, ¿DE QUIEN, SI NO?

Un toque y el Beocenter 7000, le proporcionará música de una cinta cassette, un disco o su emisora de radio de FM o AM favorita.

Sus instrucciones son confirmadas mediante símbolos luminosos en el panel de información del aparato, que rechazan errores y le mantienen informado del estado operacional del aparato en cada momento.

El módulo de control remoto sin hilos pone a su disposición todas las funciones, desde su sillón favorito. Mediante él, puede seleccionar cualquiera de las seis emisoras de FM presintonizadas, reproducir un disco o una cinta cassette e incluso avanzado y rebobinado rápido y regular los niveles de volumen (usted tiene 2 x 40 watios RMS a su disposición). Hacer grabaciones de cassette. O desconectar el aparato. Todo ello sin levantarse de su silla.

La unidad de entrada central del aparato se encarga incluso de las facilidades de manejo más comprensivas. Por ejemplo, puede programar cualquier función en cualquier momento durante un período de 24 horas. Esto significa que puede dar

instrucciones al Beocenter para grabar un programa de radio mientras está fuera. Deje que le despierte con una emisión de radio a primera hora. O deje que el Beocenter se desconecte solo, cuando usted se haya dormido.

La microcomputadora del Beocenter 7000 se encarga de todas esas complejas funciones, por lo que usted no tiene que preocuparse.

Tampoco tiene que preocuparse por la calidad de reproducción sonora. Ni por la fiabilidad.

El Beocenter 7000 está diseñado y fabricado de acuerdo con altos niveles de ingeniería y tolerancia que asegura altos niveles de fiabilidad, una notable calidad de reproducción sonora y una larga duración de cada aparato. Además, su construcción modular permite reparaciones rápidas y fáciles si se precisaran.

Incorpora los más avanzados adelantos técnicos, por ejemplo, su plato tocadiscos está servocontrolado electrónicamente. La platina cassette incorpora un circuito que desmagnetiza automáticamente la cinta después de cada grabación para minimizar la distorsión, su cabeza borradora de



## Bang & Olufsen

Pensamos diferente

doble entrehierro y cabeza Sendust para reproducción/grabación hace que el Beocenter esté listo para las nuevas cintas metálicas de gran calidad que se están desarrollando.

Además es un aparato con el que puede convivir sin afectar a su decoración. «La técnica es la que debe estar al servicio del hombre, nunca al contrario».

Solicite una demostración en cualquier establecimiento especializado en sonido y que sea distribuidor oficial de B&O.

Representante e importador exclusivo para España:

ATOMIUM  
Avda. de Felipe II, 12  
Telfs.: 275 38 73 - 226 61 38  
MADRID-9  
Delegación en Barcelona:  
Pl. del Obispo de  
Urquinaona, 6, 12 D  
Teléf.: 317 75 29  
BARCELONA-10



### BEOCENTER 7000

Si desea más información, rellene este cupón.

Nombre: .....  
Domicilio: .....  
Ciudad: .....  
Provincia: .....

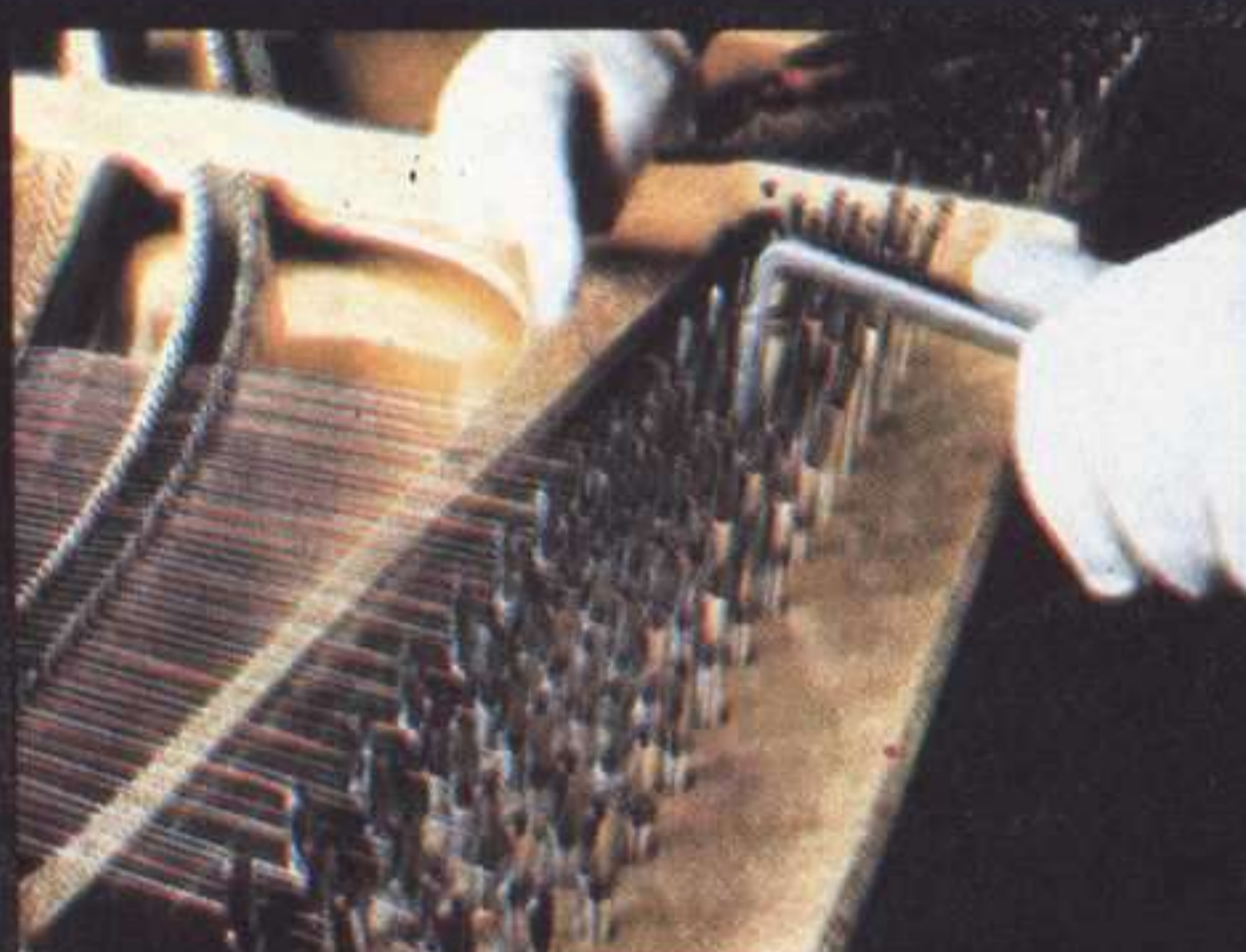


# Dietmann

Modelo STUDIO  
Medidas 108 x 142 x 55 cms.



Fabricación artesana



Perfecta afinación



Control de calidad



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1  
Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-21

con otras cosas más trascendentales. El ambiente va cargándose cada vez más». Y así sale, por primera vez, la idea de presentar la dimisión, añadiendo que, dejando de ser director, no tenía sentido para él seguir en la cátedra de Folklore.

Eran los años difíciles de España, y el Padre Otaño comprendía, que, por tanto, no era elegante dar una estampida así. Pero como su salud empeoraba visiblemente, llegó, efectivamente, a presentar la dimisión, que no le fue aceptada; repitió, «con mayor insistencia», la petición de ser liberado del cargo, pero de nuevo le fue rechazada. «Ahora apelaron a mi patriotismo», cuenta en una de sus cartas. Finalmente, y cuando ya había pasado cerca de un año de la edad reglamentaria de la jubilación, le fue aceptada la dimisión, en 1951, por el nuevo ministro de Educación, don Joaquín Ruiz Giménez. Para entonces su salud empeoraba rápidamente y podía hacer ya muy poco. Le nombraron director honorario del Conservatorio y tuvieron con él otras consideraciones, que él agradeció profundamente.

Describía su impresión con estas palabras en una carta: «Aunque el cese en la dirección del Conservatorio, lejos de molestarme, lo he considerado como una liberación en toda la extensión de la palabra, esa natural pena de tener que abandonar una obra, total y entrañablemente mía, con la agravante ahora de un incierto porvenir, tal como se presentan las cosas...» Hasta el último momento había luchado por el aumento de sueldo a los profesores. Por una carta a su discípulo Norberto Almandoz sabemos lo que pasaba: después de mil y una gestiones ante las autoridades del Ministerio de Educación había conseguido, por fin, que aceptarían conceder el aumento; vino luego la lucha con el Ministerio de Hacienda, hasta que también se ganó esta batalla. Pero, al fin y a la postre, cuando ya todo estaba aprobado y sólo faltaba el trámite de presentar el asunto al Consejo de Ministros, por tres veces no pudo hacerse porque, según contaba el ministro de Educación al Padre Otaño, el de Hacienda decía que «se había olvidado» de llevar el expediente al Consejo. Se fue, pues, del Conservatorio el Padre Otaño sin haber podido resolver este asunto.

Liberado del Conservatorio, se volvió (noviembre de 1945) a San Sebastián, a su colegio de San Ignacio.

Desde hacía varios años, algunos de sus más adictos discípulos de Comillas y otros amigos le habían convencido a recopilar en una serie de volúmenes sus obras completas. Y durante los años del Conservatorio se ocupó, en lo poco que podía, de este proyecto. Ahora con más tiempo y menos preocupaciones, volvió al proyecto con mayor empeño. Pero tropezó con graves dificultades, primera de todas la económica, y sobre todo con la falta de salud, pues su enfermedad lo fue atenazando, de modo que apenas podía moverse, y todo le costaba un trabajo demasiado grande para sus fuerzas ya del todo mermadas: una esclerosis medular iba arruinando los tejidos vitales de sus órganos motores.

A pesar de tan precario estado de salud y de que ya no se podía mover por sí mismo, cuando supo que en noviembre de 1954 se iba a celebrar en Madrid el V Congreso Nacional de Música Sagrada mostró intensos deseos de asistir, «para terminar mi carrera con este Congreso de noviembre, ya que la empecé con el primero de Valladolid», escribía el 24 de septiembre a su antiguo discípulo y fidelísimo amigo don José Artero. Es una idea que se repite varias veces en las pocas cartas que por entonces ya podía

escribir, él, que dejó un epistolario impresionante: «Voy con gran ilusión —escribía al Padre Larrañaga— de poder acabar mi carrera tal como la comencé: en un congreso de música sagrada». Y acudió, en su carrito de ruedas, asistido por dos ayudantes, y aún tuvo arrestos para hablar a los congresistas y tratar de transmitirles su indomable energía y entusiasmo por la música sagrada. Todos le acogieron con júbilo inmenso y con extraordinarias muestras de fervor, y sus palabras fueron, según la crónica del Congreso, «el testamento del patriarca de la música sagrada española, con un mensaje especial a las juventudes musicales de Iglesia de nuestra Patria». Y volvió allí, una vez más, en la charla que dirigió a los congresistas, a su vieja idea: la fundación de una Escuela Superior de Música Sagrada, idea que reiteró todavía en alguna otra sesión a la que pudo asistir, pues, aunque para entonces ya estaba en marcha la Escuela fundada por el Padre Tomás de Manzárraga, que tan espléndidos frutos iba a dar, eso no era exactamente lo que él siempre había deseado: una escuela **oficial**.

Para entonces había logrado, por fin, poner en marcha la edición de sus obras completas, y aún llegó a corregir las pruebas del primer volumen, pero no pudo pasar de ahí. Tuvo, en cambio, la satisfacción de ver publicada, muy poco antes de morir, una obra en la que había trabajado mucho: su gran motete **Tota pulchra**, a seis voces y órgano, con orquesta optativa. Cuando el Padre Larrañaga le presentó el primer ejemplar, dijo que ya podía morir en paz y consolado después de este su último acorde mariano.

La idea de prepararse santamente para la muerte aflora constantemente en sus cartas de estos años y en sus conversaciones. Después de su muerte se encontró, redactada a lápiz en un «block» de notas, una conmovedora carta de despedida a Perosi, que no tiene fecha y que no se sabe si realmente llegó a enviar a su destinatario. Empieza así:

«A Monseñor D. Lorenzo Perosi.  
Roma.

Maestro y amigo queridísimo y admiradísimo: No quisiera retirarme de la vida activa sin enviarle antes un saludo fraternal y emocionante. Bien sabe usted que le he querido y admirado siempre entrañablemente...»

Y después de describirle su enfermedad y de recordar la última vez que se vieron, con ocasión del Primer Congreso Internacional de Música Sagrada (Roma, 1950), continúa:

«Le recuerdo a usted siempre en primer lugar. Desde que comencé a conocer sus primeras obras, a los quince años, le he seguido a usted, día por día, ininterrumpidamente. Faltaría al más elemental deber de amistad y gratitud si no me despidiera de usted especialmente. Sé que me ha seguido con gran cariño y simpatía, desde que me conoció a través de la revista **Musical Sacro-Hispana** y del inolvidable P. Angelo De Santi, de gloriosa memoria.

No me olvide hasta que nos encontremos en el cielo. Es de esperar que el santo Papa Pío X se encargará de proporcionarnos allí un sitio, escogido para los promotores de su idea más obsesiva. Así sea...»

Reciba usted un fortísimo abrazo de su gran amigo y admirador de la primera hora,

Nemesio Otaño, S. J.»

Al ver la muerte cercana se preparó a

ella con todo fervor: hizo un confesión general de toda su vida, recibió todos los sacramentos y expiró dulcemente, en la madrugada del 29 de abril de 1956, en su colegio de San Ignacio. Tenía setenta y cinco años. Seis meses después, el 8 de agosto, moría también, en Roma, a los ochenta y tres años de edad, su viejo amigo Perosi.

Es de esperar que algunas de las Instituciones ligadas, de un modo o de otro, a la figura y obra del Padre Otaño, o incluso personas que simplemente desean honrar su memoria, preparen algunos actos para conmemorar este centenario de su nacimiento. Pero a nadie extrañará que la Compañía de Jesús se haya sentido obligada a contribuir, más que nadie, a esta conmemoración de tan ilustre hijo suyo, que ingresó en ella a los quince años y en cuyo seno vivió y murió.

Por este motivo se ha constituido en Bilbao una Comisión, formada por cuatro jesuitas (los padres Juan María Duñabeitia, José Ramón Eguillor, José López-Calo y Javier Sagües), presidida por el Padre Juan Plazaola, superior provincial, con el fin de promover y coordinar las celebraciones de este centenario. Entre otras iniciativas se ha acordado publicar una biografía del Padre Otaño, continuar la edición de sus **Obras Completas** (de las que van publicados seis volúmenes), así como celebrar diversos actos en su honor, tales como conciertos con música suya, conferencias, etc.

Numerosas personas y organizaciones o entidades han manifestado ya su propósito de sumarse a estas iniciativas. Entre ellas, don José Luis Ansorena, director de la Semana de Música Vasca «Musikaste» y del «Archivo de Compositores Vascos»; el Coro Universitario de Pamplona; don José Luis Ocejo, director de los Festivales de música de la «Bien Aparecida», en Santander; los «Festivales de Loyola», etc. En Loyola (santuario de San Ignacio, Loyola, Azpeitia, Guipúzcoa) se ha instalado la biblioteca y archivo del Padre Otaño, que están a disposición de quien quiera estudiar en ellos.

## INDICE DE ANUNCIANTES EN ESTE NUMERO

	Págs.
Adagio . . . . .	19, 70, 86
Alfa Yébenes . . . . .	31
Atomium . . . . .	69
Basf . . . . .	35
Bilbao Trading . . . . .	36, 104
Casa Damas . . . . .	60
Casa Wagner . . . . .	62
CBS . . . . .	61
Comercial Bayona . . . . .	103
EAR . . . . .	38
Emi Odeón . . . . .	10
Hazen . . . . .	2
Ferysa . . . . .	51, 30
Fonogram . . . . .	58
Germán Industrial, S. A. . . . .	96
Ibermúsica . . . . .	4
Máxper . . . . .	67, 83
Polydor . . . . .	44
Rólex . . . . .	22
Sonimag . . . . .	8
Sonola . . . . .	100
Técnel . . . . .	76
Técnicas de Audio . . . . .	64
Vieta . . . . .	27, 96

# LA MAGNIFICENCIA DE PRO MUSICA

## LA POSIBILIDAD DE OIR EN EL PALAU A LOS MAS GRANDES INTERPRETES

La cualidad de hacer cosas grandes nadie se la puede regatear al Patronato Pro Música. Si lo recordamos aquí es porque nos encontramos precisamente en pleno apogeo de su XXII Temporada Musical, con una pléyade de conciertos que incluye algunos de los conjuntos y nombres de máxima relevancia internacional, como (hasta ahora) la Orquesta Filarmonía, la Orquesta del Estado de la URSS, el Octeto de la Filarmonía de Berlín, Janet Baker, etc. Ciertamente, al parecer, ello sólo es posible a costa de unos precios realmente exorbitantes (ya lo hemos dicho alguna vez), que, asombrosamente, no impiden una asistencia de público en verdad masiva. Todos los conciertos celebrados durante los meses de febrero y marzo —cada uno en su estilo— han despertado en el aficionado el más caluroso entusiasmo, dado el excelente nivel de los mismos, con la única excepción de la mediocre actuación de Rafael Frühbeck con la Orquesta RSO de Berlín (concierto que, repetido en Madrid, suponemos será comentado por Arturo Reverter en su sección habitual), donde el aplauso fue más bien dirigido a la soprano Danika Mastilovic, reciente protagonista de una gran **Elektra** en el Liceo, pero que tampoco en esta ocasión tuvo demasiada fortuna.

## RICCARDO MUTI Y LA PHILHARMONIA ORCHESTRA

La visita que, desde 1973, realiza anualmente a Barcelona la Philharmonia Orchestra se ha convertido en una institución que los barceloneses esperamos con la mayor de las ilusiones. La expectativa era este año aún mayor, ya que por primera vez la famosa orquesta londinense actuaba dirigida por su titular, el joven y brillante director Riccardo Muti.

Es difícil hablar de la Philharmonia sin apartarse del elogio continuo, pues se trata de una formación realmente muy buena. La cuerda es de una calidad y terciopelo fuera de lo común, llamando la atención los primeros y segundos violines, y también las violas. El viento se caracteriza por su colorido y belleza de timbres, tanto en la madera como en los instrumentos de metal, siendo las trompas el único grupo que (al menos, esta vez) no estuvo al nivel de

## DON TADDEO IN BARCELONA

«Por I TADDEI»

calidad del resto. Con todo, creemos que lo específico de esta orquesta no depende sólo de cualidades tales como la precisión o el volumen sonoro (la misma London Symphony es, seguramente, más precisa, y en cuanto a volumen tenemos la reciente experiencia —probablemente, insuperable— de la Orquesta de la URSS), sino de atributos que atañen a su conjunto y a su estilo, como el refinamiento sonoro de sus instrumentos, el perfecto equilibrio entre las distintas secciones, el saberse escuchar unos músicos a otros, la atención exquisita a las indicaciones del director. Cualidades todas indicativas de una auténtica clase interpretativa, una verdadera cultura orquestal, recibida, sin duda, de los grandes maestros que la vieron nacer (Walter Legge, como fundador y promotor; Furtwängler, Karajan y Klemperer, como primeros directores).

Riccardo Muti, sucesor de Klemperer, en 1973, al frente de la orquesta, es, sin duda, pese a su juventud, uno de los «directores-estrella» más cotizados de la actualidad. Ante un fenómeno de este tipo cabe preguntarse hasta qué punto, en la base de tan fulgurante carrera, se puede hallar un verdadero valor musical o, por el contrario, es el producto de una propaganda bien llevada por las firmas discográficas, tan afanosas por crear mitos para el consumo. La experiencia de estos dos conciertos barceloneses nos inclina a situar a Muti en las coordenadas de un director aún no totalmente maduro, al menos para un repertorio como el que nos presentó; con independencia de que en otros campos —nos consta que en la ópera es extraordinario— pueda obtener unos resultados mucho más convincentes, dada su buena formación técnica. Diríamos, pues, que se trata de un buen director, pero aún no de un gran músico, inferior,

hoy por hoy, dentro de su misma generación, a Barenboim, Mehta o Abbado. Y a los hechos nos remitimos.

Haremos primero una somera descripción del director. Se trata de un hombre altivo (tiene fama de antipático), con una imagen muy sobria y de gestos elegantes. Es de esos directores que no suelen desmelenarse ni en los momentos de mayor agitación, en los que todo parece controlado y comedido (algo bien distinto, por ejemplo, a un Mehta, mucho más primario). Como decíamos, es obvio que posee una sólida técnica de batuta, como lo prueba el alto rendimiento que obtiene de su Orquesta, que en sus manos suena espléndidamente. En este sentido, su técnica gestual se basa en la utilización fundamental de la mano derecha, que marca el compás con un movimiento de arriba abajo, muy clásico y expresivo; siendo más parco en el uso de la izquierda, a través de la cual matiza y regula con mucha eficacia. Los músicos le siguen con atención y disciplina modélicas. Correctísimo, por otro lado, su sentido de la dinámica, amplia y normalmente bien contrastada, y del sonido, al que confiere el adecuado relieve y colorido.

Respecto de Muti como intérprete, debemos decir, como antes adelantábamos, que esperábamos más. Para empezar, un primer programa dedicado íntegramente a la música de Johannes Brahms (25-2) genera inevitables expectativas en el auditorio, que se traduce en una alta exigencia de rigor interpretativo, exigencia que, en este caso, quedó, en parte, defraudada. Muti nos presenta un Brahms lírico, en principio, pero débilmente construido desde el punto de vista estructural, lo que se evidenció ya desde la **Obertura «Trágica»**, servida a un «tempo» demasiado lento, con gran refinamiento, pero sin el debido contraste, resultando así una música más bien triste que «trágica»; aunque, eso sí, exquisitamente tocada por la Orquesta (con la única excepción de los excesos del timbal). La **Cuarta Sinfonía**, planteada según unos presupuestos distintos, pero igualmente inadecuados, fue narrada con un poco conseguido estilo toscaniano, basado en unos «tempi» muy vivos y un lirismo apasionado, y con alguna que otra concesión al efectismo, como la brusca aceleración del «tempo» al final del primer movimiento. Sin embargo, la magnífica estructura de la obra no tuvo adecuada traducción ni siquiera en



el último movimiento, que resultó —por otro lado— muy apasionado y enérgico. Ni que decir tiene que hubo aspectos muy positivos, como el emotivo «Andante», y que las reservas apuntadas son independientes de lo que podríamos llamar la ejecución orquestal, que fue extraordinaria. En definitiva, una **Cuarta** de Brahms muy bien tocada y grata de escuchar, pero que no nos hizo olvidar las que, en otras ocasiones, hemos oído en el Palau a grandes batutas, como Celibidache con la London Synphony, o Giulini con la Sinfónica de Viena. Salvatore Accardo, solista del **Concierto para violín**, está en posesión de un sonido purísimo y una técnica refinada, pero carece de la expresividad y espontaneidad necesarias para llegar a emocionar en una obra como ésta.

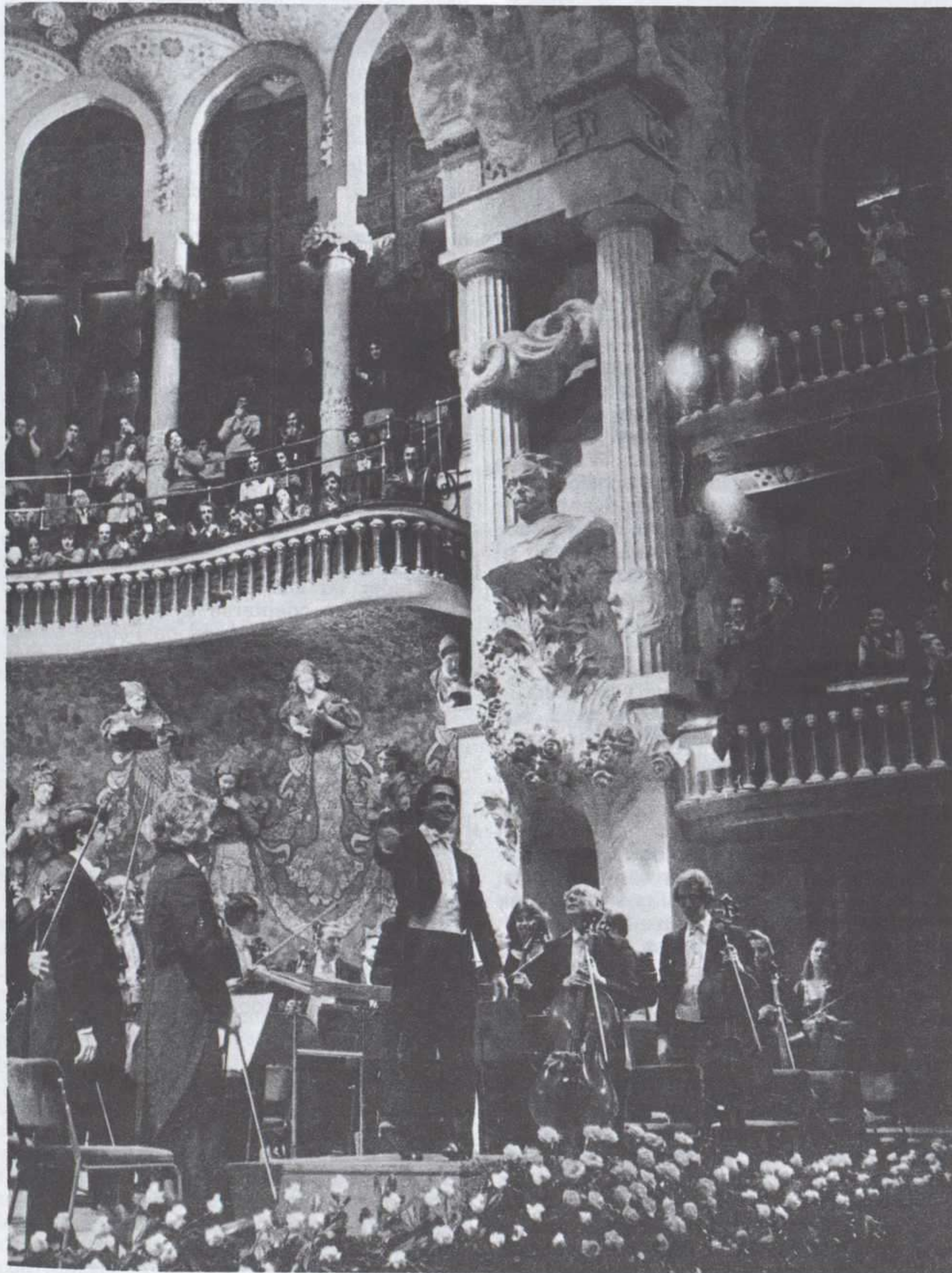
Si la primera sesión supuso una cierta decepción, teniendo en cuenta nuestra exigente expectativa, la irregularidad fue la nota de la segunda (26-2), integrada por la **Pastoral** de Beethoven y la **Quinta Sinfonía** de Tchaikowsky, porque incluyó lo mejor y lo peor de lo que Muti nos trajo. Lo mejor fue, sin duda alguna, la **Pastoral** y el final de la **Sinfonía** de Tchaikowsky, y lo peor los dos primeros tiempos de esta misma obra. La **Sexta** de Beethoven obtuvo en manos de Muti una versión redonda. Empezando por la elección de los «tempi», el director mostró aquí una clara intuición, que le permitió exponer fluida y proporcionalmente la hermosa pieza, dentro de una concepción totalmente clásica. Con excelente línea melódica y rica paleta de colores

tarnos a partir del «Allegro moderato», y tuvo su mejor momento en la coda, extraordinariamente interpretada, y donde la Orquesta alcanzó su máximo esplendor sonoro, aunque siempre lejos del impresionante espectáculo ofrecido, un mes después, por Svetlanov y la Orquesta de la URSS en esta misma obra. De los dos primeros movimientos hemos de decir que dieron la cota más baja de lo oído en estos dos conciertos, al ser traducidos por Muti del modo más gris y rutinario que se pueda imaginar.

#### LA ORQUESTA DEL ESTADO DE LA URSS: UNA FUERZA DE LA NATURALEZA

No recordamos haber oído en mucho tiempo, en el Palau de la Música Catalana, una orquesta que sonara más y mejor. Lo de sonar más —demasiado en bastantes ocasiones— no necesitará de explicación. Lo de sonar mejor, quizá escandalice a más de uno; debe, sin embargo, entenderse en un sentido «telúrico»: emitir un torrente sonoro de una calidad material apabullante. Esta asombrosa materia prima fue informada por el director, Y. Svetlanov, con poderosos criterios personales, tan distintos a aquellos a los que estamos acostumbrados —los impuestos, sobre el mismo escenario, a grandes centurias «occidentales» por las mejores batutas también «occidentales»—, que, realmente, la crítica se presenta difícil. Pero, por empezar por lo que vimos más claro, dejemos constancia, a renglón seguido del primer paso admirativo, de nuestra irritación por el repertorio escogido: sentimos admiración por la música rusa, pero tres densas veladas (20, 21 y 28-3) dedicadas a ella —con la sola excepción del **Concierto para la mano izquierda**, de Ravel, ofrecido el segundo día— nos dejaron con la inquietante duda de qué hubieran hecho orquesta y director con cualquiera de las grandes obras del repertorio más común, es decir, con una piedra de toque. En efecto, las dos primeras sesiones (la tercera, a unos días de distancia, fue una sorpresa que, no obstante, no nos consoló de la anulación de la prevista a cargo del Coro de Cámara de Moscú) ofrecieron el **Concierto para piano número 1**, de Tchaikowsky, y el mencionado de Ravel casi sepultados entre una **Jota** de Glinka, la profusa **Segunda sinfonía** de Rachmaninoff, la no demasiado interesante **Primera** de Tchaikowsky y la **Rapsodia número 1 para orquesta**, del propio Svetlanov, que resultó ser una trepidante españolada, con innegables acierto rítmicos y cromáticos. Añádanse a este balance sendos pares de «propinas», eslavas, naturalmente, que insistieron, con gran despliegue de percusión —admirable, en verdad, la solista de castañuelas— y generoso colorismo orquestal, en la línea, legítima, sin duda, pero agotadora, de exaltar la belleza externa de la música por la potenciación de los recursos expresivos del material sonoro. En ese terreno Svetlanov fue convincente y, más aun, magistral; y el caso es que, por lo que pudimos intuir en los pocos pasajes que a ello se prestaron —singularmente, el tiempo lento de la **Sinfonía** de Rachmaninoff—, parecía también dotado para el apasionamiento de tipo lírico, para la emoción interiorizadora..., pero ¡había tan poco que interiorizar!

Lo mejor de estos dos programas fue, a nuestro juicio, la intervención de la pianista Eliso Virsaladse. Sobre un dominio absoluto de la técnica y un sonido de fuerza impresionante —cualidades tan en amalgama con las de la orquesta— hizo pivotar una memorable versión del **Concierto** de Tchaikowsky, interpretado con vigor y sentido épico que hicieron justicia a sus pentagramas. Aquellas facultades técnicas le

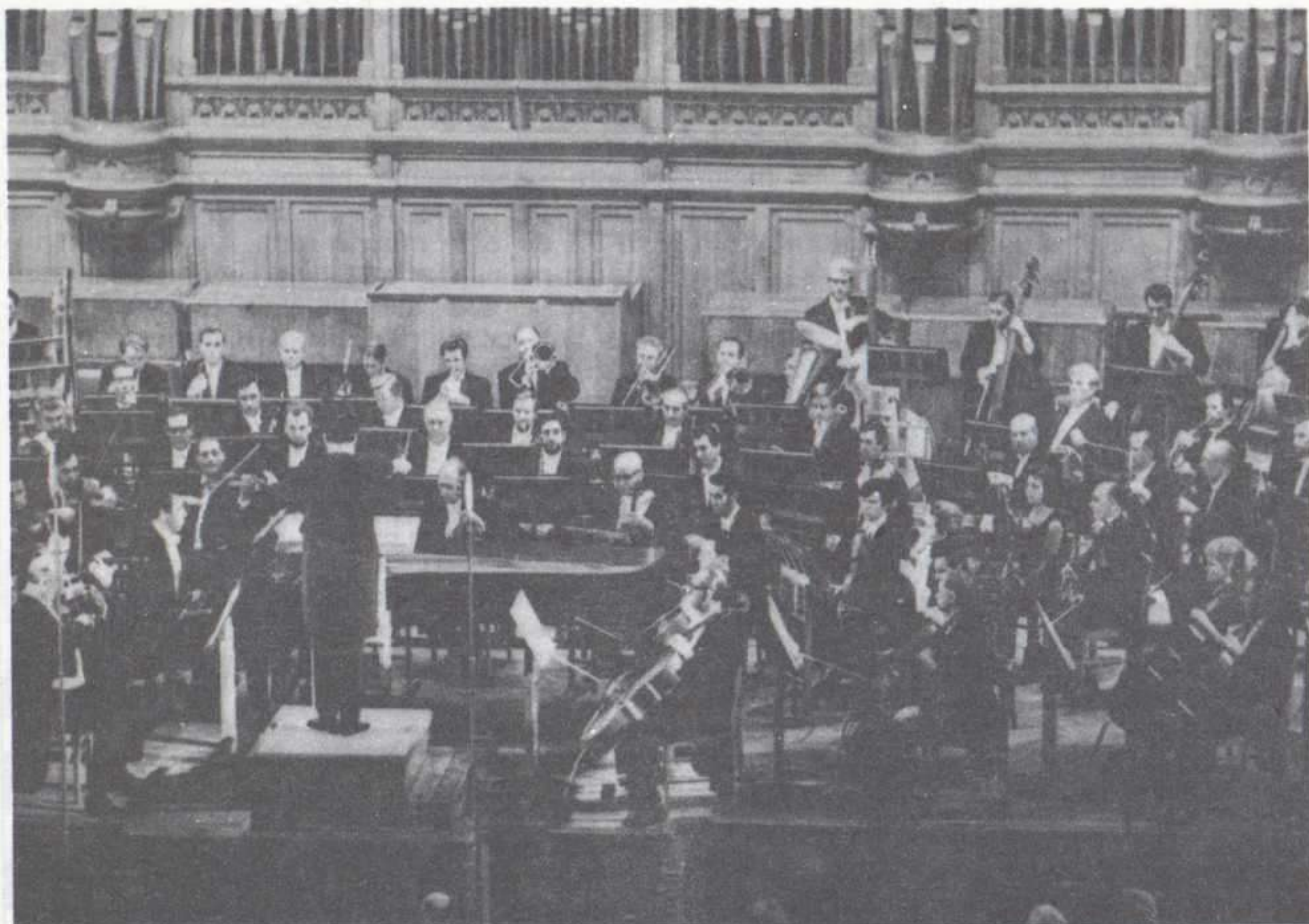


LA PHILARMONIA ORCHESTRA DE LONDRES, ANUAL VISITANTE DE BARCELONA: LA PERENNE CALIDAD DE LA VIEJA PLATA INGLESA. SU DIRECTOR, RICCARDO MUTI, NO PARECE DE MOMENTO «CONECTAR» CON ESTA ARISTOCRACIA, QUIZA PORQUE, PARA EMPEZAR, TIENE AUN MUCHO QUE DESCUBRIR EN EL CAMPO SINFONICO.

Su interpretación, perfectamente calculada y cerebral, resultó fría y hasta aburrida en el primer movimiento (lentísimo), donde sólo hubo un momento realmente mágico en el trino que, después de la cadencia, da paso a la orquesta en el tema principal. En el «Adagio» y en el final se impuso el sonido y el virtuosismo de Accardo, que, junto a la magnífica labor de acompañamiento por parte de Muti, lograron motivarnos más.

tradujo el alegre primer tiempo y la «escena junto al arroyo», donde llamó la atención, una vez más, el bellísimo sonido de los instrumentos de viento. La «tormenta» tuvo una lectura justa de expresión y sin huecas espectacularidades, y el «Allegretto» final resultó majestuoso y bien planificado, aunque un poco falto de efusión y entusiasmo. La Orquesta estuvo espléndida en toda la obra.

La **Quinta** de Tchaikowsky comenzó a gus-



LAS POSIBILIDADES ASOMBROSAS DE LA ORQUESTA DEL ESTADO DE LA U. R. S. S. EN INSUPERABLES INTERPRETACIONES DE LA MUSICA RUSA. ¿QUE PASARIA SI ESTA EXUBERANCIA INSTRUMENTAL CAYERA EN MANOS DE UN DIRECTOR DE LA CIVILIZACION OCCIDENTAL?

permitieron también abordar con buen punto de partida el **Concierto** de Ravel, del que solista y Orquesta dieron una versión, por cierto, poderosa, pero que resbaló comprensiblemente en los momentos en que es un particular y refinado «esprit» lo que da la clave de la interpretación.

Fue, precisamente, el concierto en principio no programado el que permitió apreciar mejor la labor directorial de Svetlanov, ya que esta vez escogió, siempre sin salirse del repertorio eslavo, una obra más sustanciosa, la **Quinta** de Tchaikowsky. Aunque hubiésemos querido soslayarla, la comparación con la versión, tan reciente, de Muti se impuso. Resbaladizo terreno el de las comparaciones: lo de menos, nos parece, es la superioridad, a nuestro juicio indiscutible, de Svetlanov sobre Muti, al menos en este caso concreto; lo más importante es la fundamental diferencia de concepción y, a partir de ahí, de ejecución con que profesores y director soviéticos abordaron la **Quinta**. Es como si éstos hubiesen atendido siempre en primer lugar al irrenunciable nacionalismo eslavo que Tchaikowsky alberga, y los londinenses, por su parte, a la no menos evidente voluntad occidental, por decirlo de alguna manera, del compositor. Al servicio de su concepción, visceral en su raíz, racional en su expresión, Svetlanov hizo uso, a veces exagerado, del formidable instrumento que tenía entre manos: más de una intervención «con tutta la forza» de timbales, trompetas o trombones sobrepasaron los límites de lo tolerable; pero, a cambio, ¿qué decir de un clarinete, un trombón bajo, un fagot, unos violoncelos, de sonido espléndido, de articulación pasmosa? Por otra parte, el director no se regaló sólo en lo exultante, ni mucho menos; dio pruebas de su capacidad lírica en el segundo movimiento; de su dominio de los contrastes de «tempi», en los que impulsó al último; de cómo imprimir un ímpetu arrollador, sin perder un ápice el control de la orquesta, en la imponente «coda»; de apasionamiento, en fin, sometido a razón siempre. Y a lo largo de toda la **Sinfonía**, sin insinuar nada, explicitándolo todo. Una versión, en suma, que arrastraba irresistiblemente hasta en su propia desmesura. Así pareció entenderlo el público, que se desbordó en aplausos largos y enfervorizados, mayores aún que los que en la primera parte del programa

había cosechado Wladimir Spivakov, solista del **Concierto de violín**, de Tchaikowsky. No es nada nuevo hablar de las casi ilimitadas facultades de este intérprete, así como del volumen y belleza de su sonido. Sí lo será, en cambio, decir que en esta ocasión apenas hizo nada por utilizarlos con entusiasmo y convicción. La excelente técnica corrió pareja con la poca entrega, como si tocara «de oficio». Lo que, tratándose de otros intérpretes, nos hubiera parecido suficiente, en el caso de Spivakov, del que recordamos interpretaciones geniales, llegó hasta irritarnos.

#### EL LIED: TRES MODOS DISTINTOS DE ENTENDERLO POR TRES CANTANTES FAMOSAS

##### Teresa Berganza

En el breve espacio de once días ofreció Pro Música tres recitales, a cargo de tres célebres cantantes, triunfadoras siempre (al menos, las dos primeras) en el campo del «lied»: Teresa Berganza, Janet Baker y Helen Donath.

De Teresa Berganza pocas cosas podemos decir a estas alturas más que las ya conocidas por el aficionado. Después de múltiples anulaciones en los años anteriores, su reaparición (29-2) constituyó un gran éxito para la artista, siempre admirada en Barcelona. Vocalmente, a través de la perspectiva de un programa que no se movió de la zona media de la voz (una octava y media justa), la cantante se mostró en su mejor forma. Interpretativamente, tras una primera parte excelente, pero tendiendo hacia un cierto amaneramiento (**Ariadne auf Naxos**, de Haydn, y el ciclo de **El cuarto de los niños**, de Mussorgsky), Teresa Berganza alcanzó momentos extraordinarios en las siete **Ariettes**, de Vincenzo Martin y Soler, y en el grupo de **Tonadillas**, de Granados, que cantó. En Martin y Soler, por la simplicidad «mozartiana», de la que la Berganza es reina; en Granados, por la gracia, picardía e intención inigualables que la «mezzo» sabe aplicar a la música española. Quizá desde Conchita Badía, o aun la prematuramente desaparecida Conchita Supervía, nadie ha interpretado así estas **Tonadillas** (excepto las tres «Majas dolorosas», en las que Montserrat Caballé, discípula de la Badía, es aún mejor). Cite-

mos como ejemplo el modo de cantar el «Tra, la, la» de la canción del mismo nombre, de decir el texto de **El majo tímido** o de lograr la perfección en **El majo discreto**. Entre los «bises» concedidos, una insuperable versión del aria del **Tancredi**, de Rossini, «Di tanti palpiti».

##### Una gran dama: Janet Baker

La carrera de Dame Janet Baker no ha sido fulgurante ni espectacular, pero el destino ha ido depositando lentamente a sus pies triunfos y laureles de todas clases, entre los cuales no es el menor el título de Dama del Imperio Británico. Sólo por su interpretación en el papel titular de la ópera de Händel **Julius Caesar**, recientemente puesto en escena en el Coliseum de Londres, merecería esta distinción.

En esta ocasión (4-3), y tras una larga ausencia, volvió Dame Janet Baker al Palau de la Música Catalana para ofrecer un recital formado por arias italianas antiguas, siete canciones de Mendelssohn, cuatro canciones de Liszt y cinco de Gabriel Fauré.

Si la primera aria italiana, **Salve amiche**, de Caldara, se resintió del hecho de romper el hielo de la audición y de no haberse la Baker puesto en situación, la tónica cambió al instante con **Plaisir d'amour**, la célebre romanza de Martini Schwartzendorf, y alcanzó cotas brillantes a partir de **Ogni pena più spietata**, de Pergolesi. La calidez de la voz, algo maltratada por el tiempo, pero todavía considerablemente lozana, y un fraseo ejemplar, un «fiato» considerable y un buen gusto interpretativo de difícil superación, nos dan la medida de lo que supusieron estas interesantes piezas y las de A. Scarlatti, Caccini y Durante, que siguieron.

Cantó luego con elegancia las canciones de Mendelssohn y con especial vehemencia los **Lieder** de Liszt, y cambió nuevamente el estilo para adaptarse a la especial sensibilidad de las canciones de Fauré, en las que, al margen de un ligero acento inglés en la pronunciación francesa, pasmó al auditorio por su riqueza de matices.

Concluyó la velada con algunos «bises», entre los que tuvo el acierto de incluir una obra händeliana —una de sus especialidades—: «Oh had I Jubal's lyre», la célebre pieza del **Joshua**, que le permitió realizar una exhibición de su capacidad para la coloratura, literalmente fascinante.

Geoffrey Parsons, acompañante en los últimos años de muchas primeras figuras, fue el pianista eficaz tanto de la Berganza como de la Baker, evidenciando su experiencia en «lied», aunque sin la sutileza que poseía el Gerald Moore de antes o el Irwin Gage de hoy.

##### Helen Donath

Conocida sobradamente en Barcelona por frecuentes actuaciones en el campo del oratorio, e incluso de la ópera en forma de concierto (su presentación fue, ya hace bastantes años, con el **Orfeo**, de Gluck), Helen Donath ofreció por primera vez su recital de «lied» (10-3). Y en este terreno mostró que, al menos en este recital, no alcanza las altas cotas a que llega en el oratorio. El programa, compuesto por cinco **Lieder** de Schubert, de Brahms, de Mahler y de Strauss era el arquetípico para poder «examinarla» en el difícil género de la canción alemana, examen del que salió sólo relativamente airosa. La primera parte (Schubert y Brahms) consistió en una sucesión ininterrumpida de tics y amaneramientos como producidos por una especie de nerviosismo general muy evidente. Un Mahler mejor, aunque sin acabar con la situación de tedio interpretativo impuesta en la primera parte, condujo a un Strauss musical y sensible, como siempre Helen Donath se ha manifestado en sus actuaciones.



TERESA BERGANZA, LA VOZ LATINA EN EL LIED. PERFECCION EN EL REPERTORIO CLASICO Y ESTILO HOY INIMITABLE EN EL ESPAÑOL.



JANET BAKER, LA VOZ GERMANICA EN EL LIED. PROFUNDIZACION MAXIMA DE CUALQUIER REPERTORIO; REFINAMIENTO QUINTAESENCIAL COMO UN APENDICE DE SCHWARZKOPF.



HELEN DONATH, FRESCURA Y ESPONTANEIDAD EN EL ORATORIO QUE, CURIOSAMENTE, NO «FUNCIONAN» DE IGUAL MODO EN EL LIED.

Y en *Allerseelen*, de Strauss; *Seligkeit*, de Schubert, y en la *Nana*, de Falla, dados como «encores», la soprano encontró el nivel de gran artista, semejante al de sus intervenciones en Oratorio, de que hablamos más arriba. En todo el recital la voz sonó de aquel modo natural a que nos tiene acostumbrados, dentro de su bello timbre específicamente lírico-ligero.

Klaus Donath fue un pianista de oficio, correcto, sin nada especial y abocado siempre a seguir mansamente a su esposa.

#### LA MUSICA DE CAMARA: EL OCTETO BERLINES Y EL CUARTETO BORODIN

Dentro del descuido en que nuestras entidades de conciertos tienen la música de cámara, hemos de felicitarnos por la posibilidad que nos ha ofrecido Pro Música de volver a admirar la maravilla del Octeto de la Filarmónica de Berlín (16-3) y de descubrir el rigor y profundidad interpretativas del Cuarteto Borodin (25-3).

El Octeto de la Filarmónica de Berlín, integrado por ocho virtuosos profesores de la orquesta de Karajan (algunos muy conocidos por sus grabaciones, como el trompa Gerd Seifert o el contrabajo Rainer Zepperitz), parte de una concepción del tocar juntos, en la que no sólo el virtuosismo personal está supeditado al conjunto, sino que el mismo timbre de cada instrumento se halla como fusionado en un cuerpo de sonido común, del que emanan las distintas voces —ahora ya— diferenciadas. Magnífico, pues, el conjunto y extraordinarias las intervenciones individuales de cada uno de los instrumentistas, con menciones especiales, por su perfección y sensibilidad, para Seifert y el joven clarinetista Ulf Rodenhäuser, y balance ligeramente superior de los vientos sobre las cuerdas, algo opacas en Mozart. Aunque la primera parte del concierto —el *Divertimento K. 137* y el bellísimo *Quinteto con clarinete K. 581*, de Mozart— resultó relativamente decepcionante por el sonido velado y un tanto algodonado de los instrumentos de cuerda (el clarinete estuvo magistral), en un Mozart poco contrastado, la segunda parte fue extraordinaria. De modélica se puede calificar la interpretación del *Septimino, op. 20*, de Beethoven, y del «Scherzo» del *Octeto* de Schubert, ofrecido como «bis», por perfección, estilo, fraseo y sentido del conjunto. Es difícil destacar algo donde todo

estuvo próximo a la perfección; sin embargo, queremos dejar constancia de que fue en el «Andante con variazioni», del *Septimino*, donde más bellamente se logró ese ideal «camerístico» que supone el difícil equilibrio entre conjunto y virtuosismo personal.

Una de las mayores dificultades en la interpretación de Beethoven la plantean sus obras críticas, en el sentido etimológico de la palabra, las que, colocadas en la cúspide de una difícil ascensión, por un lado recogen toda la herencia de un pasado al que dan culminación, y al mismo tiempo contienen en germen muchos de los desenlaces de la música que ha de venir. Ese es el caso del *Cuarteto en La menor, op. 132*, que llenó —y nunca mejor dicho— la primera parte del concierto del Cuarteto Borodin. Suelen, en estos casos, los intérpretes decantarse por la potenciación de lo que liga a la obra al pasado o, al contrario, encauzan su interpretación ahondando en los caminos que la obra tiende hacia el porvenir. En ambos casos puede llegarse a versiones legítimas, profundas y bellas. Ante esta disyuntiva, el Cuarteto Borodin no eligió, o, mejor dicho, no aceptó tener que elegir. Su Beethoven fue el del equilibrio, pero, mucho cuidado con ello, no el del eclecticismo. No hubo una dosificación alternativa de las dos vertientes: con una austeridad rayana en la desnudez se dejó a los pentagramas que hablaran por sí mismos, se confió casi al oyente el que extrajera conclusiones de una interpretación dominada en cada una de las partículas por el deseo de pureza expresiva, obtenida por un acercamiento al texto insólitamente profundo, desprovisto de previa toma de partido. La sobriedad presidió también la interpretación del *Cuarteto en Mi bemol menor, op. 144*, de Shostakovich; pero aquí pudo traslucirse un mayor refinamiento, como nacido de una posible mayor identificación con esta música, que se desarrolla sombría y lentamente a lo largo de ocho secciones más bien teóricas, dado que la obra es un continuo musical de curso ininterrumpido. Las vastas proporciones del *Cuarteto*, la casi total ausencia de contrastes de «tempi», la atmósfera deliberadamente cerrada en que se desenvuelve —no fue anécdota, efectivamente, el que durante su interpretación la sala permaneciera a oscuras— hacen de esta dura obra un «tour de force» para los intérpretes; el público pareció calar en la hondura de su labor, a

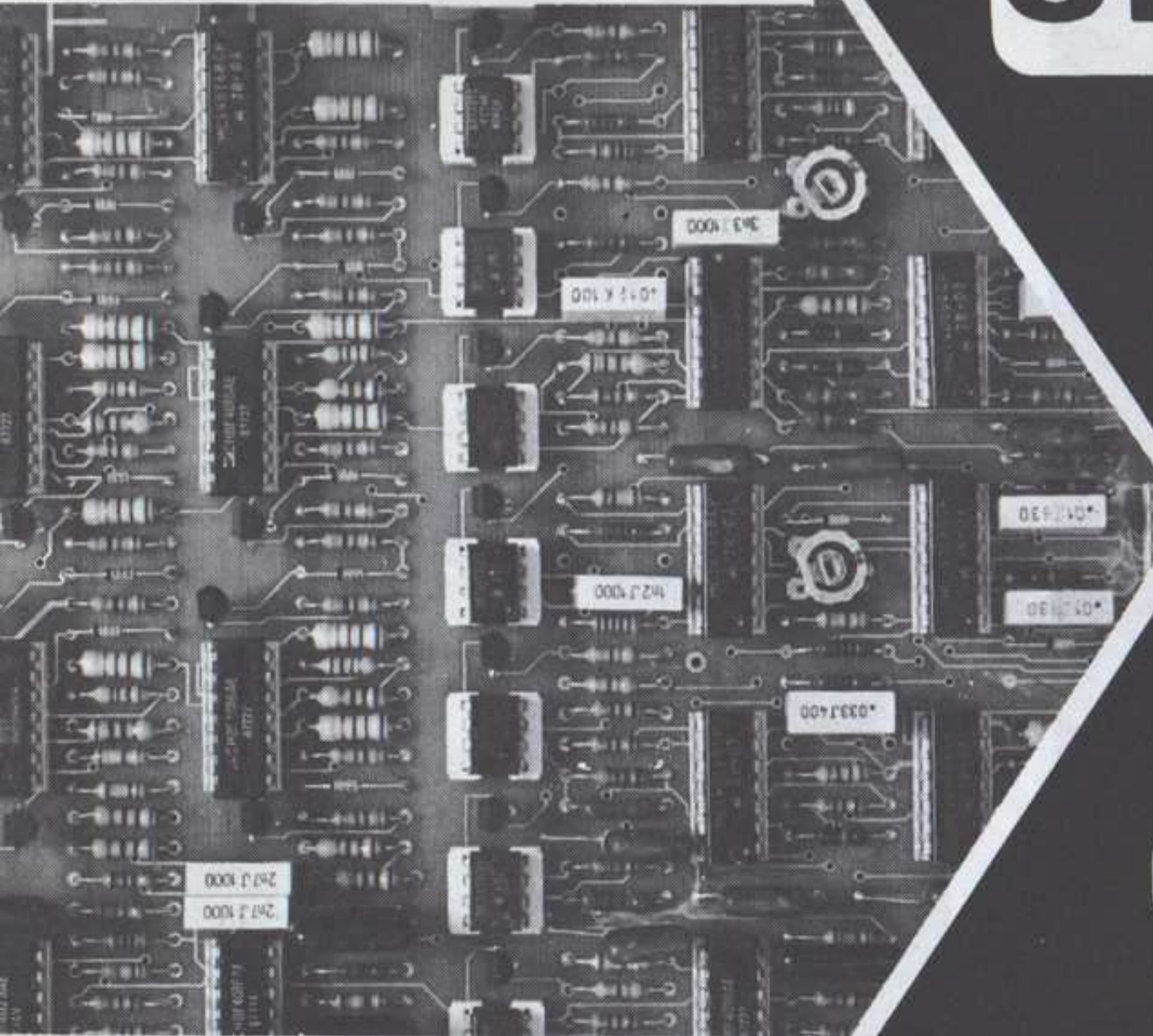
juzgar por el tenso silencio que guardó, como sobrecogido, durante unos instantes antes de prorrumpir en cerrado aplauso.

#### ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA: ¿INDICIOS DE RECUPERACION...?

La Orquesta Ciudad de Barcelona parece haber remontado durante los primeros conciertos del año 1980 el nivel preocupante con que había comenzado su programación. De nuevo hemos podido salir discretamente satisfechos de algunos conciertos, sensación que es lo menos que se puede pedir al Conjunto representativo por excelencia de la música sinfónica barcelonesa. ¿Han contribuido a este incipiente «redreç» los directores invitados que se han sucedido en el podio últimamente? En todo caso, lo que no se les puede regatear a éstos es su buen nivel medio y su eficacia, ni a los responsables de su contratación el acierto al elegir, más de apreciar todavía cuando, como ocurrió con Cal Stewart Kellogg, el director sustituía casi a última hora al previsto inicialmente.

La Orquesta, en general, ha ganado en seguridad y ha superado desajustes de afinación que, sobre todo en la madera, percibimos en conciertos anteriores. Paralelamente, ha mejorado su flexibilidad; queremos decir, su capacidad de adecuación al estilo de unas obras que lo tienen muy acusado, caso del concierto dedicado a Ravel y Roussel, y también a los estímulos del director, cuando éste tiene algo que decir, como ocurrió, por ejemplo, con el citado Kellogg. Nos dio este director una versión convincente de las obras programadas (13-1): enérgica y cuidadosa de la solidez constructiva y de la riqueza sonora en el caso de la *Sinfonía número 3*, de Albert Roussel (en donde la Orquesta rindió de veras, a pesar de la precipitación con que la obra sustituía al programa previsto); francamente atractiva en el Ravel, que Kellogg demostró conocer bien. Destacamos, a propósito, la irreprochable colaboración de Alberto Giménez Attenelle en el *Concierto para la mano izquierda*. Giménez Attenelle posee técnicamente todos los resortes de un gran pianista (robustez, bello sonido), pero interpretativamente tiene una característica infrecuente hasta en los «grandes»: la distinción. Es un pianista con «clase», lo que le permitió, en el *Concierto* de Ravel, realizar mil y una sutilezas interpretativas admirables.

**elgam** 



**unión  
de la música  
y la técnica**



**ORGANOS PARA GENTE JOVEN,  
«AMATEURS» E INTERPRETES EXIGENTES. DESDE 34.500,— Ptas.**

**técnel** - **MÚSICA Y SONIDO**

Av. Roma, 15 - Tel. (93) 239 44 48  
BARCELONA-29 — ESPAÑA

Ruego me informen sobre órganos portátiles , de mueble ,  
precio bajo , medio , alto , y dónde podría adquirirlos.

Nombre .....

Domicilio .....

Población ..... D. P. ....

Correcta, pero fría, estuvo la Orquesta en el concierto dirigido por Wilfried Böttcher (10-2). En cierta manera, no hizo sino sintonizar con la batuta. Böttcher es, por supuesto, un director de sólido prestigio, con autoridad, clara visión de lo que dirige y un nivel por encima de discusión. Con todo, no llegó a despertar nuestro entusiasmo: creemos que le sigue faltando ese componente de genio o inspiración personal (por llamarlo de alguna manera) que, paradójicamente, está presente, aunque sea irregularmente, en otros directores de también indiscutible menor formación y solidez. No acertamos a decir si fue eso lo que hizo pasar sin pena ni gloria el, sin embargo, bellísimo **Concierto para clarinete y orquesta**, de Mozart. Los que tanto queremos esta obra cimera no pudimos evitar el desencanto: Juli Panyella, el solista, ofreció buen sonido, técnica segura, limpieza de ejecución, pero pareció contagiado por la grisura y atonía que presidió la versión de la obra. No es, desde luego, la primera vez que notamos que Mozart no es el terreno de nuestra Orquesta. Pero no se trata de resignarse: Mozart no es una faceta parcial en la que pueda disculparse la falta de «especialización» de una orquesta. A nuestro entender, constituye —aunque no sólo él, naturalmente— la base... Todo estuvo mejor en la interpretación de la **Tercera** de Brahms, a nuestro juicio la que, «a priori», conviene más a las cualidades de Böttcher, quien hizo gala de buen conocedor de la obra y optó por potenciar, en una elección perfectamente admisible, la luminosidad de sus pentagramas, llevados a un «tempo» amplio y con una justa acentuación, bien comprendida y ejecutada por la Orquesta, del tercer tiempo, que consiguió salvar el temible escollo de su empalagosa divulgación en plan «Hollywood». El concierto había comenzado con una buena versión de la **Sinfonía «El Oso»**, de Haydn, en sustitución de la inicialmente programada, **Sinfonía número 102**.

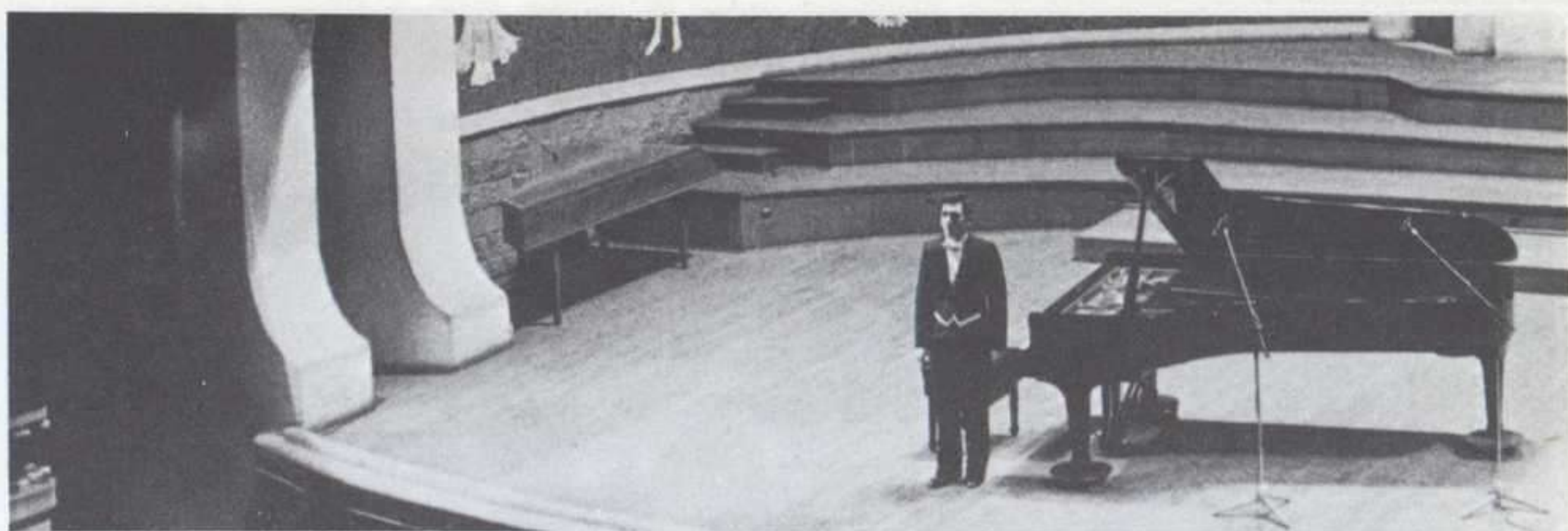
Eulalia Solé y Jaume Francesch fueron los solistas de otros dos conciertos (20-1 y 3-2, respectivamente). La primera eligió para su actuación el **Concierto número 2, para piano y orquesta**, de Liszt. Con un hermoso sonido, especialmente en los arpeggios de la entrada del piano en el primer movimiento, y una técnica perfecta, la pianista dio una excelente versión de la obra, en todo caso poco contrastada, circunstancia de la que, en buena parte, tiene la culpa la obra misma, muy inferior al **Concierto número 1**.

En cuanto a Jaume Francesch, intérprete del **Concierto para violín y orquesta número 1**, de Max Bruch, merece destacarse la adecuación de su estilo al espíritu romántico de la partitura, aunque a Francesch le es necesaria una mayor perfección técnica y amplitud de sonido.

#### CONCIERTO EN HOMENAJE A ROBERT GERHARD

Este año, y en conmemoración del décimo aniversario de la muerte de R. Gerhard, la Orquesta Ciudad de Barcelona nos ha ofrecido un concierto de música contemporánea (27-1), dedicado, aunque no exclusivamente, a la figura del músico catalán, discípulo de Arnold Schönberg y promotor de sus principios dodecafónicos en la Barcelona de preguerra. Gerhard marchó al exilio al acabarse la guerra civil, llegando a alcanzar uno de los primeros lugares entre los músicos innovadores, sin abandonar, no obstante, los principios nacionalistas que habían conformado su educación juvenil junto a Pedrell y Granados. Murió, en Cambridge, en 1970.

La obra de Gerhard programada para esta ocasión conmemorativa fue **La Pesta**, para narrador, coro y orquesta; una partitura



LOS 24 ESTUDIOS DE CHOPIN POR PEDRO CARBONE: ¿PODREMOS DECIR DENTRO DE ALGUNOS AÑOS QUE TUVIMOS LA FORTUNA DE ASISTIR AL RECITAL INICIAL DE LA CARRERA DE UN GRAN PIANISTA?

compuesta sobre textos de la novela homónima de Albert Camus. Gerhard intentó exponer por medio del material sonoro todo el mundo de dramatismo, crueldad y, como contrapartida, de solidaridad que Camus describe en su obra maestra. Para conseguir tal fin saca provecho de las posibilidades de la «Klangfarbenmelodie», la melodía de timbres utilizada por otros compositores de la escuela dodecafónica; del «glissando», de susurros, contrastes sonoros e interrupciones inesperadas por parte del coro; y de la narración fría y objetiva de los hechos por parte del narrador. El clima de tensión así conseguido alcanza momentos culminantes que pueden ejemplificarse, sobre todo, en el fragmento de la muerte del niño, subrayado por una impresionante agitación orquestal. Partitura de una gran dificultad, por lo insólito de los componentes y la disposición de las partes, la Orquesta Ciudad de Barcelona realizó una meritoria labor, conducida por su titular, Salvador Mas, que mostró un distanciamiento excesivamente laico (si se nos permite la expresión). La colaboración de la Coral Sant Jordi, a cuyo frente está Oriol Martorell (que, además, había adaptado el texto original al catalán, utilizando para ello la traducción que a esta lengua hizo Joan Fuster de la novela de Camus), fue en todo momento de gran altura.

El concierto tenía, además, el aliciente de incluir sendas piezas de A. von Webern y de A. Berg: la **Passacaglia, op. 1**, y el **Concierto para violín y orquesta**, respectivamente, programadas con la intención de recordar una célebre sesión ofrecida en el Palau en 1936, en la que la Orquesta Pau Casals (a cuyo frente iba a estar Webern, quien declinó la oferta, incapaz de resistir la emoción del acontecimiento) estrenó el **Concierto** de Berg y el «ballet» **Ariel**, de Gerhard. Se trataba, pues, de una ocasión única, a la cual la Orquesta Ciudad de Barcelona no respondió con el entusiasmo que era de esperar, guardando, al parecer, los esfuerzos para la última obra, con lo que partituras de tan alta entidad no alcanzaron los resultados apetecibles. El director no pareció aprovechar todas las posibilidades que aquéllas brindaban, y esta desgana se contagió a la Orquesta, que en algunos momentos —así, cuando la caja es utilizada para acentuar sonoridades exuberantes— renacía, para caer en la monotonía pocos compases después. Poco pudo mejorar la situación el que se contara con la aportación generosa de un solista como el violinista Gerard Claret.

#### EL PIANISTA PEDRO CARBONE: ¿UN FUTURO GRAN PIANISTA?

Hay intérpretes de los que el aficionado espera, en principio, algo determinado, o por lo bueno o por lo malo (aunque en la interpretación musical siempre cabe la gran sorpresa). Hay otros intérpretes en que la incógnita es total respecto a su identidad (el «curriculum» es algo sólo relativamente válido). Si en este último caso resulta que el

concierto consiste en un descubrimiento musical de primer orden, tanto mejor para los afortunados asistentes. Y, en cierto modo, esto es lo que sucedió en el recital del hasta ahora desconocido pianista Pedro Carboné, en el Palau (5-3), dentro del ciclo de «Los Miércoles de Radio Nacional». Programa: los **24 Estudios** de Chopin. Cuando un pianista plantea esta obra, una de las cumbres de la literatura pianística, cualquier buen aficionado se siente impelido a asistir, aunque el pianista sea un desconocido. Ni la mayoría de los más grandes pianistas han interpretado esta obra completa en recital público; sí, en cambio, y en multitud de ocasiones, **Estudios** sueltos. Resultó en esta ocasión que Pedro Carboné es un pianista de Zaragoza, de diecinueve años de edad, actualmente en período militar, y que ha realizado sus estudios pianísticos hasta el momento con la conocida pedagoga barcelonesa María Canals. Biográficamente, nada más. Artísticamente, una auténtica revelación. A los diecinueve años, Pedro Carboné está en posesión de una técnica que le va a permitir, dentro de poco, afrontar cualquier empeño que se le ponga por delante; teniendo en su haber los **Estudios** de Chopin que le oímos, no necesita, de todos modos, demostrar muchas cosas más, pues es un punto meridiano para poder juzgarlo. No detallaremos su técnica, porque básicamente lo tiene todo (el juego de muñeca, la velocidad digital, la fuerza, etc.). Aún la sorpresa más grande viene por la vertiente interpretativa: todos los **Estudios**, sin excepción, tuvieron un admirable sentido de situación y adecuación estilística, frases bien dichas, musicalidad probada (aún más en dos **Romanzas** de Mendelssohn dadas como «bis»).

¿Qué falta entonces? Pues lo lógico a los diecinueve años. Falta pulir y profundizar todo lo expuesto. Pulir la técnica (el sonido de los «fortes», especialmente; lograr resistir sin desmayo también los **Números 11 y 12** del **op. 25**, después de haber tocado antes veintidós **Estudios** más) y profundizar el análisis musical de cada uno de los **Estudios**. Porque, como hemos dicho, cada **Estudio** tuvo lo básico, pero ninguno de los veinticuatro gozó de la categoría de interpretación «superior». Y no porque se toquen todos los **Estudios** correctamente debe renunciarse a la «gran versión» de los mismos. Ahora Pedro Carboné debe decidirse a dar un paso trascendental, el de pasar de ser un «buen» a un «gran» pianista, porque desde la perspectiva, para nosotros, limitada que supone una única audición (relativamente limitada, pues, como hemos dicho, la obra da sobradamente para emitir un juicio sobre su arte), es en lo que puede convertirse, de saber utilizar los medios necesarios para ello.

En Barcelona no recordamos un caso semejante de posibilidades desde hace muchísimos años, y en toda España, aparte de unos escasísimos pianistas ya consagrados, nos gustaría saber quién puede hoy ofrecer así los **24 Estudios** de Chopin.

# DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER

## NOMBRES ESPAÑOLES

En las últimas semanas han sido varios los nombres de artistas españoles que han aparecido en las carteleras de nuestros conciertos. Unos con más y otros con menor fortuna, de acuerdo con sus correspondientes posibilidades, nos han brindado la música que saben y pueden ofrecer. Los variopintos resultados obtenidos van a ser examinados y analizados brevemente a continuación.

### DESTELLOS MOZARTIANOS

Reconforta, en medio de la mediocridad general de nuestra vida musical, encontrarse de pronto con Mozart, aunque lo que percibamos de él llegue a ser solamente un destello. Por eso alegra cuando un músico como Celibidache nos ofrece una de sus peculiarísimas y mágicas visiones del Mozart «esencial». O cuando un director como Ros Marbá tiene la sana —y lógica— idea de confeccionar un programa Mozart. O cuando una pianista tan sensible como Cristina Bruno se acerca al universo del músico salzburgués y lo hace con amor, exquisita sensibilidad y suficientes dotes técnicas.

El concierto de Ros, admirablemente construido, se componía de las siguientes obras: **Sinfonía número 15, en Sol mayor, K. 124; Concierto número 4, en Re mayor, K. 218, para violín y orquesta; Tres motetes** («Veni Sancte Spiritus», K. 47; «Ave verum Corpus», K. 618, y «Misericordias Domini», K. 222) y **Missa Solemnis número 15, en Do mayor, K. 337** (con la **Sonata da Chiesa, número 17, en Do mayor, K. 336**). Obras «nuevas», a excepción de la de violín; obras de primera juventud y aun de niñez, reveladoras ya de la magnificencia del genio mozartiano. Todas ellas fueron

expuestas con criterio muy correcto, con musicalidad intachable, por la batuta, que, aun así, no consiguió dar a la **Sinfonía** la total transparencia y frescura de lenguaje que atesora, ni obtuvo el encaje perfecto con el aceptable violinista ruso Tretyakov en el **Concierto**. La **Misa**, por otra parte, que fue planteada con lógica, quedó desdibujada en buena medida por la irregularidad actual del Coro de la Orquesta Na-

cional de España, que no acaba de salir de su bache (producido, como se sabe, por diversas causas). Resaltable, en cualquier caso, la intervención de Montserrat Torrent, que tocó una preciosa **Sonata da Chiesa** al órgano. Lo mejor, con diferencia, se dio en los **Tres motetes**, sobre todo en el breve **Ave Verum Corpus**, donde la delicadeza e inspiración de la mano rectora consiguieron un momento verdaderamente mágico e in-

CRISTINA BRUNO: UNO DE ESOS RAROS DESTELLOS MOZARTIANOS.



olvidable (como lo son los momentos mozartianos auténticos), obteniendo una excelente y maleable prestación de la masa coral y orquestal, a través de una exposición muy matizada, morosa y equilibrada.

Momentos similares pudieron localizarse en la actuación de Cristina Bruno con la misma Orquesta interpretando el **Concierto número 21** del austríaco. La pianista coruñesa posee, aparte de las cualidades señaladas más arriba, otras que la convierten en una artista muy apta para desenvolverse en este mundo: sentido del fraseo, fluidez en el canto, íntima efusión, emotividad, «toque» adecuado... Su versión, por ello, fue callada, ensoñadora, quizá en exceso púdica (¿podría decirse demasiado femenina?), pero muy bien construida, intachablemente planteada y, por lo general, bien realizada. En mi opinión, puede que a su ataque le faltara una mayor nitidez y a su dicción una más definida y perfilada articulación. Su sonido es bello, interesante, tal vez un algo apagado, como falto de redondez, de brillo, y a veces, quizá por nerviosismo, se le van los dedos. En cualquier caso, y como queda dicho, su aportación fue encomiable, con instantes preciosos (estupendo el «Andante»). Y ello a pesar de la brutal colaboración que, desde el podio, le brindó Roberto Benzi, un director (ex niño prodigio) que ha debido de estudiar a Mozart por correspondencia. Pero, ¿cómo se puede tocar así, con esa dureza, esa falta de tacto, esas aristas, esa crispación, una música como ésta, viril, vital, fresca, pero nunca violenta? Estuvo en una galaxia alejada años luz del poético y cristalino planeta habitado por la pianista. Benzi, con anterioridad, chapurreó un **Adagio y fuga en Do mayor, K. 546**, y después planteó una basta, compacta, demoledora, descolorida y poco musical versión de **Petrouchka**.

#### JOVENES DIRECTORES

**José Ramón Encinar.**—De nuevo hay que hacer mención del director madrileño, actual titular del grupo Koan, que ha vuelto a ofrecer, al frente de varios instrumentistas de la Orquesta Nacional, un concierto de notable interés: **Rondino**, de Beethoven; **Serenata en Mi bemol mayor, op. 7**, de Strauss; **Concierto para violín y trece instrumentos**, de Weill; **Akrata**, de Xenakis, y **Suite francesa**, de Poulenc. Dejando a un lado las dos primeras obras, cuya inclusión se justifica por su rareza, pero que pertenecen a lo peor de sus respectivos autores, las restantes brindaban la posibilidad de acercarse a tres mundos tan distintos y tan importantes de la música de este siglo como los de Weill, Xenakis y Poulenc. La primera composición permitió poner de manifiesto el buen hacer, la calidad profesional de un instrumentista de la Orquesta Nacional de España: Juan Sanabras, que casi logró vencer las innumerables dificultades de la escritura. Obra incluida dentro de la estética expresionista de su autor, con claras influencias stravinskianas, extraña, alucinada, tensa, con increíbles momentos de serenidad, de lirismo. Su escritura es cortante, a veces hiriente, con rasgos de ácida ironía. **Akrata** —creo que ofrecida en Madrid hace años en los conciertos de Alea— supuso el punto culminante de la sesión; muy bien dirigida por Encinar y tocada aceptablemente por los requeridos quince instrumentistas de viento, quedaron patentes de nuevo los juegos tímbricos que el autor realiza partiendo de sus apasionantes búsquedas y de la aplicación de fórmulas científicas al discurso musical, revelando —como señalaba Carreira en el programa de mano— unas dosis de fantasía que pocos creadores actuales poseen. La obra es iridiscente, eléctrica, demostrativa de las po-



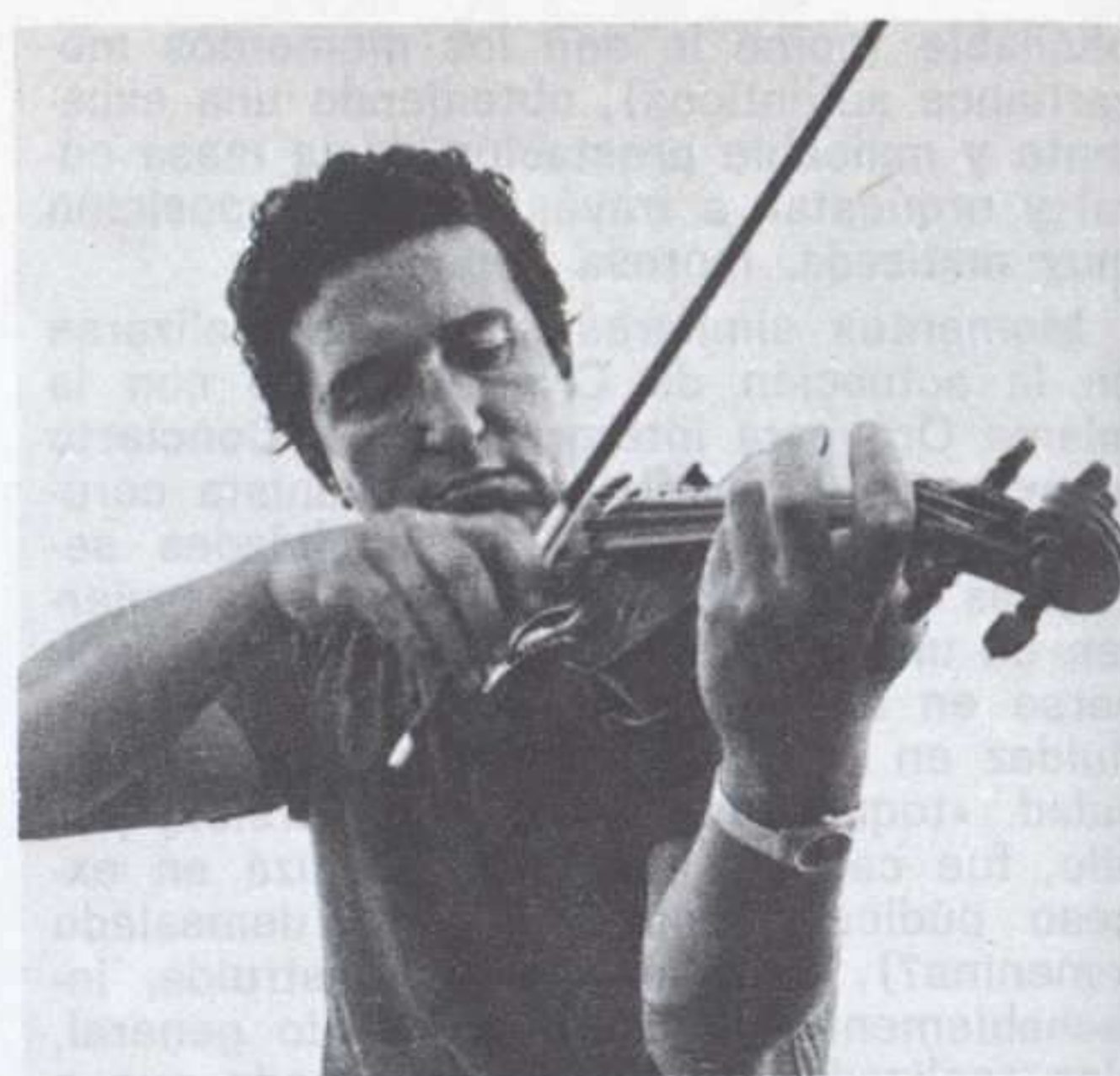
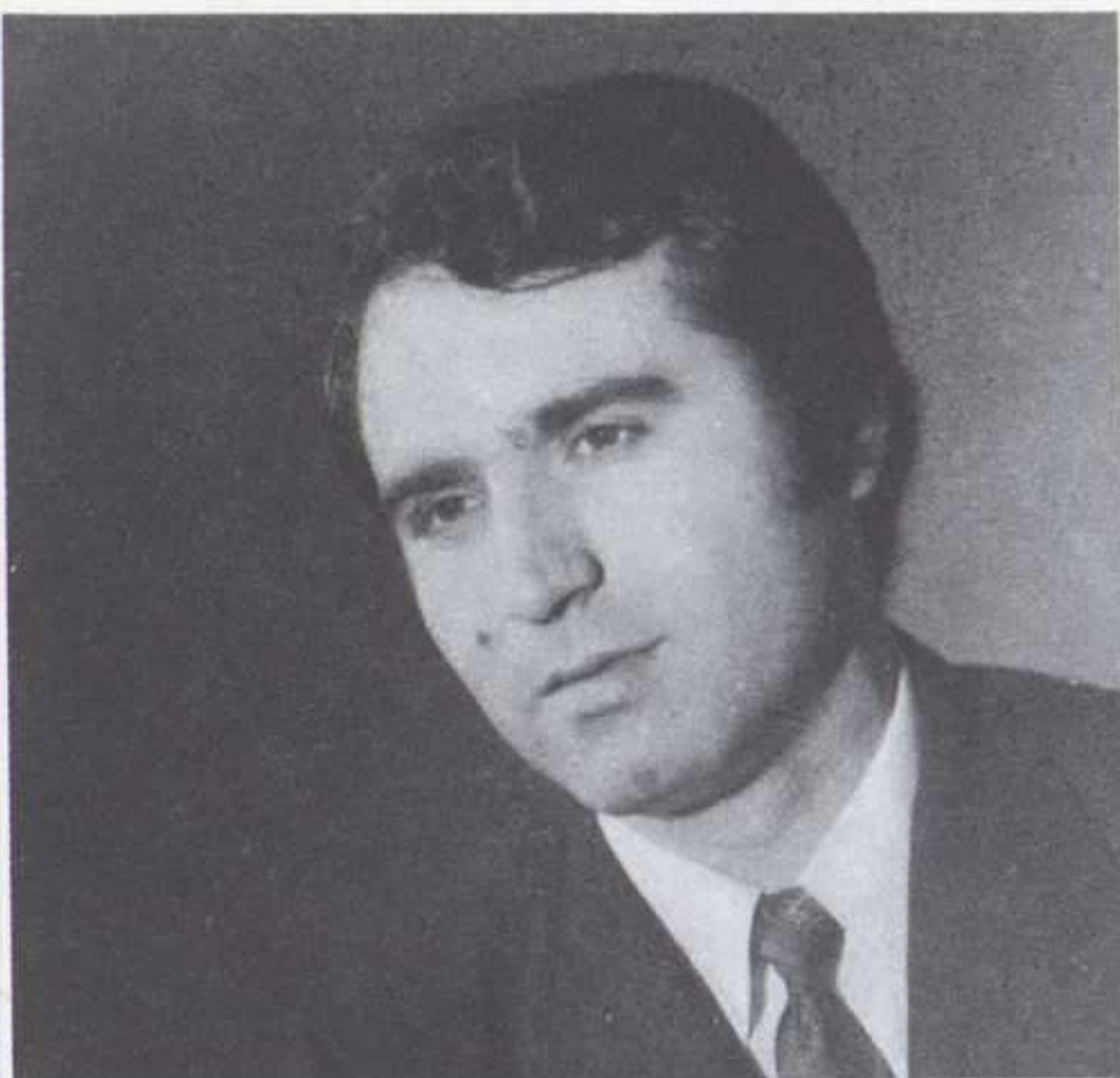
GÓMEZ MARTÍNEZ Y GARCÍA NAVARRO: DOS JOVENES BATUTAS ESPAÑOLAS. DOS TÉCNICAS Y DOS TEMPERAMENTOS.

sibilidades de la escritura controlada. Una correcta versión de la agradable y bien humorada **Suite francesa**, de Poulenc, buena prueba del oficio y «savoir faire» del músico gallo, cerró la atractiva sesión.

**Miguel Ángel Gómez Martínez.**—Impetuoso, dinámico, nervioso, ágil... He aquí la impresión primera que produce Miguel Ángel Gómez Martínez en el podio; un director, como ya se ha dicho aquí, «con ganas», que arrostra con decisión cualquier tipo de interpretación, que hace música con sana y casi escandalosa vibración. Pero, ojo, debajo de ese aparato, de esa fachada de «niño salvaje» (pero, en todo caso, «niño bueno») hay una mente clara, que antes ha pensado y planificado, y una sólida técnica directorial, basada en gestos precisos, incisivos y contundentes; gestos que marcan (brazos arriba) con imperiosidad y calor, con fuerza y viveza; gestos claros y rotundos antes que persuasivos o sugerentes. A partir de estas premisas, sobre las que el joven granadino ha edificado ya una importante carrera, particularmente en el mundo de la ópera, se construyen unas versiones musicales bien fijadas en lo fundamental, bien expuestas, generalmente ligeras

de «tempi», que a veces quedan algo faltas de «carne», de pulimento, de redondeo y de reposo: de respiración. Da la impresión, confirmada tras su brillante **Quinta Sinfonía** de Tchaikowsky, que Gómez Martínez, una vez en el podio, una vez «lanzado», no cumple todas las intenciones previstas, y que sus versiones quedan algo alejadas del ideal programado. Su ansia, su temblor casi físico producen el efecto de que a veces se «emborracha» de orquesta, se «atraca» de sonido. Con todo, como se ha apuntado, su **Quinta** de Tchaikowsky fue muy respetable, generalmente bien planteada, a pesar de los «accelerandi» o de las brusquedades más propias de un ardor juvenil que de una falta de conocimiento o de oficio. Hizo sonar con potencia y, en ocasiones, con cierta calidad a la Orquesta de la Radiotelevisión.

**Luis Antón García Navarro.**—Otro joven español que triunfa por esos mundos. Oficio no le falta, ni soltura y claridad de gesto (no muy variado ni sugerente). Ahora bien, no parece plantearse grandes cosas a la hora de empuñar la batuta; no da la impresión de que previamente haya realizado un análisis serio, una planificación cuidadosa de la



TRES EXCELENTES INSTRUMENTISTAS DE LA NACIONAL EN LABORES SOLISTAS: JOSE MARIA ORTI, RAFAEL RAMOS Y JUAN SANABRAS.

obra que va a interpretar, la cual queda, normalmente, sólo apuntada, bosquejada, a nivel de simple lectura, más o menos aseada. No otra cosa cabe pensar de su descuidado acompañamiento a José María Ortí en el **Concierto para trompeta**, de Hummel, o de su anodina versión de la prolija **Sinfonía número 3**, de Saint-Saëns, poco afortunada de planificación, gruesa de sonoridad y relativamente ajustada en lo rítmico. Versión poderosa, pero poco más. No obstante, el público le aplaudió calurosamente. Claro que el final de la obra, con órgano a raudales, hace milagros.

#### LOS SOLISTAS DE NUESTRAS ORQUESTAS

**José María Ortí.**—Admira la seguridad que musical y técnicamente posee este joven trompeta de la Orquesta Nacional de España. Hace años pudo escuchársele, ya más que correctamente, el **Concierto** de Joseph Haydn. Ahora se ha atrevido con el de Hummel, verdadera pieza de toque de la especialidad, saliendo más que airoso de la prueba. Y ello porque conoce —cosa que fundamentalmente proporciona el estudio— perfectamente la técnica de su instrumento, tiene una innata musicalidad y, además, goza de una condición física envidiable. Su «fiato» es más que suficiente, apoyando con rara habilidad el sonido, que es grande, poderoso y de buena calidad. Apiana y regula la intensidad con soltura, y en las agilidades se muestra firme. Su interpretación de la brillante y desequilibrada obra de Hummel fue por todo ello excelente, pese a aislados roces, pequeñas irregularidades y un cierto envaramiento expresivo en el «Andante».

**Rafael Ramos.**—Lástima que el que hoy es primer «cello» de la Orquesta Nacional de España haya escogido para su actuación solista el **Concierto** de Walton, tan «poquita cosa», a pesar de su correcta escritura y su agradable escucha. Porque la obra, que ofrece dificultades, no exige del instrumentista un temperamento o unas dotes expresivas fuera de lo común. En todo caso, da pie para que pueda apreciarse su línea y su musicalidad. Ramos, sin duda, las posee, junto a un sonido no grande, pero sí bello, redondo, igual, y a una forma de decir, de cantar que denotan una gran sensibilidad y un criterio firme.

**José Moreno.**—Otro profesor de orquesta, éste de la Radiotelevisión, que sale a la palestra en labor de solista. Como sus compañeros de la Nacional, eligió una obra

infrecuente (sin duda, la de calidad más baja de las tres): el **Concierto** de Mercadante, producto de nulo valor musical, vehículo exclusivo para dar oportunidad al flautista de realizar una serie de fuegos de artificio montados sobre melodías facilonas y pueriles, torpemente engarzadas, con un ramplón acompañamiento de orquesta de cuerda, con una armonía de tratado de primer curso. Moreno puso de manifiesto corrección técnica, fraseo aceptable y sonido agradable, aunque dotado de un trémolo excesivo.

#### VEINTICINCO AÑOS DE PAZ

Sí, señor: de paz y buena música son los que ha mantenido y alimentado «Cantar y Tañer», benemérita asociación crecida al amor de la apasionada dirección de Helga Drewsen. Veinticinco años resistiendo, en un mundo hostil a la cultura, sin fallar, sin decaer. Parece de todo punto justo destacar este hecho, casi insólito en nuestro país —que ya ha sido recogido en estas páginas—: una asociación privada, sin ayudas oficiales, subsistiendo únicamente con las aportaciones de sus abonados, cumple sus primeros veinticinco años. Para festejar de alguna forma la efemérides, los cerebros bienpensantes de la entidad decidieron llevar al Real, en colaboración con el Instituto Alemán, un concierto importante: el ofrecido por el Octeto de la Filarmónica de Berlín, ya conocido entre nosotros. Un programa «clásico» fue la base del éxito ante un público entusiasta que ocupaba, aproximadamente, dos tercios del teatro: **Quinteto para clarinete**, de Mozart, y **Octeto**, de Schubert. Las versiones, que tuvieron defectos, fueron, en general, de gran nivel, suficiente como para captar las bellezas que atesoran estas dos auténticas obras maestras de la música «camerística». Quizá en Mozart faltó algo de efusión, de lirismo contenido, de interioridad; quizá el clarinete no posea la sonoridad cálida y plena que sería de desear (su timbre es demasiado opaco); pero, en cualquier caso, la obra fue magníficamente construida y expuesta. Maravillosamente organizado también, aunque puede que falto de la transparencia y gracia de fraseo de los vieneses, el **Octeto** de Schubert, que se nos ofreció en una interpretación robusta, dramática en ocasiones, vital, casi orquestal. Fundamentales artífices fueron el «cello», el trompa, y sobre todo el fenomenal contrabajo Zepperitz, poderoso, musical, formidable pilar del conjunto, aun cuando a veces adquiriera un excesivo protagonismo, peligroso para el equilibrio del todo.

#### UN DESCALABRO

No de otra forma cabe calificar a la primera aparición oficial de Pedro Pírfano como titular —tras el cese de Alberto Blancafort— del Coro de la Radiotelevisión. Dejemos a un lado las irregularidades y extrañas circunstancias que han rodeado la marcha del anterior titular o las que aconsejaron el nombramiento del director pascense. Olvidemos ahora asimismo las razones que hicieron conveniente privar al catalán de dirigir un concierto anunciado con la **Misa número 6** de Schubert. E, incluso, obviemos el porqué Pírfano se sintió impelido a eliminar del programa previsto la ci-



PIRFANO: MAL DEBUT.

tada obra. Centrémonos fundamentalmente en el hecho de que, para sustituirla, pensó nada menos que en la **Misa Solemnis**, de Beethoven, una de esas desgraciadas partituras que siempre hemos de soportar en interpretaciones mediocres o malas (otras son, por ejemplo, el **Requiem**, de Verdi, o la **Novena**, de Beethoven); y, sobre todo, el resultado musical (?) obtenido. Lo que Pírfano brindó fue un remedo de la colosal obra. Ya «a priori» podría pensarse que lanzarse a montarla con tres semanas escasas de ensayos para el Coro era suicida, dadas las dificultades del empeño y los escollos que en todos los órdenes presenta la escritura. Luego, tras el concierto, los temores se confirmaron. No vale la pena



entrar en detalles. Sólo apuntar que lo que se ofreció a nuestros sufridos oídos fue un griterío ensordecedor, una descoyuntada y apelmazada sucesión de sonidos poco o nada conectados entre sí.

## UN CONCIERTO «PEDAGÓGICO»

La vuelta de Frühbeck de Burgos a Madrid, en donde no había dirigido desde que, hace tres temporadas, dejó la titularidad de la Nacional, ha supuesto, al menos en la capital (actuó también en Barcelona), un «gran éxito»: mucho público, carácter de acontecimiento, ovaciones, flores, saludos, buenas críticas generales, etc. Sin embargo, ésta es una impresión insuficiente, que necesita ser analizada con cierto detalle e interpretada con criterios desapasionados y objetivos, capaces de valorar en su justa medida el hecho musical en sí y las circunstancias que lo rodearon. Cabe realizar la aproximación a través de una doble vía:

**Sociológica.**—El concierto (20 de marzo de este año), que nos traía de nuevo al director español, esta vez al frente, de modo circunstancial, de la Orquesta de la Radio de Berlín (RSO, antigua RIAS), estaba organizado por el Departamento Interfacultativo de Música de la Universidad Autónoma de Madrid, que dirige el inquieto José Peris, y se le incluía dentro de las actividades del curso presente. Iba destinado, por tanto, en principio, al mundo universitario, estudiantil, como, en la práctica, lo habían estado otros conciertos que en esta y anteriores temporadas había celebrado en el Real la Autónoma; como lo habían estado los dos ofrecidos días antes por los solistas de Zagreb. Pero la verdad es que el acto no discurre, en realidad, con arreglo a estas premisas; en primer lugar, por-



FRÜHBECK DE BURGOS. ¿UN DIRECTOR WAGNERIANO?

que el público, en su mayoría, aparecía compuesto por personas que poco o nada tenían que ver con el ámbito universitario, al menos con el ámbito estudiantil (la butaca costada 600 pesetas), aunque entre ellas se encontraran el ministro de Cultura y el director general de Música y Teatro; en segundo lugar, porque la forma de organizarse el concierto, el talante de los espectadores y la misma confección del programa de mano («La batuta de Frühbeck de Burgos nos asegura un concierto del mayor

interés y calidad», «El maestro Frühbeck reaparece en el escenario del Real tras una ausencia de las más sentidas por los aficionados», podía leerse textualmente), convertían a la convocatoria en una «fiesta» social, en una especie de acto de desagravio colectivo compartido por añorantes de aquellos viernes y sábados de la larga etapa frühbeckiana. Bien; en todo caso, y aun cuando la finalidad (la misma programación) del concierto se separara de las pautas que habitualmente rigen las actividades de la Autónoma, no puede negarse a nadie su derecho a asistir al acto que quiera y a manifestarse como desee, aun cuando en el fondo la música sea lo que menos importe.

**Musical.**—Contribuye a afianzar esta impresión el hecho de que el resultado artístico (lo único que debe de interesar) fuera tan malo, tan pedestre. ¿Cómo unas interpretaciones tan equivocadas pueden levantar tanto entusiasmo? ¿Se puede hablar de triunfo verdadero, de triunfo legítimo? A no ser que los aplaudidores consideren —y para ellos sea suficiente— que dirigir, que hacer música en el podio sea lograr la suma de decibelios por instrumento más alta posible, amontonar de forma indiscriminada sonidos indiferenciados, sin atender a lo que las notas significan verdaderamente, sin plantearse los problemas derivados de las relaciones entre ellas, sin respetar de forma lógica y racional las indicaciones dinámicas o agógicas contenidas en la partitura, y sin, por supuesto, atender a criterios de índole estilística. En ese caso puede que tuviera cierta explicación el éxito de Frühbeck, porque su labor en esta ocasión —que nos trajo a la memoria sus peores actuaciones con la Orquesta Nacional— no resiste un análisis o crítica mínimamente serios. Su forma de plantear Wagner no se tiene en pie, tanto por el criterio (o, mejor, la falta de él) que sustenta la aproximación como por el resultado sonoro obtenido. Responde, en líneas generales, a sus tradicionales concepciones musicales: línea amplia (comúnmente confundida con «línea gruesa»), enfatismo, retórico despliegue de efectivos sonoros, acumulación de masas, falta de claridad en el tejido orquestal, ausencia de planificación, tensiones producidas no por un desarrollo lógico del discurso, sino por un incremento externo y violento del sonido...

Desde estas premisas fueron abordados los fragmentos wagnerianos seleccionados para esta ocasión (uno de los típicos conciertos de retales que hoy difícilmente se explican por sí mismos, separados del contexto en que se integran o deben integrarse). El fragmento de *Tristán e Isolda*, «Preludio y Muerte de Isolda», fue expuesto con entusiasmo, pero sin delicadeza, sin lirismo, sin dimensión poética. En el «Preludio» no existió prácticamente graduación dinámica, no hubo progresión en esa lenta ascensión desde las tinieblas (con el pórico del tritono) a la luz, que nos explica concentradamente el drama amoroso. No existió diferenciación tímbrica. Todo funcionó por acumulación, sin que, realmente, en medio del fragor pudiera percibirse la evolución y el desarrollo de la melodía, que ha de discurrir por los distintos grupos orquestales. Frühbeck atacó desde el principio no en «pp», sino en «mf», marcando ya, dando «palazos», impetuosamente, en gesto semiautomático absolutamente incomprensible en momento que debiera ser tan recogido y sutil. Luego, en la «Muerte», no hubo equilibrio de voces, y la tensión, que ha de saber contenerse sabiamente para alcanzar el clímax pasional, para liberarlo en el momento justo, fue en seguida exteriormente obtenida, con el consiguiente detri-

mento para la expresión y con la consiguiente imposibilidad de lograr, por la vía musical lógica, la relajación postrera. En el punto culminante del fragmento las voces quedaron oscurecidas y confundidas, y fue el timbal (!!) el auténtico protagonista. Todo sonaba muy fuerte: los violines vibraban, los vientos soplaban, pero no se oía, no se distinguía nada. Una lástima. Es difícil obtener resultados mejores con tales planteamientos, con tan crispada y tan incoherente manera de aproximarse a esta música sublime.

Se podía esperar algo mejor por parte de la batuta en los fragmentos elegidos de **Maestros cantores**, obra más luminosa, menos «interior». Pero no. Incluso podría hablarse de que todo fue a peor, porque aquí, en determinados momentos, Frühbeck pareció querer «interpretar» (lo que quizás ni intentó en *Tristán*), con lo que desdibujó e incluso alteró peligrosa y gravemente el sentido de lo escrito por Wagner. La «Obertura» del acto tercero, pasaje que requiere una cuidada matización y regulación sonora, impregnado de misterio, momento evocador, poético y noble (que pone al oyente «en situación» cara a la subsiguiente meditación de «Hans Sachs»), fue, simplemente, leída de manera prosaica. (¡Qué forma de atacar la intervención del cuarteto de trompas!) La «Danza de los Aprendices» fue mejor realizada, aunque sin ninguna gracia ni sentido danzable, sin dejarse mecer por el chispeante ritmo. Frühbeck demostró aquí otra vez que su batuta es demasiado rígida para otorgar aire, sabor, vitalidad (sin violencia) contrastada a páginas tan tersas y desenfadadas como ésta. De la misma forma que de nuevo puso al descubierto en la «Obertura» del primer acto, ofrecida al final, una de sus más importantes limitaciones como director: incapacidad para cantar y al mismo tiempo distribuir, organizar, planificar y regular las distintas voces de un entramado polifónico. Lo que se pudo escuchar en esta ocasión a un «tempo» bastante vivo fue un batiburrillo sonoro, en el que era difícil localizar la línea fundamental, adivinar el tema principal, seguir las voces complementarias. Por supuesto que entraña gran dificultad dar forma cabal al complejo tejido orquestal ideado por Wagner para esta ocasión, ya que las variaciones son continuas tanto en lo armónico como en lo expresivo, pero, bueno, para eso está el director. Evidentemente, las dificultades superan aquí en mucho las posibilidades de una batuta como la del burgalés, que intentó dar vida musical al fragmento haciendo tocar a todos con la misma intensidad sonora, exigiendo más decibelios a grupos orquestales más débiles cuando sobre ellos pesaban los más fuertes (por ejemplo, cuerda grave frente a trombones, trompas y trompetas), y a veces queriendo destacar voces secundarias sobre las principales.

Puede que lo menos malo se diera en los números del **Ocaso**, especialmente en el «Viaje de Sigfrido por el Rhin», en donde hubo una cierta lógica (cuando no se quebraba el equilibrio dinámico) expositiva, aunque a una batuta tan plana se le escaparan la mayor parte de los sutiles detalles instrumentales y no resaltara la rutilante policromía tímbrica prevista. La «Marcha Fúnebre» fue poderosa, gritona y exterior. En la escena final se eligió, como se veía venir, el camino de la grandilocuencia, del gran aparato, ofreciendo, más que la imagen dialéctica de los estertores de una civilización, un rutilante, superficial y gritador «tour de force» alejado de la verdadera y profunda esencia y significado del drama wagneriano. Clímax repetidos (que

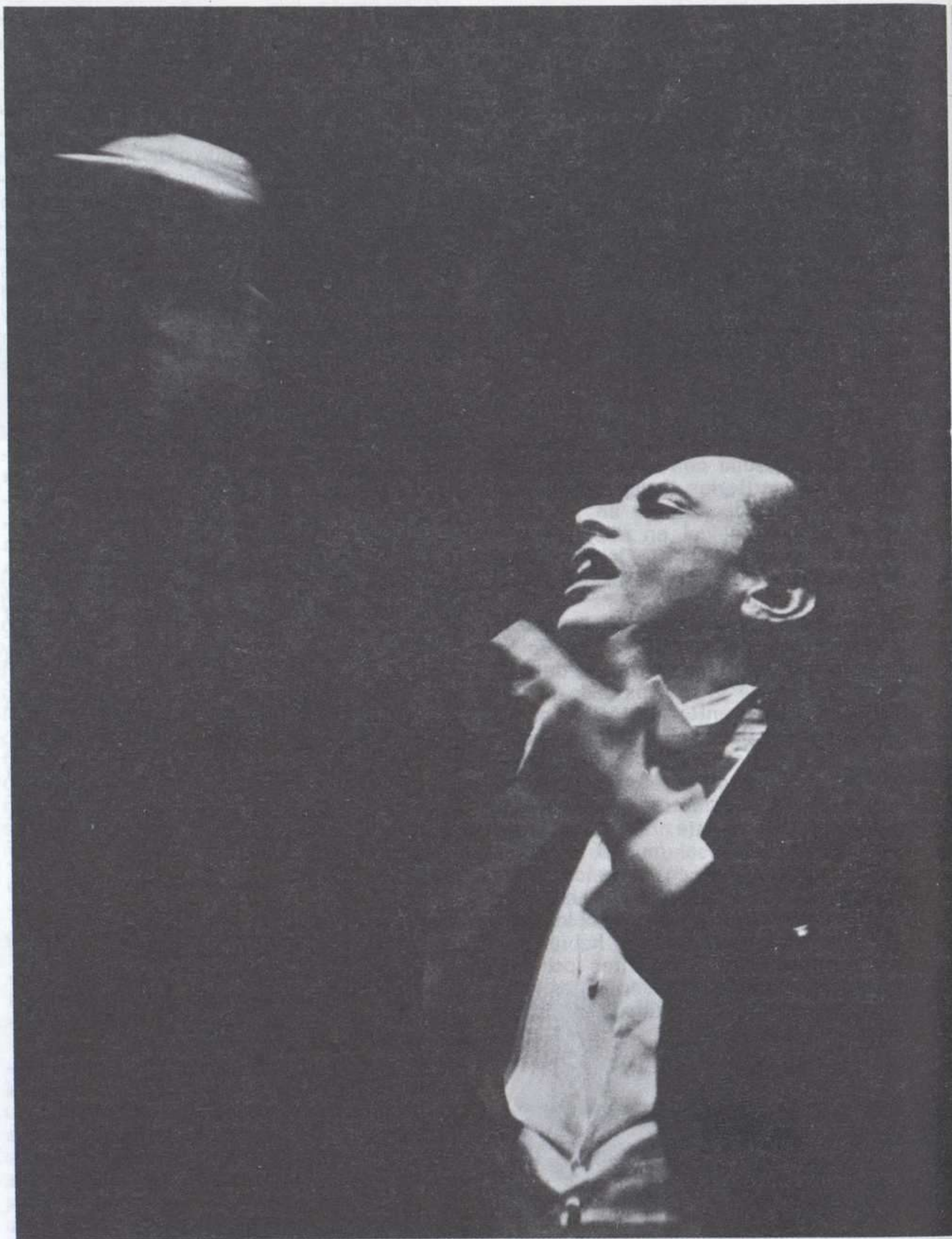
por ello perdían la categoría de tales) en cada «fortissimo», hueca peroración, histérico desmadre orquestal nos fueron servidos en bandeja, como forma fácil de describir lo que sólo puede ser descrito e interpretado desde dentro y con el lenguaje musical más sencillo y lógico: el de la sobriedad y el equilibrio. La retórica wagneriana (que existe) no puede ser plasmada de manera tan redundante, con absurda hinchazón (de nuevo la confusión entre grandeza y grandilocuencia, con tal alteración del «tempo» en la coda). En este apabullante final, cuya concepción recordó las elongaciones y untuosidades sonoras de un Reginald Goodall, naufragó la «Brünnhilde» de la pobre Danica Mastilovich, quien dio la impresión de querer salir del paso lo más discretamente posible, sin intentar hacer algo más que leer y «aguantar el chaparrón». Pudimos apreciar, en todo caso, que su voz, más bien grande, timbrada, de buen tinte dramático, posee ahora mismo un feo trémolo, y que está bastante ajada, sin posibilidades auténticas de cantar con soltura en la tesitura prescrita. «Caló» y desafinó abundantemente.

¿Después de este concierto —y de otros similares que hace años brindó con la Nacional— puede decirse que Frühbeck es un director wagneriano, como a veces se ha dicho? Evidentemente, no. Es más, sus características lo alejan de esta música. No basta para dirigirla (para dirigir ninguna, en realidad) una seguridad métrica (mecánica más bien), una buena memoria o una autoridad en el «podium». Hacen falta dotes técnicas, expresivas y musicales que él, sin duda, no tiene, al menos en la medida adecuada, pese a quien pese. Este último concierto ha sido perfectamente demostrativo al respecto. Hasta el punto de que una excelente Orquesta como es la de la Radio de Berlín quedara desdibujada, convirtiéndose en un conjunto vulgar, meramente profesional, vocinglero, basto y a veces desencajado.

Un mal concierto, en suma. Un concierto a procurar olvidar. Pero, eso sí, un concierto «pedagógico», aunque por distinto motivo del que se apuntaba en el programa de mano: nos enseñó cómo no se debe interpretar a Wagner. En definitiva, cómo no se debe hacer música.

## UN VIRTUOSO: LORIN MAAZEL

Y nuevamente, como un meteoro, pasó por Madrid Lorin Maazel. (¿Cuándo volverá?) Es una verdadera pena que a hombres como él —aun estando muy mercantilizados— no se les pueda extraer más el «jugo» de su preparación, conocimiento y maestría. En el caso del director franco-americano el tema es todavía más sangrante, teniendo en cuenta que hace años estuvo a punto de firmar como titular de la Radiotelevisión, y que por circunstancias extramusicales (¿Hasta cuándo?) la operación no llegó a llevarse a cabo. El programa elegido era un tanto decepcionante: «Obertura» del **Carnaval Romano**, de Berlioz; **Sinfonía italiana**, de Mendelssohn; **Escalas**, de Ibert, y «Suite» del **Pájaro de Fuego**, de Stravinsky. Después, por falta de tiempo (parece ser que Maazel llegó un día más tarde de lo previsto), la obra de Ibert se sustituyó por la socorrida **Siesta de un fauno**, de Debussy, que tuvo una interpretación discreta, y en la que actuó bien Moreno. Maazel se nos ha ofrecido, en toda la plenitud de sus cincuenta años, como director poderoso, fácil, que «ve» perfectamente el camino más claro para dar una visión coherente y precisa de las obras que pone en el atril. Sus planteamientos



MAAZEL: UN VIRTUOSO.

intelectuales continúan siendo de gran objetividad, aunque rara vez fríos (puede que en algún momento, quizá por falta de madurada elaboración, superficiales). No tiene tiempo habitualmente —en un concierto como éste, «uno de tantos»— para realizar análisis en profundidad, para pulir, revisar y redondear. Por ello, dotado de una técnica sensacional, de una gran capacidad para trabajar de prisa, lo fía casi todo a ello, en muchas ocasiones con gran provecho. Las mayores dificultades pueden provenir del grado de preparación, del nivel del conjunto que dirija. El de la Radiotelevisión, como sabemos, no es de primer orden. De ahí que el resultado práctico obtenido no fuera siempre todo lo bueno que habría sido de desear, sobre todo en la **Italiana**, en donde hubo ostensibles desajustes (pese a lo férreo, claro y preciso de la batuta), particularmente en el «Saltarello», en el que la madera no pudo sobrepasar las dificultades de escritura a la velocidad marcada, muy lógica, por otra parte. El director estuvo más pendiente, en general, a ajustar que a matizar, a encajar un fraseo que a alquitarar una sonoridad. Versiones las suyas, en esta oportunidad, que nos revelaron una vez más a un constructor nato, un músico dotadísimo, provisto de una men-

te lúcida, clara y ordenada. Y, sobre todo, de una batuta de increíble eficacia: precisa, contundente, expeditiva, y al tiempo elegante, sugerente, persuasiva. Maazel posee una muñeca de oro, una capacidad magistral para «construir sobre la marcha», desentrañando y exponiendo el discurso musical con coherencia, vigor e intensidad, si bien no siempre con densidad conceptual. La forma de marcar, de acentuar, en continuos movimientos de meridiana claridad; la habilidad para emplear al mismo tiempo su mano izquierda, para señalar con ella matices dinámicos, para moldear ritmos a contratiempo o subdividir el compás, las poseen (las han poseído) pocos directores en el mundo hasta ese extremo.

En base a estas cualidades, Maazel pudo ofrecer un concierto algo desigual, pero interesante y con el sello de su indiscutible personalidad. Lo mejor, lo espectacular, vibrante y luminoso fue la **Obertura** de Berlioz (característica propia de la obra), en donde el metal, dentro de lo que cabe, sonó poderoso y empastado, y, fundamentalmente, la última parte de **El pájaro de fuego** (la primera quedó bastante borrosa), concretamente, desde la «Berceuse». Aquí hubo clima, intensidad y tensión. El final fue mag-

# Una Obra de Arte...



El caudal de 150 años de experiencia (establecida en 1828) en la construcción del piano, ha sido depositado con cariño en este instrumento. La tradición artesana ha sido transmitida de generación a generación. El resultado no es un producto industrial sino un instrumento musical.

# Bösendorfer

...y Joya musical de nuestro tiempo.

Representantes Exclusivos:



AV. FCO. CAMBO, 10 (Av. Catedral, 10)  
TLFS. 319 60 96 ■ 319 69 12 ■ BARCELONA - 3



**MAXPER**

CTRA. de ANDALUCIA, Km. 12.600  
TLF. 695 91 00 ■ (GETAFE)MADRID

## Asturias

● Hoy tenemos que escribir sobre un hecho lamentable. Al hacerse cargo de la Orquesta de Asturias Benito Lauret, hemos dado cuenta desde estas líneas, entusiásticamente, de la gran acogida que los melómanos asturianos habíamos dispensado al gran músico levantino. Desde el primer momento la «nueva» Orquesta de Cámara de Asturias —que fundara Muñiz Toca, pero que había llegado a la mínima expresión, casi a su desaparición— sonó como nunca habíamos soñado, y fue ampliando su repertorio hasta límites increíbles; obras nuevas en cada programa, que resultaría muy largo detallar; en fin, salidas por toda Asturias, de la mayor necesidad para la difusión de la cultura musical. Podemos asegurar que Benito Lauret, artífice de esta renovación, también «llegó, vivo y venció». Pero esto último no se lo perdonaron.

Y así hemos visto cómo un día, desde la misma Orquesta, alguien dijo que la misma sonaba mejor con Muñiz Toca; cómo, atónitos, escuchábamos la noticia de que gran parte de los instrumentos habían sido quemados, junto con el noventa por ciento de las partituras del archivo. (Por cierto que el caso de este acto vandálico, no se ha podido, o querido, esclarecer.) Pero todavía no habíamos llegado a lo más grave. El Patronato del Centro Provincial de Bellas Artes (de quien depende la Orquesta), que, paradójicamente, no está formado por artistas, sino por políti-

cos (!!!), no admite las peticiones de Benito Lauret, que a mí me parecen elementales —un local digno, de ensayos; una programación anual, previamente establecida, etc.—, y pone a nuestro músico en la calle. La Magistratura de Trabajo ha fallado a su favor; pero habrá apelación por parte del Patronato y se llegará hasta el Supremo. A todo esto habrán pasado muchos meses, en perjuicio de la propia Orquesta, de toda la afición de la provincia, de la cultura musical, en suma, de los asturianos.

Desde estas líneas denuncio lo que ha sido un auténtico pacto de silencio por parte de la prensa de Asturias, en torno al «caso» Lauret. Da así la impresión de que a los aficionados nos ha traído sin cuidado todo este asunto. Y no ha sido así. Me consta que han sido muchos los que se han dirigido a los periódicos con escritos de apoyo y reconocimiento hacia la gran labor desarrollada por Lauret en toda Asturias. (El que suscribe no ha visto publicado el suyo en el diario de mayor difusión.) Pero muy pocas de estas cartas han visto la luz. ¿Ha podido llegar hasta los periódicos orden de silenciarlo todo? ¿Hay un empeño especial en que Lauret no siga al frente de la Orquesta? ¿Por parte de quién? Quizá a todas estas preguntas no podamos contestar nunca, como tampoco sabremos quién fue el salvaje responsable de la quema del instrumental y partituras. Lo único cierto es que el Arte no debe tener nada que ver con la Política; que es verdaderamente lamentable que Patronatos y Organismos musicales estén hoy formados por persona a las que nada dice el Arte de los Sonidos. Esperamos que a esta fiebre

de meterse en todo que hoy tienen nuestros flamantes políticos siga un tiempo en el que llamen para estos puestos a personalidades de las Artes, que sí saben lo que se traen entre manos, pues están en su terreno.

Esperamos también confiadamente en que se haga justicia y Benito Lauret pueda seguir al frente de la Orquesta de Cámara de Asturias; ya he dicho antes que crítica y aficionados estamos con él.

Gracias, de todas formas, a que interinamente se ha encargado de ensayos y conciertos el concertino Alfonso Ordieres, podrá la Orquesta superar este nuevo obstáculo. El magnífico violinista es hoy la persona más indicada para esta eventualidad; no hace mucho, desde estas líneas, hemos dado cuenta de su gran labor al frente de la Orquesta Universitaria de Oviedo, de su creación. Hoy le damos las gracias por esta continuidad.

● Haciendo un breve repaso de la extraordinaria programación de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, destacaremos la actuación de la Orquesta Filarmónica Nacional de Sofía, con la interpretación, nada especial por cierto, de la **Sinfonía «Clásica»** de Prokofieff, y la **Heroica** de Beethoven. Luego escucharíamos el Cuarteto Holandés con flauta, y ya en el mes de diciembre (nada menos que cuatro conciertos en este mes), ¡por fin, en Oviedo!, al compositor y gran pianista gijonés Luis Vázquez del Fresno, que obtuvo un triunfo extraordinario con Brahms, Ravel, Liszt y dos composiciones suyas: **Verba**, sobre cantos populares astures, y la fabulosa endiablada **Tocata**; éxito enorme y bien merecido. A continuación el Cuarteto de Amsterdam (con obras de Webern, Mozart y Schubert) y un gran concierto de la Orquesta de Cámara de Berlín (RDA). Ha obtenido también un notable éxito el pianista madrileño Enrique Pérez de Guzmán, con fuerte programa, **Funerales** y **Sonata en Si menor**, de Liszt; **Preludio, coral y fuga**, de Franck, y tres obras de Albéniz.

Comienza el año 1980 con el violinista Chou Liang Li, por segunda vez en Oviedo, con tres **Sonatas** (Prokofieff, Beethoven y Mozart), Falla y Sarasate; el acompañamiento de Sandra Rivers, sencillamente perfecto. También hemos escuchado el Cuarteto Beethoven, de Roma, y el 21 de enero un memorable concierto de la Camerata Instrumental de Berlín, que por sí solo daría categoría sobresaliente a esta Filarmónica de Oviedo. Apoteosis, en la sala repleta del Teatro Filarmónica, de estos músicos extraordinarios, y sobre todo de su director, flautista excepcional, Karl Bernhard Sebon. Muy buena también la actuación, el 6 de febrero, de la «mezzo» Alicia Nafé, con el acompañamiento de lujo de Miguel Zanetti, y para terminar esta reseña diremos que el Nuevo Trío Italiano ha gustado mucho también en su programa, compuesto por sendos Tríos de Mozart, Shostakovich y Schubert.

En una próxima crónica continuaremos con los conciertos de Oviedo, así como los de la Filarmónica de Gijón y otras Sociedades.—PEDRO LUIS MENENDEZ.

BENITO LAURET, AL FRENTE DE LA ACTUAL ORQUESTA DE CAMARA DE ASTURIAS (VERDADERA CREACION SUYA) Y DE LA CAPILLA POLIFONICA «CIUDAD DE OVIEDO», DE LA QUE TAMBIEN ES DIRECTOR.



## MISCELANEA MUSICAL

Es innegable que desde la última crónica publicada en RITMO con referencia a Baleares la profusión de actos de cierto relieve musical caracteriza abundantemente la promoción que en todo sentido, y en este caso musicalmente hablando, se experimenta en esta región. Sin embargo, y sin menospreciar los demás recitales y conciertos habidos en un lapso de tiempo relativamente breve, hemos de resaltar, por su presentación y magnitud, el celebrado en el Teatro Principal, de Palma, con motivo del concierto operístico inaugural, a cargo de la incipiente sociedad de Amigos de la Opera de Mallorca, de gran gala, llenándose totalmente el majestuoso coliseo palmesano. Tras un parlamento obligado del presidente de la entidad, don Armando García, inicióse el concierto, actuando con plenitud de facultades y máxima dignidad los cantantes Catalina Negre Perotti, Angelo Bianchi, Víctor Bonomo y Francisca Quart, con obras de Donizetti, Puccini, Catalani, Gounod, Bizet, Verdi, Giordano, Cilea y Mascagni. Colaboró con los citados cantantes el director de la Capella de Manacor, maestro Nadal, que, al piano, compartió con los intérpretes los calurosos aplausos del numerosísimo público. Presente en el acto el culto crítico musical Antonio Fernández-Cid, cerró con un breve, inspirado e improvisado parlamento la extraordinaria velada, siendo también aplaudido con vehemencia. Anteriormente, y en el seno de la entidad social Amigos de la Opera de Mallorca, el señor Fernández-Cid había desarrollado, con acopio de datos y docta documentación, el tema «Hablemos de Opera». Al finalizar su magnífica disertación, el celebrado crítico fue muy aplaudido y felicitado por la numerosa concurrencia, que acudió a escucharle y llenó a rebotar el salón de actos de la referida «casa» social».

## PIANISTAS

Los conciertos y recitales pianísticos proliferan en Ciutat, haciendo honor a la tradicional afición «al teclado» que siempre ha demostrado Mallorca. En lo que va de temporada, incluida en este curso 1979-80, nos es grato recordar los nombres de Ingrid Haeller, Hyung Kyu Kim, Miguel A. Segura, Bartolomé Jaume, Alberto Portugheis, Valentina Kamenikova, Manuel Cabero Pueyo, Dominique Cornil... Todos ellos han dejado notables muestras de su perfecto dominio, y en sus respectivas actuaciones (unas en el Auditorium, otras en el Teatro Principal; en el Estudio General Luliano, en el Círculo de Bellas Artes o en el Museo de Sa Pobla) han hecho patente su técnica y singularísima interpretación ante nutrido y devoto auditorio.

• Entre la miscelánea musical cabe intercalar la III Semana del Organó Histórico. El hecho de que no hayamos conseguido programa de las audiciones celebradas, tal como se hacía en anteriores ediciones, nos impide describir, con más o menos acierto, artistas elegidos y lugares respectivos de las audiciones. Sin embargo, nos consta ha resultado digna en todos los conceptos la mencionada III Semana.

## HOMENAJES

La extraordinaria predilección que sentía hacia la música el recientemente fallecido poeta mallorquín Guillem Colom promovió el merecido agasajo espiritual que la Capella Mallorquina le tributó en una excelente audición, celebrada en la iglesia de San Felipe Neri, que reúne magníficas condiciones acústicas, con obras poéticas del inspirado vate balear y música de los maestros Juliá, Palau, Oliver y Millet.

• La agrupación de jóvenes intelectuales de Sa Pobla —músicos, poetas, pintores, etc.—, que componen la recientemente creada obra cultural «El compositor o l'interpret enfront l'obra musical», quisieron homenajearme, dedicando un programa exclusivamente de obras propias con el concurso de la magnífica «liederista» María José Martorell. La primera parte del programa constó de siete canciones, y la segunda de siete obras exclusivamente pianísticas. Hubo que extender la programación con dos obras más tanto en la primera como en la segunda parte. Intérpretes: María José Martorell y Lorenzo Galmés. Instrumento: un magnífico piano de gran cola Bosendorfer, modelo «Imperial», recién adquirido. Sala de audiciones: la del Museo Local, que se llenó totalmente de un selectísimo público y muchas personas desplazadas adrede desde Palma.

## BANDA MUNICIPAL

Desde un tiempo a esta parte observamos que los conciertos que la Banda Municipal daba en los jardines de la Muralla tienen ahora lugar en el Teatro Principal. Creemos acertada la decisión por parte de los correspondientes rectores; sin embargo, no creemos tan acertada la obligación de cobrar entrada, puesto que aun rebajadas las tarifas exigidas, resta afluencia de público, sobre todo en la clase obrera. La Banda Municipal debería abrir las puertas a todo el mundo, hablando en términos vulgares, y dando acceso libre se fomentaría más la afición entre las masas populares.

## ZARZUELA

Breve, pero intensa en representaciones, ha sido la temporada de zarzuela que ha ofrecido a los melómanos mallorquines el Teatro Principal. Se ha echado mano del consabido y tradicional repertorio, viéndose respaldadas las obras ofrecidas por un numeroso público. Lástima que las poquísimas compañías que quedan en España de nuestro género lírico no sientan inquietud para el montaje de obras nuevas, con lo cual darían acceso a noveles compositores que yacen completamente en el anonimato.

## AUDICION JUVENIL

La Asociación Hispano-Alemana Altamira presentó a los jóvenes María Jesús Salvá (piano) y Roberto Moragón (violín), los cuales, ante nutrido auditorio, ofrecieron obras de Vivaldi, Mozart, Chopin y Beethoven. El público asistente les acogió con cariñosas y nutridas salvas de aplauso.

## CONCURSO «ANDRES SEGOVIA»

Acaba de celebrarse en Palma la quinta edición del referido Concurso de guitarra, que patrocina la Caja de Ahorros

«Sa Nostra». Las primeras sesiones eliminatorias tuvieron lugar en el Teatro Principal, y la final en el Auditorium. Tras reñidas opciones, el primer ganador fue el belga Yves Sergie Raoul Storms; el segundo, el italiano Stefano Grondona, y el tercero, el argentino Víctor Horacio Pellegrini Serneels. Las veladas correspondientes a cada sesión resultaron brillantes y animadas por el numeroso público.

## ORQUESTA DE CAMARA BULGARA EN EL PRINCIPAL

Veinte instrumentistas del primer conjunto instrumental de la Radio Búlgara de Sofía, bajo la dirección de Kamen Goleminot, ofrecieron un variado y rico repertorio, en el marco de la música «camerística», alcanzando un gran éxito, en el Teatro Principal.

## SANTA CECILIA

Siguiendo su habitual costumbre de años anteriores, también honró este año a la Patrona de la Música la Capella Mallorquina, interpretando la **Missa «O quam gloriosum»**, de nuestro coloso Tomás Luis de Victoria, en la parroquia de Santa Eulalia. Completó la audición el organista francés Bernard Bailbé con obras de Cabanilles, Bruhms, Bach, Alain y David da Bérnago.

## CASAL BALAGUER

Extraordinaria de público y extraordinaria artísticamente hablando, por la impecable interpretación que dio a todas las obras programadas, la fina soprano María José Martorell, de Tous, con la colaboración pianística del que escribe, en el recital promovido por la Asociación Provincial de Amas de Casa «Nuredduna», de Baleares. Primera parte, seis «lieder» de Lorenzo Galmés; segunda parte, «madrigales» de Altisent, Granados y Fusté, con arias de Mozart y Verdi. Al final, grandes ovaciones, viéndose obligados los artistas a ofrecer tres «pluses» más. Presentó el acto el celebrado orador y crítico musical Rvdo. Antonio Fullana, que ambientó con galana palabra la mentada audición. El salón de audiciones presentaba un brillantísimo aspecto.

## MENORCA

En Ciudadela, y en el Teatro Salesiano, la Compañía Lírica ha representado con éxito la zarzuela **La Dogaresa**.

• El célebre bajo ciudadelano Juan Pons está obteniendo grandes triunfos en Sudamérica. Nos han llegado noticias de los éxitos que los periódicos del continente reflejan acerca de Juan Pons.—**LORENZO GALMES CAMPS**.

# Bilbao

Un excelente guitarrista, Ricardo Iznaola, venezolano, ha entusiasmado al auditorio de la Sociedad Filarmónica con un programa en el que el arreglo de la **Forlana**, de Ravel, de gran sensibilidad y virtuosismo, así como la **Fantasia**, de Sor, y

# «The magic sound»

# LOWREY

1— Un órgano LOWREY es un nuevo modo de vivir. Es una inversión en usted mismo. La posibilidad de hacer realidad el sueño de su vida: INTERPRETAR PERSONALMENTE SU MUSICA PREFERIDA.

2— Un agradable pasatiempo que une a toda la familia. Desde el más pequeño, todos pueden participar en el festival LOWREY. Tóquelo hoy, gócelo toda la vida.

3— Todos los modelos LOWREY llevan incorporado el sistema exclusivo MAGIC GENIE CHORDS, que permite tocar 48 acordes a un solo dedo, con memoria, con la mayor variedad de acompañamientos, cuerdas, arpeggios, contrabajos...

4— El dispositivo de acompañamiento rítmico, constituye el más reciente y sofisticado perfeccionamiento que sólo LOWREY le puede ofrecer. Podrá escoger entre 17 ritmos, metrónomo e introducir batería, simultáneamente, de acuerdo con la música que desee interpretar.

5— Con el AOC —computador automático— podrá obtener efectos musicales que antes jamás hubiesen sido posibles. Gracias al AOC, el principiante toca, desde el primer día, como un profesional. Encontrará órganos con acordes automáticos a un dedo con la mano izquierda. Sólo LOWREY se los da, también, con la mano derecha.

6— LOWREY no sólo es un órgano. Es una gran orquesta en sus manos. Su potente amplificación y riqueza de instrumentos solistas: gran piano, violín, saxofón, trompeta, vibráfono... ofrecen la plenitud de sonido de un gran conjunto orquestal.



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1

Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-21

la **Sonata**, de Manén, dieron medida de su talla artística; asimismo la **Tercera «Suite» para laúd**, de Bach, tuvo la gracia y sobriedad requerida. Finalmente, **Cuatro piezas venezolanas**, de A. Lauro, en las que destacó el sentimiento popular que las informa. Fue muy ovacionado y prorrogó su magnífico recital.

● Patrocinado por la Delegación Provincial del Ministerio de Cultura y con la colaboración de la Asociación de Música de Cámara se celebró en la Parroquia de San Vicente, de Bilbao, el Concurso de Villancicos para grupos culturales y juveniles. El Jurado acordó conceder el primer premio, donado por el Gobernador civil, dotado con 50.000 pesetas, a la Coral «Ikas-Ume», de Deusto; el segundo, donado por la Delegación del Ministerio de Cultura, de 25.000 pesetas, al coro «San Francisco», de Durango, y, finalmente, el tercero, también donado por la misma Delegación Provincial, consistente en un trofeo y una importante colección de discos, correspondió al coro «Kimez», de Algorta.

● Patrocinado por la Dirección General de la Música se ha celebrado, en la Parroquia de San Vicente Mártir, un gran concierto de órgano a cargo del director del Conservatorio de Madrid, maestro Miguel del Barco.

● Relevó en la ABAO. Eugenio Solano Aldecoa ha sido elegido, por unanimidad, por la Junta general como presidente de la A. B. A. O.

● Se ha celebrado la finalísima del Primer Certamen Lírico del País Vasco, premio El Corte Inglés, en el que han colaborado **El Correo Español-El Pueblo Vasco**, la Cadena Astoria, Casa Sonor, **Hoja del Lunes**, y A. B. A. O.

El resultado del mismo ha sido el siguiente:

Primer premio: Fernando José Belaza, barítono, de Bilbao; segundo premio: María Rosario Morillas, soprano, de San Sebastián; tercer premio: «ex aequo» María del Carmen Parejo, soprano, y el barítono Gerardo Seoane, ambos vizcaínos. Los accésit fueron para la soprano María Victoria Urcullu, tenor José A. Urdiain, el barítono Santos Ariño y el bajo José Ramón Urrutia. El Trofeo de la A. B. A. O., para la voz de más porvenir, fue adjudicado por unanimidad al barítono F. Belaza, y el Trofeo **Hoja del Lunes**, a la voz de más calidad, al tenor baracaldés Santiago Fernández Careaga, consiguiendo a la vez un premio especial donado por la profesora de Canto Consuelo Azcoaga, consistente en recibir clases de Canto y Repertorio durante un año gratuitamente. Dos menciones especiales para Alejandro Zabalá, pianista oficial del Certamen, y para la soprano María Victoria Urcullu, como la participante de más musicalidad.

También merece destacar la brillante actuación, en la segunda parte, de la Orquesta de Acordeones de Josu Loroño, con un exquisito programa, interviniendo como solista Amagoia Loroño, y siendo todos muy ovacionados.

● Con motivo de las fiestas de Navidad el Casco Viejo de Bilbao ha organizado el I Ciclo de Conciertos de Música Clásica. En uno de ellos ha intervenido el Cuarteto «Renacimiento», con el solista José Foronda; después, guitarra, órgano, y, por último, con el estreno en nuestra villa de la **Misa «Brevis»**, de Hermann Reutter, para violín, violoncello y voz, con la contralto María Folcá; hay que destacar la gran voz, de bello timbre y calidad lírica, de la citada contralto María Folcá, que posee una excelente escuela de can-

to, que debe a su madre, la gran profesora Fina Folcá.

Nos congratula saber que para cuando estas noticias salgan a la luz quizá ya se haya presentado en Madrid, en el Teatro Real, el 29 de enero, en concierto con la Orquesta de Cámara Española, Coro Nacional de España, que será dirigido por Carmelo Llorente.

Refiriéndonos al concierto de la **Misa «Brevis»**, fueron excelentes colaboradores en el éxito Francisco Martín y Belén Aguirre, violín-violoncello.

● Con un gran éxito se ha clausurado el Primer Certamen Lírico del País Vasco. En primer lugar se procedió al reparto de premios, haciendo la entrega de los mismos los señores Gutiérrez Oyagüe, director de la firma patrocinadora, representante de la Cadena Astoria; José Luis Albéniz, jefe de publicidad de **El Correo Español-El Pueblo Vasco**; Juan Carlos Urizar, expresidente de A. B. A. O.; Juan Ribechini, gerente de **Hoja del Lunes**; Francisco Mochales, jefe de relaciones públicas de El Corte Inglés; José Ramón Rementería y José Ramón Orio, miembros del Comité organizador.

Entre fuertes aplausos, los vencedores, ya citados en ocasión anterior, José Fernando Belaza, Rosario Morillas, María del Carmen Parejo, Gerardo Seoane, María Victoria Urcullu, José Ramón Urrutia, Santiago Fernández y Andoni Santos Ariño recibieron sus correspondientes galardones.

Hubo la ausencia del tenor José Antonio Urdiain, accésit en su cuerda, que justificó dicha ausencia.

Cantaron todos los galardonados y tuvieron que «bisar» la soprano guipuzcoana Rosario Morillas y el barítono bilbaíno Fernando Belaza.

Cerró la primera parte del festival el tenor bilbaíno Valentín Aguirre, como invitado especial. Su actuación fue extraordinaria, mostrando bella voz y dotes de gran artista. La segunda corrió a cargo del Coro y Orquesta de Cámara de Bilbao, interpretando el **Gloria en Re mayor**, de A. Vivaldi, bajo la dirección de José Ramón Rementería.

De éxito hay que considerar la tónica del Certamen y plausible la organización del mismo, por lo que hay felicitar a todos e ir pensando en los preparativos para el segundo.—JOSE DE URQUIJO.

## Cádiz

### DESDE CADIZ

El clavicembalista francés Christian Baude ha ofrecido un concierto en el Conservatorio de Música «Manuel de Falla», en acto organizado por la Delegación de Juventudes Musicales.

El acto constituyó todo un éxito, por la peculiaridad del concierto dado por este especialista de la investigación de la música española de la época barroca para órgano y clavecín, restaurador a la vez y conservador de los referidos instrumentos en la región andaluza.

En la primera parte del programa el músico galo ofreció **Pavana con su glosa**, de Antonio Cabezón; tres **Sonatas**, del P. Antonio Soler; **«Suite» número 4, en Re menor** («Preludio», «Alemande», «Gavotta» y «Minueto»), de Domenico Zipoli, y **Sor Monique**, de François Couperin.

En la segunda parte interpretó **Sonata**

en **Fa mayor**, de Carlos Baquer; **Sonata en Do menor**, del P. José Galles; **«Toccat» en Sol menor** («Allegro» y «Andante»), de Joao de Sousa Carvalho, y **«Toccat» en Do mayor**, de autor portugués desconocido, del siglo XVIII.

El público salió complacido y premió como se merecía a Christian Baude.

● Dentro del Ciclo de Grandes Intérpretes intervino el joven pianista inglés Peter Bithell, en acto celebrado en el Conservatorio y organizado por las Juventudes Musicales.

El pianista británico, premio del Primer Concurso Internacional de Piano «Reina Sofía» 1977, ofreció, en la primera parte: **Variaciones en Fa menor**, de Haydn; **Sonata, op. 1**, de Alban Berg, para concluir con **Preludio, Coral y Fuga**, de C. Franck.

En la segunda parte, **Carnaval, op. 9**, de Schumann, obra esta llena de variaciones temáticas y matizaciones múltiples, que el artista supo llevar a feliz término, saliendo el público muy complacido.

● Rafael Prieto Soler, profesor de Piano del Conservatorio, y María Pilar Sáez Artigot (soprano), que cursó estudios en el de Valencia, y que ha pertenecido al grupo de solistas del Coro de Radiotelevisión Española, ofrecieron un concierto en el Conservatorio «Manuel de Falla», en acto organizado por Juventudes Musicales.

En la primera parte interpretaron **Se tu m'ami, sé sospiri** («Arieta»), de Pergolesi; **Chi vuol la zongarella** («Canzone»), de G. Paisiello; **Tre giorni son che Nina** (célebre siciliana), de Pergolesi; **Vittoria, mio core!** (cantata), de Carissimi; **O de mio dolce ardor** («París y Elena»), de Gluck; **Che faro senza Euridice** («Orfeo»), de Gluck; **Vendrai carino** («Don Juan»), de Mozart; **Si. Mi chiamano Mimi** («La Bohème»), de Puccini, y **Stride la vampa** (Aria de «Il Trovatore»), de Verdi.

En la segunda parte, **El ruiseñor**, de A. Alabiev; **Tarde apacible**, de Rimsky-Korsakoff; **Gopak**, de Mussorgsky; las canciones peruanas **Muchacha bonita**, **A las montañas iré**, **Anda, corazón porfiado**, y **Por qué me dices**, de R. Klatovsky, para terminar con **Cantares**, de Turina, y las **Siete canciones populares**, de Manuel de Falla.

El concierto, con lleno a rebosar, presente la mayoría del alumnado, estuvo dentro de una línea de madurez y penetración muy brillantes, que el numeroso público supo premiar en todo momento. **DIEGO NAVARRO MOTA.**

## Galicia

### LA XXVI TEMPORADA DE OPERA DE LA CORUÑA

#### ANTECEDENTES

Conviene recordar que La Coruña, tras una dilatada e importante tradición operística que se plasmó en diversas temporadas y festivales, interrumpió su tradición en 1978, después de celebrar el año precedente, con muy escaso relieve, su XXV Festival.

En 1978 concluye una etapa y comienza otra. Dos hechos muy importantes se producen en este año: la dimisión del hasta entonces comisario del Festival de Mú-

sica de La Coruña, don Luis Iglesias de Souza, y la convocatoria de una reunión de la Asociación «Amigos de la Ópera», que se encontraba prácticamente inactiva, sin Junta directiva y con escasísimos asociados. Otro importante hecho es la reunión que se celebró, en torno a la Ópera de La Coruña, en la Delegación de Cultura, y en la que intervinieron, desarrollando diversas ponencias, Xoan Manuel Carreira y quien esto escribe. Además, los medios de difusión locales se ocuparon con interés del tema. Pese a todo ello, durante el año 1978 no se celebró ópera en La Coruña, y las expectativas de futuro no podían ser peores. La única esperanza era la constitución de la nueva Junta directiva, integrada por gente joven y entusiasta, que mantuvo al presidente, don Cristino Alvarez, y comenzó a trabajar para que en 1979 pudiese haber de nuevo ópera en nuestra ciudad.

## LA ORGANIZACION DEL XXVI FESTIVAL

No fue fácil organizar el XXVI Festival de Ópera en La Coruña. Muchas y adversas circunstancias hubieron de superar los organizadores. Y especialmente la falta de medios económicos. En primer lu-

Debo decir, aunque sea anticipar acontecimientos, que el éxito de público en la temporada de este año no tiene precedentes próximos (aunque sí remotos), lo que demuestra que la temporada de ópera, planteada para el público coruñés —en un mes no veraniego, evidentemente—, puede ser un éxito si se programa con acierto y se hace asequible a las economías menos favorecidas. Entre los temas planteados en la rueda de Prensa figuró, precisamente, éste, el del precio de las localidades, acorde con el modesto planteamiento de la programación: 175 y 500 pesetas. Se anunciaron, en fin, tres montajes para la temporada de 1979, «festival-puente», realizado más con el ánimo de recuperar inmediatamente el tiempo perdido que pensando en grandes e irrealizables posibilidades: un recital de canto, **Marina** y **Maruxa**, representaron dignamente sobre las tablas el espíritu de los organizadores y el del público coruñés, que ama «su» ópera.

También en la reunión de Prensa se definieron otras actuaciones a lo largo del año, con el fin de divulgar de todas las maneras posibles la ópera como vehículo difusor de la Cultura. Matizó muy bien el delegado este tema, y prometió su apoyo incondicional para la realización de tales actividades.

do lo brillante que cabía esperar de dos nombres conocidos: la soprano María Uriz y el barítono Ramón Seoane. Razones extramusicales contribuyeron seriamente a deslucirlo. Y aquí se produjo uno de los más destacados momentos de nuestro culto y sensible público, al salvar con sus aplausos un fallo del cantante que, tras esta reacción de los espectadores, se creció y consiguió salvar airosamente su problema.

**Marina** tuvo un digno nivel medio. Base musical, la Orquesta Sinfónica de Bilbao; Coral Polifónica «El Eco», reverdeciendo viejos laureles en obra de compromiso; cantantes de voces jóvenes y buen oficio, no divos: Maravillas Losada —soprano—, Miguel de Alonso —tenor—, Ramón Seoane —barítono—, Carlos Zugasti —bajo—. Concertó Julio Jaurena. Lo más destacado, el conjunto de la representación y el público; éste por su masiva asistencia y demostraciones de entusiasmo.

**Maruxa** —esa espléndida obra de Vives, no siempre valorada con justicia— constituía un acontecimiento para los gallegos por el simple hecho de reponerse, después de tantos años, en La Coruña. El nivel medio descendió aquí a causa, sobre todo, de las exigencias orquestales de la partitura y de las grandes dificultades para concertar todos los elementos que integran la obra. Destacó la intervención de la Coral Polifónica «Follas Novas», que ofreció un espléndido y auténtico «Cuadro típico» en el segundo acto. Los cantantes fueron: Mari Carmen Hernández, Maravillas Losada, Ramón Seoane, Miguel de Alonso y Carlos Zugasti. Misma base orquestal y batuta.

## LA EXTENSION DE LA OPERA

Los «Amigos de la Ópera» no piensan que toda su actividad deba agotarse en la organización de un festival por año, aunque esto sea importante. Conferencias y charlas con ilustraciones musicales, proyecciones cinematográficas de óperas famosas, coloquios y todo cuanto pueda contribuir al desarrollo del interés por esta manifestación cultural se encuentra en la mente de la actual Directiva, que, además, debe aprovechar la excelente disposición que en este sentido muestra la Delegación de Cultura. Personalmente, creo que habremos de realizar planteamientos aún más ambiciosos en favor de la Ópera y de la Música de nuestra ciudad. Quizás en otra oportunidad sea posible ocuparse de estos otros temas, de indudable interés para los coruñeses, que siempre se han destacado por su gran afición musical, muy raras veces respaldada por quienes han tenido el gobierno de la comunidad durante tantos años. Esperemos en un nuevo florecimiento de la Ópera, de la Música, de las Artes, del Pensamiento, de la Cultura... Necesitaremos ayuda, por supuesto, y podremos exigirla en cuanto los coruñeses volvamos a demostrar con nuestros hechos que es la nuestra una ciudad culta en donde se aman las Bellas Artes y florece de nuevo el pensamiento libre. — **JULIO ANDRADE MALDE.**



## EL FESTIVAL

La programación misma —dos óperas, un recital— muestra claramente el planteamiento modesto del XXVI Festival de Ópera de La Coruña. Una «temporada-puente», como la hemos definido. Pero lo importante es que ha sido el elemento catalizador para que la ciudad recuperase «su» Ópera. La Prensa y la Radio hicieron cuanto pudieron para dar la más amplia difusión. El gran protagonista, indudablemente, fue el propio público, que asistió masivamente y además se entregó con verdadero entusiasmo. Esta es la garantía de continuidad, la esperanza para el futuro.

Desde un punto de vista artístico, hubo de todo. El recital de canto no resultó to-

gar, el Ayuntamiento, que siempre había subvencionado el Festival, a última hora, y por motivos no demasiado claros, denegó toda ayuda. La Delegación de Cultura y la Diputación ayudaron de una manera decisiva. También contribuyeron, en menor medida, algunas entidades financieras. En una rueda de prensa celebrada en los últimos días de octubre, los directivos y su presidente expusieron, en presencia del delegado de Cultura, Sr. Vidán Torreira, la programación de la ópera que habría de celebrarse en los días 7, 8 y 9 de noviembre. Esto supone ya la primera innovación respecto de las temporadas anteriores, que se realizaban en el verano so pretexto de recoger parte de los forasteros que pudieran encontrarse en esos momentos veraneando en la ciudad.

## ENTREVISTA CON EL VICEPRESIDENTE DE AMIGOS DE LA OPERA, AGUSTIN HERVELLA

Agustín Hervella es uno de los jóvenes aficionados coruñeses que acudieron inmediatamente a la alarma ciudadana so-



# Valencia

## LA ORQUESTA MUNICIPAL DE VALENCIA: RELIQUIA DEL PASADO Y FRUSTRACION DEL PRESENTE

Con excesiva frecuencia se ha ocultado la verdad de nuestra Orquesta, amparándose en una supuesta «valencianía» —término de dudosa filiación— o recubriendo con los viejos laureles del ayer la mediocridad y la rutina que hoy gobiernan su lento bostezar. En estas líneas trataremos de exponer, con honestidad y sin triunfalismos, una serie de hechos que están frustrando a nuestra Orquesta, «que supuestamente debiera ser la cuarta de España», como ya señaló José Doménech en un número anterior de la Revista (ver RITMO, núm. 496).

### Breve síntesis histórica

La Orquesta Municipal de Valencia dio su primer concierto en mayo de 1943, bajo la dirección de su primer titular, Juan Lamotte de Grignon. Ya en este inicio de su andadura vemos un presagio de lo que sería su futuro: atenazada por una maquinaria burocrática centralista, la Orquesta fue privada de la persona que reunía en aquellos momentos las más felices condiciones para ostentar su titularidad. Me refiero a José Manuel Izquierdo (1890-1951), quien durante muchos años fue director de la Orquesta Sinfónica de Valencia, y que consiguió, en palabras de José Climent Barber (1), «llevarla a una considerable perfección, dotándola de un repertorio nada común, sobre todo con obras de autores valencianos y españoles».

Muchos han sido los titulares de la Orquesta, y no siempre con las condiciones requeridas: Hans von Benda, Napoleone Anovazzi, José Iturbi, Enrique García Asensio, Pedro Pirfano, Luis Antonio García Navarro y Lorenzo Martínez Palomo. Desde 1976, la Orquesta es dirigida por José María Cervera Collado, subdirector desde hace varios años. No olvidemos en esta nómina a quien la dirigió —como subtitular, pero en funciones de director— por espacio de doce años: José Ferriz, actualmente director de la Banda Municipal.

Son ya mil quinientas las audiciones dadas por la Municipal en sus casi cuarenta años de existencia, y, ciertamente, cuenta en su haber con realizaciones nada desdeñables: desde la permanente inclusión en sus programas de obras de autores contemporáneos valencianos —si bien habría que cuestionar en más de un caso los criterios selectivos que se siguen— hasta la indiscutible labor de divulgación que suponen los conciertos ofrecidos en el Principal los sábados por la mañana, a precios realmente simbólicos (50 pesetas butaca de patio).

### La vergonzante carencia de una sala de conciertos

Estos hechos —normales en cualquier latitud— suenan a milagro cuando uno se sitúa en esa ciudad culturalmente tercermundista que es Valencia. La tan traída y llevada «valencianía» —hoy inflamada por pedazos de tela o por decretos de bilingüismo— se ha manifestado bien a las claras con la sordera musical y el cerrilismo burocrático que han gobernado —y gobiernan— los destinos de nuestra Orquesta, una Orquesta que pagamos todos los ciudadanos y que —no lo olvide

(1) Vid. Historia de la Música valenciana contemporánea, página 146. Valencia, 1978.

el señor concejal de Orquesta, Vicente Blasco Ibáñez— no nos sirve, ya que toca mal, ensaya poco y está normalmente en manos de nulidades venidas de Dios sabe de dónde y porqué.

Es claro que una orquesta que no dispone de sede propia es como una casa sin cimientos. Los valencianos, que, según ciertas tradiciones folklóricas, somos por lo general muy artistas, disponemos de campos de fútbol, muchos millones para gastar en pólvora y un montón de frases altisonantes con que embadurnar las paredes. Pero, ¡jojo!; aquí, de música, «RES» (2), como no sea para amenizar las presentaciones falleras.

Ya se ha hablado aquí de la actual multifuncionalidad del Teatro Principal, que llevó en alguna ocasión a anular conciertos de la Orquesta «por necesidades de programación». Vergonzante carencia frente a la espléndida realidad del «Auditorium» de Liria, por donde han pasado gentes del calibre de Giulini, Celibidache o Mehta. Bochorno y oprobio para una Corporación municipal que, alegremente, ha ignorado durante decenios una necesidad imperiosa de la ciudad, confiando a la improvisación y al azar lo que sólo el esfuerzo continuado y entusiasta pudo haber consolidado: «un clima musical de altura, producto de este triple aspecto interpretativo, creador y receptor que representa la orquesta, los compositores y el público» (3).

### Los directores de la Orquesta: mediocridad de importación

A la falta de ensayos que origina la carencia de un auditorio propio une la Orquesta la continua presencia a su frente de mediocridades de segunda o tercera fila. Si nos detenemos en el período que va desde el 5 de octubre de 1979 hasta el 23 de febrero de 1980, veremos que de veintidós conciertos celebrados sólo tres fueron dirigidos por el titular, Cervera Collado. Los diecinueve restantes fueron confiados a Enrique García Asensio, Pedro Pirfano, Jacques Bodmer, Mladen Basic, Benito Lauret, Ernesto Halffter, Antón García Abril y Odón Alonso.

La simple enunciación de tan terrorífica lista pondrá los pelos de punta a más de un lector. Cuando lo que la Orquesta necesita es una batuta, con mando y magisterio, QUE LA HAGA TRABAJAR con seriedad, en extensión y en profundidad, para que primero eleve su nivel técnico hasta un mínimo aceptable —recuérdese el deplorable espectáculo dado por la Municipal en la pasada temporada de ópera, claramente denunciado por RITMO— y luego la haga progresar en busca de una personalidad y una coherencia hoy totalmente inexistentes, los responsables de la Orquesta malgastan sin ningún escrúpulo el dinero de los contribuyentes contratando a nulidades como Jacques Bodmer —por citar sólo un nombre—, de quien el crítico de Las Provincias (siempre muy moderado) llegó a decir que «iba por detrás de la Orquesta» (4).

¿Qué pueden aprender los profesores de nuestra Orquesta con semejantes «maestros»? Más de una vez sería de desear que nuestros músicos fuesen sordos frente a ciertas «celebridades».

### El repertorio de la Orquesta: rutina e incoherencia

A los rectores de la Municipal les gusta la mala música: por eso programan tantas sinfonías de Tchaikovsky. Es un chiste

(2) En castellano, «nada».

(3) Del discurso pronunciado por Martín Domínguez, primer concejal de la Orquesta Municipal, en el primer ensayo general (25-V-1943). Citado por José Climent: Op. cit.

(4) Las Provincias, 17-XI-1979.

bre la Opera. Su entusiasmo y su conocimiento del tema le hacen inestimable para integrar una Directiva de Amigos de la Opera. Con él hemos conversado sobre el Festival, los proyectos futuros y otras muchas cosas de interés.

P.—Se ha conseguido poner en escena el XXVI Festival de Opera, ¿qué puedes comentar sobre él con carácter general?

R.—Creo que lo fundamental ha sido realizarlo, a pesar de las dificultades. Un gran éxito para todos: para los socios de Amigos de la Opera y para los coruñeses.

—¿Y los futuros festivales?

—Se harán, ante todo, por la asistencia de público, que ha permitido cubrir los gastos de este Festival.

—Hablemos de gastos.

—Se han cubierto; teniendo en cuenta las subvenciones, desde luego. El costo de una temporada tan modesta como la de este año ha sido de unos dos millones y medio de pesetas; esto sólo para dos óperas y un recital. En buena parte se debe a la desinteresada actitud de los cantantes y del director, Julio Jaurena, quienes se habían ofrecido a actuar en la Opera de La Coruña incluso gratuitamente.

—Haz un resumen artístico del Festival de mil novecientos setenta y nueve.

—El recital no estuvo a la altura que se esperaba: cualquier cantante puede tener una mala noche. Marina creo que salió muy bien. Y en cuanto a Maruxa, te diré que se montó en Barcelona con un mes de ensayo; en La Coruña, con horas de ensayo...

—Adelántanos algo para mil novecientos ochenta.

—Creo que puedo adelantar noticias agradables. En el tema de subvenciones, tenemos la promesa de Cultura de aumentar la suya —que fue, como sabes, la más generosa de este año—; también la Diputación. El Ayuntamiento ha prometido volcarse. Y esperamos que también ayuden otras instituciones. Hemos doblado la cifra de asociados, con mucha gente joven, que tiene un gran entusiasmo. En cuanto a la programación, se piensa plantear la temporada de mil novecientos ochenta con tres óperas italianas y una española.

—... ¿Podría ser gallega?

—Sí, claro. Se ha pensado en la Cantata, de Baudot; en Inese e Bianca, de Adalid; en la ópera de Gaos... También en las de Rodríguez Losada...

—Con todo, es una programación al estilo habitual.

—Sí. Se trata de un problema de presupuesto. Si lo hubiera, podríamos plantear una temporada más larga, con siete óperas, por ejemplo, y entonces cabría programar alguna obra contemporánea.

—¿Qué otras actividades vais a desarrollar, además del Festival?

—Ya estamos en trámites con la Embajada alemana para conseguir películas de óperas tan interesantes como Wozzeck, La flauta mágica, El cazador furtivo, Los maestros cantores... Podría pensarse en montar alguna ópera de cámara...

—¿Y en cuanto a la extensión del conocimiento operístico?

—Pensamos organizar conferencias, charlas en los colegios y todas cuantas actividades puedan contribuir a esta finalidad.

—¿Algo más para terminar?

—Sí. Sobre la colaboración de las instituciones musicales coruñesas. Estamos muy agradecidos a las corales «El Eco» y «Follas Novas», y también al Grupo de Coros y Danzas de la Sección Femenina. Han realizado una gran labor.—JULIO ANDRADE MALDE.

malo, pero refleja una realidad. Aquí se repite año tras año la **Patética** —siempre aplauden al acabar el tercer movimiento; ¿por qué será?—, el **Segundo** de Rachmaninoff, las consabidas **Oberturas** de Wagner y la cosa esa del **Reibarbut**. Echan alguna **Sinfonía** de Beethoven —por aquello de la sordera— y algún Mendelssohn (este año estrenó Lauret la **Quinta**, la que tocan eso de Lutero, vaya; fue una gozada cómo le pegaban al timbal...).

Los solistas vienen a tocar conciertos muy «del gusto»: Luis Galve en Grieg, Achúcarro en Beethoven (**Op. 37**), León Ara en Max Bruch (**Sol menor**, ¡no faltaría más!). Cosa fina resultó la actuación —es un decir— de la Hannikainen, una finlandesa afincada en España y para más señas alumna de Ernesto Halffter. Vino expresamente a estrenar (¡qué detalle!) un **Concierto para piano y orquesta** que le ha escrito a la memoria de Falla (pobrecito don Manuel, ¡qué mal recuerdo para una persona tan buena!). Aquello, además de ser una tomadura de pelo, tuvo mala sombra al venir incluido en un programa supuestamente español (Granados, Halffter, Turina y Falla). Don Ernesto hizo las veces de mentor y aguantó el chaparrón. El público, como siempre, a lo suyo: a aplaudir.

En la confección de los programas se dan incoherencias como ésta: el **Concierto «Hispanico»**, de López Chavarri, aparece entre la obertura de **Las vísperas sicilianas**, de Verdi, y la **Segunda sinfonía** de Beethoven. O también, el estreno de **Anem de Folies**, del autor local Llácer Pla, entre la obertura de **Rienzi** y la **Sinfonía «Clásica»**, de Prokofiev, para finalizar con el **Poema del Extasis**, de Scriabin (por cierto, una de las novedades más interesantes de la temporada actual, que fue traducido con evidente esfuerzo y buena voluntad por Cervera Collado, aunque con resultados muy mediocres por la rigidez del planteamiento, a años luz del torturado hechizo que impregna la página, y por la respuesta plana, monocorde y carente de ductilidad que dio la Orquesta) (5).

Otra novedad que «a priori» suscitó interés fue la primera audición de **Las noches de estío**, de Berlioz. La suprema belleza de estos pentagramas —címeros en la música vocal francesa del XIX— fue totalmente arruinada por la espantosa actuación de Colette Herzog, que intentó cantar la música de Berlioz con una voz átona, desafinada, incapaz de articular la sutil y arriesgada línea vocal que reclama **Absence** o el profundo intimismo de **Au cimetière**. Contribuyó al fiasco la nada cuidada dirección de García Asensio, también más aburrida que de costumbre en la bullanguera **Segunda sinfonía** de Tchaikovsky.

El **Concierto en Re menor**, de Poulenc, fue servido con profesionalidad y eficacia por Perfecto García Chornet y Carmen Pérez Blanquer, en sesión que comprendía asimismo el estreno de **El Miserere de la Montaña**, de Tamarit Fayos, y la **Octava** de Dvorak. El director no existió en este concierto.

Sin hacer exhaustiva la lista, quiero citar el concierto monográfico dedicado a García Abril, dirigido por el autor y con Bitteti de solista en el **Concierto aguediano**. Que este programa —flanqueado por **Piezas aéreas** y **Hemeriscopium**— viniese patrocinado por la hoy difunta Dirección General de Música con toda la impronta de acontecimiento de primer orden (jaleado por la crítica local) demuestra perfectamente el talante reaccionario y cerrado de los responsables de la Or-

questa. Que García Abril —como días antes Ernesto Halffter— pertenece a una corriente estética conservadora, vuelta de espaldas a la vanguardia —señala con acierto Tomás Marco—, no es ningún secreto para nadie. Y que estos dos nombres —Halffter y García Abril— sirvan paradigmáticamente de escaparate de la música española actual —prescindo de los autores locales, en general poco representativos— supone una jugada de escamoteo a muy alto nivel, ya que margina la realidad de un momento histórico frente a la excepcionalidad de unas individualidades muy respetables, pero, al fin y al cabo, aisladas de un plano contextual mayoritario.

#### El público de la Orquesta: conservadurismo y benevolencia

Cuando al finalizar cada concierto de la Orquesta Municipal uno escucha los enfebrecidos bravos y contempla a muchos acartonados y sesudos jubilados puestos en pie aclamando en pleno delirio la anémica **Patética** de turno, uno piensa que, pobrecitos, ellos no han conocido otra cosa. Y uno se consuela bajo la pálida, pero protectora luminaria de la esclerosis, que nos hace olvidar el mal rato pasado. Pero nuestra beatífica resignación se transforma en áspera rebeldía al ver a esas pandillas de muchachos y muchachas que acuden ilusionados al concierto, movidos quizás por el señuelo de que hoy actúa «el tío ese que sale en la tele», pero que mañana volverán porque «el rollo del Beethoven ese me gustó un montón». Esos jóvenes tienen derecho a una orquesta, a una música y a una calidad que fueron negadas a aquellos otros jóvenes, hoy abuelitos aplaudidores, en su día chavales ilusionados por este rollo de la música. Y a uno le dan ganas de gritarle en la cara al Sr. Blasco Ibáñez —y a los anteriores señores Blasco Ibáñez y a los otros concejales de Cultura, señores Millán y Real, todos ellos carentes de conocimientos musicales, pero sí asesorados por elementos encargados de enredar la situación al máximo— que no, que no es eso, que la música es algo mucho más serio, y que el público merece un respeto, máxime cuando ese público ha demostrado tanta benevolencia frente a la Orquesta y vemos cómo semana tras semana aplaude, sin cansarse, como amaestrado, poco importa lo que le echen.

Esta benevolencia del público, de la que habría que distinguir dos componentes fundamentales: ignorancia y adocenamiento —aplaudir por aplaudir, porque para eso se va al concierto, y lo contrario es de mala crianza—, va acompañada del inevitable conservadurismo frente al repertorio. Así, entramos en el clásico círculo vicioso: el público sólo conoce el repertorio romántico y clásico-romántico —límites extremos serían Mozart y Stravinsky, muy poco interpretados y siempre con las mismas obras—. La Orquesta sólo toca las piezas del repertorio «normal», olvidando todo el siglo XX (desde 1920 para acá) y todo lo anterior al XIX (con raras incursiones a Haydn, Mozart, Gluck). Se da Orff, porque el carácter vocal de sus obras se presta a la colaboración con coros locales. Bartók, Schönberg, Berg, pero también Bruckner, Bach o Telemann son desconocidos para el público (a no ser que los escuche por el Segundo Programa de Radio Nacional de España).

#### La Orquesta: baja calidad del conjunto

¿Suena bien la Orquesta Municipal? Como norma, no. Hay excepciones, en

peor, cuando cae en manos de algún batutero de los que suelen dirigir las óperas. De ordinario, la sonoridad de la Municipal es agria, destemplada. No conoce el piano, ni, por supuesto, el pianísimo. Toca en un «mezzo-forte» que se eleva hasta la estridencia en las plenitudes. La cuerda carece de lustre, y se perciben claras destemplanzas y desajustes. El metal predomina sobre las demás familias en potencia, y ahoga con su estrépito la deseable comparecencia de las mismas. En la manera de ejecutar los instrumentistas se adivina la desgana y la rutina que presiden su trabajo. Por otra parte, hay numerosas vacantes de titulares, sobre todo entre los violines primeros.

#### Conclusiones

La primera conclusión a que se llega tras la exposición de estos hechos es bien lamentable: Valencia tiene una Orquesta Municipal —esto es, pagada por todos los ciudadanos, aficionados o no a la música— que no responde a las necesidades culturales del momento presente. Ni siquiera puede decirse que la situación actual sea totalmente congruente con la trayectoria anterior de la Orquesta —jalonda, sin duda, por etapas importantes y logros muy meritorios.

Que el declive de la Orquesta Municipal es un hecho que no suscita la menor inquietud entre nuestros políticos resulta evidente a partir del examen de los presupuestos dedicados a la música por el Ayuntamiento de Valencia. Ese dinero ni es suficiente ni está bien aprovechado. La gestión democrática exige rendir cuentas a los ciudadanos. Esas cuentas han de estar claras. En la música, además de notas, hay cuentas. Para hacer música hace falta dinero. Dinero que se quema en otras actividades.

Señores políticos, señores concejales y miembros del Consell: ¿de qué nos va a servir a los valencianos una autonomía que, además de coja y manca, sea sorda? **GONZALO BADENES MASO.**

#### LA ORQUESTA NACIONAL, EN VALENCIA

La Orquesta Nacional de España vino a Valencia con motivo de la presentación de la fallera mayor de la ciudad. Tal hecho no puede menos que calificarse como de encerrona para los músicos y director, enfrentados a un público que estuvo atento a todo menos a lo que allí se estaba interpretando. Los comentarios, paseos y desasosiegos del respetable hicieron que Ros Marbá dirigiera nervioso y prácticamente sin ganas un programa nada propicio para la ocasión, y en el que a nadie se le ocurrió incluir autores del País Valenciano. Una auténtica ocasión perdida, pues luego de más de un lustro sin que nos visitara la primera Orquesta española, los verdaderos melómanos tuvieron que quedarse en la calle, debido a que el acto estaba dedicado al personal fallero exclusivamente por invitación. Toda una **jornada memorable**, que esperemos no vuelva a producirse jamás...— **J. D. P.**

(5) Redactado ya este trabajo, llegan inquietantes rumores acerca del futuro del actual director de la Orquesta Municipal, José María Cervera Collado. ¿Se hará realidad su anunciada dimisión?

# MUSICA EN VIVO

## VIENA

### LOS CONCIERTOS FILARMONICOS

Son muchas las orquestas que alternan el repertorio sinfónico con el lírico. De ellas, la más conocida es la Filarmónica de Viena, agrupación de primerísimo rango en el campo sinfónico, que presta servicio diario en el foso de la Opera Estatal de Viena. Esta doble actividad de los Filarmónicos vieneses no siempre se ha comprendido bien entre nosotros, lo que ha originado afirmaciones gratuitas, aparecidas en alguna prensa diaria madrileña con motivo de las polémicas suscitadas a la hora de contar con los servicios de las orquestas estatales en el foso del Teatro de la Zarzuela durante los Festivales de Opera de Madrid. Decir, como se ha dicho, "que el foso endurece a las orquestas" es ignorar la existencia no sólo de la Filarmónica de Viena, sino de otras varias (Staatskapelle, de Dresde; Filarmónica de Hamburgo, Estatal de Baviera, Suisse Romande...) de gran calidad que, a pesar de contar con elevado número de "horas de foso" sobre sus atriles, no ofrecen el menor síntoma de "endurecimiento"; lo cual no impide que haya una cierta verdad en la afirmación precedente, debido a los problemas técnicos específicos que ofrecen los fosos, y que, mal resueltos, pueden, efectivamente, perjudicar a las orquestas. Completamente infundadas son, sin embargo, otras afirmaciones, que también se han formulado, de la índole de que "la Filarmónica de Viena tiene otra orquesta, que es peor, que toca por ella en la Opera". Para darse cuenta de la inexactitud de esto basta consultar las relaciones de miembros de la Orquesta de la Opera Estatal de Viena y de la Filarmónica de Viena, que aparecen publicadas, respectivamente, en el **Osterreichischer Bundestheaterverband, Bericht 1978/79** (anuario oficial de los teatros nacionales austríacos), y en cualquiera de los programas de mano de los conciertos de los Filarmónicos vieneses correspondientes a los mismos años (concretamente, en nuestro caso, se ha usado el programa de mano

de los conciertos de abono de los días 15 y 16 de diciembre de 1979). La plantilla de la Orquesta de la Opera Estatal de Viena consiste en 146 instrumentistas (más tres vacantes; datos actualizados al 1 de septiembre de 1979), mientras que la de la Filarmónica es de 123, todos los cuales figuran en la nómina de la Staatsoper. Con los 23 músicos de diferencia (vacantes aparte), difícilmente se puede formar esa segunda orquesta para tocar en el foso de la Staatsoper, máxime si tenemos en cuenta que entre ellos figuran, por ejemplo, sólo un primer violín y una viola, y ningún violonchelista. Mas, por otro lado, y a pesar de que, como hemos visto, la Filarmónica es la Orquesta de la Opera Estatal de Viena, no debe entenderse que la interpretación orquestal de cada función de ópera en la Staatsoper es de la calidad que podemos esperar siempre de la Filarmónica de Viena cuando actúa como tal, y ello debido a razones que espero queden claras en a segunda parte de esta crónica.

De todas las actividades en que los miembros de la Orquesta de la Opera Estatal de Viena aparecen bajo el prestigioso nombre de Filarmónicos de Viena, tal vez la más importante sea la serie de conciertos de abono en la sala grande del Musikverein, en el edificio de la Sociedad de Amigos de la Música, de Viena. En el origen de estos conciertos de abono están los "Conciertos Filarmónicos" instituidos por el Kapellmeister Nicolai en 1842, que a su vez son el origen del nombre de Filarmónica de Viena que usan los miembros de la Orquesta de la Opera Estatal vienesa cuando actúan fuera del teatro de la calle Ring. Por cierto que esta dualidad no se reduce meramente a cuestiones de denominación, sino que se extiende a las condiciones laborales de los músicos, los cuales, al formar parte del personal de la Opera, tienen un contrato fijo con el Estado, lo que asegura su estabilidad profesional; y como miembros de la Sociedad de la Orquesta Filarmónica, son artistas libres e independientes. En base a esta última condición, y



EN LA MUSIKVEREINSAAL, DE VIENA, DE EXTRAORDINARIA ACUSTICA, SE CELEBRAN LOS CONCIERTOS DE ABONO DE LA ORQUESTA FILARMONICA DE VIENA: ORQUESTA Y SALA PARECEN FORMAR UN UNICO INSTRUMENTO, DE INMEJORABLE CALIDAD.

de forma bastante democrática, los Filarmónicos organizan su serie de abono en el Musikverein, un ciclo corto (unos diez programas, incluyendo el Nicolai-Konzert, homenaje anual al fundador de este ciclo) de conciertos dobles, ofrecidos, generalmente, los sábados, a primera hora de la tarde, y los domingos por la mañana. Como hecho característico del ciclo debe destacarse el que, sobre el papel, el concierto se ofrece un solo día, el segundo, ya que el primero tiene lugar el denominado "Ensayo general público"; pero, en realidad, concierto y ensayo general no se distinguen ni en el precio de las entradas, por lo que se puede hablar, como se ha hecho más arriba, de conciertos dobles. Otra particularidad de estos conciertos es que carecen de director fijo (aunque en otras épocas de su más que centenaria historia lo tuvieron; hoy día la Filarmónica no tiene director titular), invitando los propios músicos a los más famosos maestros, que uno por uno van desfilando por el podio de la Orquesta. Tratándose de unos conciertos que los Filarmónicos consideran como algo íntimamente suyo, y en los que dan lo mejor

de sí mismos, no es de extrañar que a nada que el maestro de turno logre compenetrarse con ellos se alcancen resultados extraordinarios, que justifican el prestigio de esta agrupación; resultados a los que no es ajena la espléndida, realmente lujuriosa, acústica del Musikverein: Orquesta y sala se complementan en tal medida que parecen formar un único instrumento de inigualable calidad.

### CARLOS KLEIBER: A TAL ORQUESTA, TAL DIRECTOR

Puede que desde un punto de vista técnico la Filarmónica de Viena no sea la mejor orquesta del mundo; pero la homogeneidad y redondez estilísticas y sonoras de esta agrupación le confieren una personalidad única. Incluso hay grandes parcelas del repertorio sinfónico (las que, casi en exclusiva, se ofrecen en el ciclo de abono del Musikverein) en que la supremacía de la Filarmónica de Viena es, para mí, indiscutible. Brahms y Bruckner escribieron sus sinfonías con el característico timbre de esta Orquesta en sus oídos, y es prácticamente imposible pensar en un



CARLOS KLEIBER Y LA FILARMÓNICA DE VIENA, EN EL FOSO DE LA OPERA ESTATAL DE VIENA, DURANTE LOS ENSAYOS DE UN NUEVO MONTAJE DE CARMEN (DICIEMBRE DE 1978).

Mozart superior al que pueden ofrecer los Filarmónicos de Viena.

Precisamente, con un programa que incluía obras de Mozart y de Brahms hizo Carlos Kleiber su primera aparición, en el ciclo de abono de la Filarmónica de Viena, el pasado mes de diciembre. Si de suyo es difícil encontrar entradas para los Conciertos Filarmónicos (los abonos, que cubren, prácticamente, todo el aforo, se heredan de padres a hijos), la presencia de Kleiber, auténtica "rara avis" en las salas de conciertos (en los últimos cuatro años sólo tengo noticias de un Akademie-Konzert en el National Theater de Munich, y de otro concierto, repetido tres días, al frente de la Sinfónica de Chicago, en el Orchestra Hall de la ciudad norteamericana, primera actuación de Kleiber en dicho país), puso las cosas más difíciles aún, por lo que se comprenderá la sensación que me embargaba, al entrar en el Musikverein, de que iba a ser testigo de un hecho excepcional. Lo que posteriormente se confirmó a plenitud, pues Kleiber y los Filarmónicos crearon un ambiente plástico y sonoro, que hizo de aquellos conciertos unos acontecimientos absolutamente únicos e irrepetibles. Ambiente plástico: con Kleiber se "ve" surgir la música de la orquesta que le rodea, literalmente prendida en el movimiento, enormemente exigente y persuasivo, aunque siempre elegante y flexible, de sus brazos, que parecen esculpir la materia sonora. Se ve asimismo el placer que experimentan en ese momento maestro y orquesta, haciendo esa música; aunque la conozcan hasta el más mínimo

detalle, es como si la interpretasen por primera vez (los mismos Filarmónicos así lo dijeron; por su parte, era la primera vez que, al parecer, Kleiber dirigía la Cuarta de Brahms, si bien los Filarmónicos insistían en que se la conocía como ninguno). A este respecto conviene hablar, siquiera sea brevemente, de las exigencias de Kleiber de disponer de un elevado número de ensayos (aunque se dice —con Kleiber nunca se sabe— que el maestro, ocasionalmente, ha aceptado tomar la batuta para dirigir sin ensayo alguno, lo que, por otra parte, era lo que siempre se esperaba que fueran capaces de hacer los directores de la generación de su padre y de otras anteriores). Kleiber es un perfeccionista hasta el extremo de analizar microscópicamente obras que las orquestas pueden tocar sin atriles. Sus ensayos son proverbiales por su precisión, claridad y exigencia de concentración de los músicos. En ellos el maestro demuestra que si bien no hay límite al conocimiento de una partitura, él se la sabe mejor que nadie y, lo que es más importante, es capaz de transmitir su concepción de esa partitura con expresividad única. Posee, además, la rara virtud de suscitar siempre un creciente interés en los músicos, los cuales nunca se sienten ni agotados ni exprimidos tras un largo número de intensos ensayos.

Pero cuando llega el concierto, el riguroso, exacto y analítico Kleiber deja paso al artista sensible, de espontánea intensidad e imaginación genial. Así, y pese a lo minucioso y controlado de sus ensayos, pocos, por no decir ninguno, son los músicos tan aje-

nos a lo rutinario y convencional como Carlos Kleiber. Habiendo asistido a los dos conciertos de Viena, me fue posible observar cómo Kleiber responde en cada momento al clima del hecho musical con inusitada e intensa delicadeza; la música fluye con frescura y libertad de los entusiasmados instrumentistas a los que Kleiber llegó en ocasiones (pienso en la "Chacona" de la Cuarta sinfonía de Brahms, el primer día; o en la melodía del clarinete en la sección central de la obertura de Freischütz, el segundo) a obligar a tomar la iniciativa, lo que produjo una tensión (o relajación, según los casos) que fue perceptible desde el último rincón de la sala. Todo ello llevó a que el programa, compuesto por la obertura del Freischütz, de Weber (especie de "tarjeta de visita" de Kleiber, en la que el maestro, además de mostrar que posee una paleta cromática insuperable, confirmó sus excepcionales dotes de director teatral); la Sinfonía en Si bemol mayor, KV 319, de Mozart (etérea, elegante, flexible, dentro de un gran rigor en los "tempi"; fraseo de enorme vitalidad, cincelado con gracia viril; dinámica extensísima, siempre coherente, nunca gratuita; sonido Mozart de la más pura ley), y la Cuarta Sinfonía, de Brahms (cuidadísima en todos los detalles, refinada en el sonido, clásica en su exposición, pero llena de tensión dialéctica entre forma y expresión); el programa, repito, resultase "diferente" de un día para otro, pero no debido a que su realización fuera más perfecta en uno u otro concierto, sino a la propia naturaleza del hecho musical.

La compenetración entre la Filarmónica de Viena y Carlos Kleiber fue total, hasta el extremo que Gerhard Kramer ha escrito, en su sección de crítica musical de *Die Presse*, que "si hay un director ideal para esta orquesta, ése es Carlos Kleiber". Los Filarmónicos parecen compartir este criterio (de otro modo no se explicaría que éstos aplaudiesen al maestro cinco veces tras cada concierto), y han expresado al maestro su deseo de una más estrecha colaboración. Lástima que Kleiber, que acaba de convertirse en ciudadano austríaco (su familia es de origen austríaco), y que me consta que adora a esta Orquesta, sea tan avaro con sus actuaciones, y lo más que han logrado los Filarmónicos es su promesa de volver a hacer un concierto con ellos dentro de los próximos cien años.

#### REPERTORIO EN LA OPERA DE VIENA

A las pocas horas de los conciertos del Musikverein, gran parte de los Filarmónicos que habían actuado en ellos se instalaban en el foso de la Staatsoper. Sus prestaciones no tuvieron, en ninguna de las dos funciones líricas presenciadas por este comentarista, altura comparable con las de los conciertos de esos mismos días. Las razones de ello son, principalmente, las respectivas batutas y el funcionamiento, en régimen de repertorio, de la Staatsoper vienesa. Este sistema lleva consigo el que la Orquesta ensaya las obras, salvo contadísimas excepciones, en una sola ocasión, precisamente cuando se prepara una nueva puesta en escena de las mismas. Después el director (no necesariamente el que ha montado musicalmente la ópera) entra en el foso para las funciones de repertorio sin mediar ensayo alguno, no importa el tiempo que haga desde que se preparó la ópera en cuestión (siempre, naturalmente, que esté permanentemente en el repertorio). Además, las óperas se preparan con contingentes orquestales paralelos, lo que permite la sustitución y rotación de los músicos. Unase a esto una cierta dosis de rutina que siempre lleva consigo el sistema de repertorio, y se comprenderá que no puede sonar lo mismo, aunque la orquesta sea más o menos la misma, un concierto de Carlos Kleiber, minuciosamente ensayado, en el Musikverein, y una ópera dirigida por Heinrich Hollreiser. Aunque, a renglón seguido, tenga que manifestar la sorpresa, grande y agradable, que me produjo la dirección musical de Hollreiser en *Arabella*, de Richard Strauss. En verdad que nunca ha sido Hollreiser santo de mi devoción, pero tras oír su *Arabella* comprendo un poco su buen nombre como director de óperas de Strauss, así como la consideración en que le tienen artistas como Pilar Lorengar o intendentes como Egon Seefehlner.

El montaje de *Arabella* en el

repertorio actual de la Staatsoper se basa en la reelaboración, de 1976, por Alfred Wopmann, del trabajo original de Rudolf Hartmann. Como todos los que llevan la firma de este tradicional e inteligente "régisseur", se trata de un montaje ejemplar, fiel al espíritu de la profesionalizada alta comedia de Hofmannsthal y Strauss. El buen gusto y el sentido de las formas externas de la etiqueta (perfectos los criados y el coro y figurantes en la escena del "Baile Fiaker"), así como la voluptuosidad de la insinuación del deseo carnal, presiden el desarrollo escénico. Los decorados de Stefan Hlawa son naturalistas, sin grandes pretensiones de aparatosidad ni realismo minucioso (a veces son esquemáticos incluso), elegantes y de gran corrección formal. El colorido de éstos, así como del perfecto vestuario de Erni Kniepert, empastado y suave, contribuye a crear una atmósfera de refinamiento y discreción.

Acorde con la calidad y propiedad estilística de la puesta en escena, características éstas comunes a todo el Richard Strauss de la Staatsoper vienesa, se mostró el reparto encabezado por



GIANNI SCHICCHI ES EL MEJOR MONTAJE DE LOS TRES CORRESPONDIENTES A LA PUESTA EN ESCENA DE LA STAATSOPER, DE VIENA, FIRMADA POR OTTO SCHENK, DEL TRIPTICO PUCGINIANO. WALTER BERRY ES UN NOTABLE «SCHICCHI».

tríptico pucciniano. El mismo Albrecht había montado musicalmente esta nueva producción de principios de 1979, lo que, sin duda, contribuyó a que el sonido orquestal fuese realmente de la calidad "Filarmónica de Viena". En cuanto a las puestas

to y césped de plástico en **Suor Angelica**, y excesiva opresión y oscuridad en **Il Tabarro**, con un muelle que más parecía de Chicago que de París.

Vocalmente, el reparto más equilibrado correspondió también a **Gianni Schicchi**, con Walter Berry (buen "Schicchi"), Sona Ghazarian ("Lauretta", siempre interesante cantante, pese a sus limitaciones), Margarita Lilowa ("Zita"), Yordi Ramiro ("Rinuccio", de bella voz y estilo discutible), Heinz Zednik

("Gerardo", gran actor)... Este "elenco", el mismo de la "première", es un ejemplo de la tendencia observada en los teatros de repertorio de repetir los repartos en funciones sucesivas, lo que hace, entre otras cosas, que cada vez estén más difusas las fronteras entre los sistemas de repertorio y de temporada. En **Suor Angelica** hubo una cantante que brilló por encima de las demás: Pilar Lorengar. La soprano aragonesa hace de "Suor Angelica" una de sus creaciones más importantes, lo que, conociendo la calidad y profesionalidad de todas las intervenciones de la Lorengar, significa que su encarnación de la monja pucciniana es, sencillamente, modélica y extraordinaria. A su lado se desarrollaron con acierto, entre otras, Marjana Lipovsek, Waltraud Winsauer, Axelle Gall, Margareta Sjöstedt, Olivera Miljakovic. Correctas, nunca brillantes en exceso, pero representativas de la alta calidad media de las funciones de repertorio de Viena, las intervenciones de Guillermo Saràbia ("Michele"), Marilyn Zschau ("Giorgetta"), Heinz Zednik ("Tinca") y Alfred Sramek ("Talpa") en **Il Tabarro**. Simplemente aceptable Wladimir Atlantow como "Luigi", tosco e inexpresivo como siempre, con muchas limitaciones (al parecer, se dispone a cambiar al repertorio de barítono).—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ**.



GUNDULA JANOWITZ («ARABELLA») Y JOSEF HOPFERWIESER («MATTEO»), EN UNA ESCENA DE **ARABELLA**, PRODUCCION DE LA OPERA DE VIENA, SEGUN LA CUIDADA DIRECCION ESCENICA DE RUDOLF HARTMANN, ESPECIALISTA EN RICHARD STRAUSS.

Gundula Janowitz, quien, en papeles como "Arabella", es capaz aún de despertar notablemente mi interés. Junto a ella, la confirmación del potencial artístico de la joven soprano americana Patricia Wise, "Zdenka" (muy bien ambas en el hermoso dúo de "Arabella" y "Zdenka"), y un conjunto de buenos cantantes de "ensemble", como son Oskar Czerwenka ("Conde Waldner"), Gertrude Jah ("Adelaide"), Franz Ferdinand Nentwig (espléndido "Mandryka") y Josef Hopferwieser ("Matteo").

\* \* \*

La noche anterior Gerd Albrecht dirigió con gran acierto las tres óperas que componen El

en escena, la mejor es, sin duda, la que corresponde al episodio humorístico del **Tríptico**, **Gianni Schicchi**, en el que el regista Otto Schenk logró una escenificación alegre, de chispeante gracia, llena de detalles de gran comicidad, no cayendo nunca en la parodia esperpéntica, al no forzar situaciones. Gris y en exceso sórdido el montaje de **Il Tabarro**, aunque superior al cursi y poco claro de **Suor Angelica**, que perjudica sensiblemente al personaje central. Los aciertos de Rolf Glittenberg, diseñador de la escenografía, corren parejos con los del regista: adecuación en el amplio y luminoso espacio dispuesto para el **Gianni Schicchi**, amazacotamien-

PILAR LORENGAR EN EL MONTAJE VIENES DE **SUOR ANGELICA**, DE PUCCHINI. LA GRAN SOPRANO ESPAÑOLA HACE UNA CREACION MODELICA DE «SUOR ANGELICA».



# NOTICIAS

Coordina **Fernando Peregrín Gutiérrez**

## ESTRENOS

Deseamos recoger en esta columna, que ya publicamos por vez primera en el anterior número de nuestra Revista, los estrenos, tanto absolutos como nacionales, de los compositores españoles, así como de los extranjeros más destacados. Para ello nos es imprescindible contar con la colaboración de los compositores españoles y de las editoras musicales. Se invita, pues, a unas y a otros a que nos hagan llegar, con la mayor antelación posible (deseamos recoger la mayor cantidad posible de estrenos antes de que éstos se produzcan), información sobre obras a estrenar.

**Gonzalo de Olavide:** estreno absoluto de *Léviathan*; Ginebra, 7 de marzo de 1980; Ensemble Seranata; Arturo Tamayo, director.

**Rodrigo de Santiago:** estreno absoluto de *Seis cantigas de Alfonso X, «El Sabio»*, encargo de la XIX edición de la Semana de Música Religiosa de Cuenca; Arcas (Cuenca), 6 de abril de 1980; conjunto de cámara de la Orquesta Filarmónica de Madrid y grupo Pro Cantatas; Odón Alonso, director.

**Xavier Benguerel:** estreno absoluto de *Raíces hispánicas*; Hamburgo, 18 de abril de 1980; Orquesta Sinfónica de la NDR; Rudolf Kelterborn, director.

**Hans Werner Henze:** estreno absoluto de *Barcarola*, encargo de la Tonhalle-Gesellschaft Zürich; Zurich, 22 de abril de 1980; Orquesta Tonhalle; Gerd Albrecht, director.

**Aribert Reimann:** estreno absoluto de *«Sinfonía Lear»*; Zurich, 29 de abril de 1980; Orquesta Tonhalle; Gerd Albrecht, director; Günter Reich, barítono.

**Diether de la Motte:** estreno absoluto de *Concierto para orquesta número 2*; Duisburg, 7 de mayo de 1980; Orquesta Sinfónica de Duisburg; Miltiades Caridis, director.

**Udo Zimmermann:** estreno absoluto de *Concierto para percusión y orquesta*; Bielefeld, 9 de mayo de 1980; Orquesta Filarmónica de Bielefeld; Siegfried Fink, solista; Georg-W. Schmöhe, director.

**Jacques Guyonnet:** estreno absoluto de *Les dernières demeures*, encargo de la Tonhalle-Gesellschaft Zürich; Zurich, 13 de mayo de 1980; Orquesta Tonhalle; Gerd Albrecht, director.

**Jean Françaix:** estreno absoluto de *Concierto para fagot y orquesta de cámara*; Francfort, 20 de mayo de 1980; Orquesta Sinfónica de la Radio de Francfort; Horst Winter, solista; Stanislaw Macura, director.

**Rolf Urs Ringer:** estreno absoluto de *«...vagheggi il mar e l'arenoso lido...»*, encargo de la Tonhalle-Gesellschaft Zürich; Zurich, 20 de mayo de 1980; Orquesta Tonhalle; Gerd Albrecht, director.

**Friedrich Goldmann:** estreno absoluto de *Concierto para piano*; Leipzig, 5 de junio de 1980; Orquesta Gewandhaus, de Leipzig; Annerose

Schmidt, solista; Kurt Masur, director.

**Pierre Henry:** estreno absoluto de *Les noces chymiques*, ritual feérico en seis jornadas y 27 cuadros, según Johan Valentin Andreae, París; París, 5 de junio de 1980; Grupos Urban Sax y Laser Graphics; montaje del Théâtre National de l'Opéra de París (Opéra-Comique).

**François-Bernard Mâche:** estreno absoluto de *Andromède*; París, 5 de junio de 1980, Nouvel Orchestre Philharmonique; Gilbert Amy, director.

**Pierre Boulez:** estreno absoluto de *Six notations*; París, 18 de junio de 1980; Orquesta de París; Daniel Barenboim, director.

**Federico Moreno Torroba:** estreno absoluto de la ópera *El poeta*; Madrid, 19 de junio de 1980; montaje del Festival de Opera de Madrid; Plácido Domingo, Angeles Gullín, Carmen Bustamante, Antonio Blancas, solistas; Luis Antonio García Navarro, director.

**Gonzalo de Olavide:** estreno absoluto de *Cante «in memoriam» Federico García Lorca*, encargo de la Orquesta Nacional de España; Granada (Festival Internacional), 3 de julio de 1980; Orquesta y Coro Nacionales de España; Antoni Ros Marbá, director.

**Jordi Cervelló:** estreno absoluto de *Adagio expresivo y presto*; Barcelona, Serenatas, en el Barrio Gótico, de las Juventudes Musicales de Barcelona; Cuarteto de Saxofones de Barcelona.

**José Doménech Part:** estreno absoluto de la música para un «ballet» sobre *Yerma*, de Federico García Lorca, por el grupo de danza Vaganovos, dirigido por Olga Galicia Poliakov, Valencia.

## NUEVO SELLO DISCOGRAFICO GALLEGO

El nuevo sello discográfico gallego «Ruada» posee el proyecto de grabar una colección dedicada a la historia de la música gallega. Actualmente ya han sido producidos un disco dedicado al pianismo de Gaos y Groba, otro dedicado al *Codex Calixtino*, *Cantigas de Santa María* y Martín Códax, y un tercero dedicado a Vaquedano, Verdugo, Muelas y López, maestros de capilla compostelanos. Próximamente se realizarán grabaciones de Adalid, Rodríguez Losada, Bal y Gay, Montes, Macías... y otros maestros, además de otras partituras de los compositores mencionados.

## CURSOS Y CONCURSOS

**Universidad de Oviedo.** Curso de Historia y análisis del fenómeno musical, dirigido por el profesor doctor Emilio Casares Rodicio, entre el 1 y el 12 de julio de 1980. Dividido en dos partes, la primera dedicada a la música en el Renacimiento europeo: proceso histórico, estética y organología, y la segunda, al proceso de creación musical en la España actual. En la primera parte intervendrán los profesores Antonio Martín Moreno (Universidad de Málaga), Francisco Bonastre (Universidad Autónoma de Barcelona), José María Lloréns (Instituto Español de Musicología de Madrid), Lynne Kurzeknabe (Universidad de Berklee) y María Teresa Sala (Universidad Autónoma de Barcelona); en la segunda, el profesor Emilio Casares Rodicio y los compositores Juan Hidalgo, Claudio Prieto,



EL COMPOSITOR BOULEZ INTENTA REVERDECER VIEJOS LAURELES.

Antón Larrauri, Joan Guinjoan y José Soler. Como actividades complementarias están programados dos seminarios, un concierto del Grupo LIM y otro del Cuarteto de Cuerdas Portland, de los Estados Unidos. Información: Secretaría de los Cursos de Verano 1980, Cátedra Jovellanos, Enrique Cangas, 25, Gijón. La fecha tope para la inscripción es el 15 de junio.

**Concurso Internacional para jóvenes cantantes del Teatro Regio de Torino.** Con el fin de elegir el «elenco» de las representaciones de la ópera, de Cimarosa, *El matrimonio secreto*, previstas para la temporada lírica de 1980-81 del Teatro Regio de Torino, esta institución convoca un concurso internacional para los papeles de «Geronimo», «Elisabetta», «Carolina», «Fidalma», «Il Conte Robinson» y «Paolino», de la citada ópera. Podrán participar en él todos los cantantes de cualquier nacionalidad que el 10 de julio de 1980 no hayan cumplido los treinta y dos años de edad. La fecha límite de inscripción es el 10 de julio de 1980. Información: Teatro Regio, Secretaría Concorso Giovani Cantati Lirici, Casella Postale 522, Torino (Italia).

**Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes 1980.** Organizado por Juventudes Musicales Españolas, con cadencia trimestral dentro de cada año natural. La inscripción para el primer trimestre se cerró el pasado 31 de marzo. Segundo trimestre: Fase a: violín, viola, violoncelo y contrabajo; Fase b: instrumentos de percusión. Tercer trimestre: Fase a: instrumentos de viento-madera (flauta-pico o traversera-oboe, clarinete, fagot, saxofón, etc.); Fase b: instrumentos de viento-metal: trompa, trompeta, trombón, tuba, etc. Cuarto trimestre: Fase a: canto individual; Fase b: conjuntos instrumentales de cámara (máximo de ocho instrumentos); Fase c: conjuntos vocales de cámara (máximo de doce personas). Podrán tomar parte en estos concursos todos los intérpretes españoles menores de veinticinco años a la fecha de terminación del concurso. En el caso de los conjuntos de cámara, esta edad se entiende en promedio, si bien ningún intérprete debe sobrepasar la edad de treinta años. Para los inscritos en la prueba de canto individual, el límite

de edad será de veintisiete años. Las solicitudes de participación deberán llegar a la Secretaría general de Juventudes Musicales Españolas (Diagonal, 430, 1.º, Barcelona-37) durante los dos primeros meses del trimestre correspondiente.

**Semanas de Organo, Piano y Clavecín.** Organizadas por la Association pour la Renaissance des Orgues, en Languedoc, se desarrollarán del 30 de junio al 12 de julio de 1980, en Toulouse (Francia). Intervienen los profesores Zsigmond Szathmary, Xavier Darase, Stefano Innocenti, Etienne Darbellay, Jörg Demus, Léon Fleischer, Jos van Immerseel. Los temas a tratar son: Organo contemporáneo, Organo sinfónico, Organo italiano, Piano en la Viena clásica, el clavecín («Influencia de la retórica en la música nórdica y mediterránea de los siglos XVII y XVIII»). Información: Madame Sadoul, 54, rue des Sept-Troubadours, 31000 Toulouse (Francia).

**XXX Concurso Internacional de Jóvenes Directores de Orquesta.** Organizado dentro del marco del Festival Internacional de Música de Besançon y de Franche-Comté, está abierto a todos los jóvenes directores de orquesta menores de treinta años, de cualquier nacionalidad. Se celebrará los días 6, 7, 8, 9 y 10 de septiembre de 1980, cerrándose la inscripción el 1 de junio de 1980. Información: Concours International de Jeunes Chefs d'Orchestre, Parc des Expositions, B. P. 1913, 25020 Besançon Cedex (Francia).

**Cursos de Interpretación de Ginebra.** Tendrán lugar entre el 11 y el 31 de agosto, con los profesores siguientes: Nikita Magaloff (piano), Henryk Szeryng (violín), Pierre Fournier (violoncelo), Gérard Souzay (canto) y Dalton Baldwin (acompañamiento de piano). La fecha tope para la inscripción es el 30 de junio de 1980. Información: Secrétariat du Conservatoire de Musique, place Neuve, 1204 Genève (Suiza).

**Academia de Música de Basel.** Del 16 al 28 de junio, el Cuarteto Lasalle dará clases magistrales de cuarteto de cuerda y de música de cámara para cuerdas. Del 2 al 14 de septiembre, curso internacional de música antigua y moderna. Intervienen Hans-Martin Linde y Konrad Ragossnig. Información: Musik-Akademie der Stadt Basel, Leonhardsstrasse 6, 4051 Basel (Suiza).

**XXX Internationales Jugend-Festpieltreffen Bayreuth.** Del 7 al 28 de agosto. Cursos: Orquesta (Erich Bergel), Coro (Erich Bergel, Florentin Mihaescu), Cantes líricos (Pekka Salomaa), Orquesta de ópera (Jacques Bodmer), Música de cámara con cuerdas (Uzi Wiesel), Organo, Música de cámara para instrumentos de viento, Marionetas, Escenografía, Seminario sobre «el joven Wagner», coloquio con Hans Mayer, Pierre Boulez y Patrice Chéreau sobre *El anillo del nibelungo*; asistencia a representaciones del Festival. Información: Sekretariat des Internationalen Jugend-Festpieltreffens, Postfach 2603, 8580 Bayreuth (República Federal de Alemania).

**Academia de Verano de Albi.** Del 23 de julio al 12 de agosto. Profesores: Jean Pierre Wallez (violín), Tasso Adamopoulos (viola), Arto Noras

(violoncelo), Sylvain Wiener (contrabajo), Pierre Roullier (flauta), Jacques Chambon (oboe), Guy Deplus (clarinete), Jean Pierre Laroque (fagot), Jean Patrice Brosse (clave). Además, clases de coro, trompeta, trombón, piano, percusión, canto, música de cámara, etc. Información: Académie d'été du Festival de Musique d'Albi, Mairie d'Albi, rue de l'Hotel de Ville, 81000 Albi (Francia).

**Academia Internacional de Verano de Niza.** Dos sesiones de cursos: primera, 1 de julio al 24 de julio; segunda, 26 de julio al 15 de agosto. Entre los profesores figuran: Pierre Dervaux y Fernand Quattrocchi, Dirección de orquesta; Pierre Pierlot, Oboe; Jacques Lancelot, Clarinete; Michel Denize, Fagot; Pierre Thibaud, Trompeta; Eliane Manchet y Mady Mesplé, Canto; Pierre Médicin, Dirección escénica lírica; Christian Ferras, Violín; Maurice Gendron, Violoncelo; Alexander Lagoya, Guitarra; Lily Laskine, Arpa. Información: 89 bis, avenue Sainte-Marie, 94160 Saint-Mandé (Francia).

**XII Concurso de Canción y Polifonía Vascas para Masas corales.** Organizado por el Centro de Iniciativas Turísticas de Tolosa, tendrá lugar en dicha ciudad, entre los días 31 de octubre y 2 de noviembre de 1980. Podrán participar todas las agrupaciones corales formadas solamente por aficionados (voces mixtas: mínimo de 25 y máximo de 50; voces iguales: mínimo de 20 y máximo de 40). El cierre de las inscripciones está fijado el 10 de junio de 1980. Información: Centro de Iniciativas Turísticas, calle San Juan, s/n, Tolosa (Guipúzcoa).

**XXXVI Concurso Internacional de Interpretación de Ginebra.** Modalidades de violín, piano, fagot y cuarteto vocal. Se celebrará en Ginebra, del 30 de agosto al 12 de septiembre. La inscripción se cierra el 31 de mayo. Información: Secrétariat du Concours, 12, rue de l'Hôtel-de-Ville, 1204 Genève (Suiza).

### Suspendido el Festival de Opera de Valencia

La A.V.A.O. anuncia la suspensión del Festival de Opera de Valencia, que debería haberse celebrado, en su décima edición, entre el 13 de mayo y el 18 de junio del año en curso. Razones de tipo económico —imposibilidad de saldar el déficit ocasionado por anteriores ediciones— parecen ser las causantes de esta suspensión. El programa anunciado para esta fallida décima edición incluía **Bohème** (con Carreras, Sardinero y Carmen Hernández), **Macbeth** (con Lavirgen y Gullín), **Butterfly** (con Y. Hyashi y L. Lima), **Traviata** (Manu-guerra y Ricciarelli) y **María Estuardo** (Caballé), según informaciones que nos llegan desde la capital levantina. En un próximo número de RITMO completaremos esta noticia, que ha creado cierta confusión entre los socios de A.V.A.O. que habían abonado sus cuotas de cara a este X Festival de Opera que ahora se suspende.

## CON NOMBRE PROPIO

**Herbert von Karajan** ha sido nombrado «Doctor Honoris causa» por la Universidad de Waseda, Tokio. En el curso de la ceremonia de investidura, el maestro austríaco dirigió, en el gran auditorio de dicha Universidad, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Waseda, orquesta que había recibido en 1978 una medalla de oro de la Fundación Herbert von Karajan. Siguiendo con el famoso maestro, se ha sabido que éste planea, para el Festival de Salzburgo de 1981, un nuevo montaje de **Falstaff** (Verdi), en el que intervendrán, bajo la dirección del maestro Karajan, Giuseppe Taddei, Rolando Panerai, Raina Kabai-wanska, Mirella Freni, Trudeliese Schmidt, Fiorenza Cossotto y Francisco Araiza.

**Irmgard Seefried** ha recibido el Premio de Cultura Werner Ekg, de la ciudad de Donauwörth. El premio está dotado con 2.000 marcos.

**Götz Friedrich**, hasta ahora director de escena principal del Covent Garden londinense, ha sido nombrado nuevo intendente de la Deutsche Oper, de Berlín Occidental, sustituyendo en dicho cargo a Siegfried Palm.

**Jesús López Cobos**, director general de música de la Deutsche Oper, de Berlín Occidental, y principal director invitado de las Orquestas Filarmónica de Los Angeles y Filarmónica de Londres, ha aceptado el puesto de director asociado de la Orquesta Nacional de España. En calidad de tal, el maestro López Cobos prestará su asesoría en materias artísticas, a la vez que dedicará a la Orquesta Nacional de España el mayor tiempo posible que le permitan sus compromisos anteriores con otras instituciones musicales. Concretamente, en este mes de mayo, López Cobos dirigirá a la Nacional en Málaga, Cádiz y Sevilla, con un programa que incluye fragmentos de una **Sinfonía** de Eduardo de Ocón, el **Concierto para dos pianos y orquesta en Mi bemol mayor**, de Mozart, con J. Matute y M. Rentería como solistas, y la **Primera sinfonía** de

Mahler. Preguntado el maestro sobre su futura titularidad de la Orquesta Nacional de España, nos respondió que, en efecto, ha recibido la invitación en este sentido por parte del Ministerio de Cultura español, pero que su incorporación definitiva «está muy condicionada a cómo evolucionen las cosas aquí, en Berlín, y allí, en Madrid. Sea como sea, pienso que mi incorporación definitiva no podrá producirse, en cualquier caso, antes de mil novecientos ochenta y tres o mil novecientos ochenta y cuatro». En la conversación mantenida con él, Jesús López lamentó la falta de coordinación a la hora de hacer públicas sus conversaciones con el Ministerio de Cultura, lo que motivó que tanto la Orquesta como su titular actual, Ros Marbá, se enterasen por la prensa de su nombramiento como director asociado y de su posible futura titularidad.

**Antoni Ros Marbá**, director titular de la Orquesta Nacional de España y director principal de la Orquesta Holaridesa de Cámara, ha renovado por la temporada 1980-81 su contrato como titular de la Orquesta Nacional de España.

**Winifred Wagner**, nuera de Ricardo Wagner y ex directora de los Festivales de Bayreuth, falleció, el pasado mes de marzo, en Ueberlingen, a los ochenta y tres años de edad. Conocida típicamente por la amistad que siempre mantuvo con Adolfo Hitler, sus esfuerzos por mantener el



WINIFRED WAGNER (1897-1980)

Festival de Bayreuth tras la muerte de su marido, Siegfried Wagner, consiguieron la continuidad y consolidación del Festival, confiado hoy a una fundación. Era

madre del fallecido Wieland Wagner y de Wolfgang, actual director del Festival de Bayreuth.

**Rafael Frühbeck de Burgos**, que recientemente ha visitado nuestro país al frente de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín Occidental, ha firmado contrato como principal director invitado de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington. Asimismo el director español ha aceptado el puesto de director principal de la Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, con la cual efectuará una gira por diversas ciudades europeas, en noviembre de 1981. En los próximos meses, Frühbeck actuará, además de con las orquestas citadas de Washington y Japón, con las de Nueva Zelanda (Sinfónica), Milwaukee, Bruselas (Nacional de Bélgica), Viena (Sinfónica), Pitsburg (en gira por Méjico), Amberes, Cleveland y Filadelfia.

**Antonio Fernández-Cid**, crítico musical del diario ABC, de Madrid, ha desarrollado un ciclo de conferencias en el Instituto de España, bajo el lema **Cien años de música española: 1850-1950**. Los títulos de las respectivas disertaciones han sido: **El género lírico; Isaac Albéniz; Enrique Granados; Manuel de Fallá; Turina, Guridi, Esplá; La posguerra**. Pocos días después, era elegido para la vacante de José Subirá en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la que también se presentaba el padre Samuel Rubio, presidente del Instituto Español de Musicología. Fernández Cid ve así satisfecha una vieja aspiración y culminada su ya larga carrera de crítico musical.

**Miguel Angel Gómez Martínez**, con quien tuvieron ocasión de conversar hace pocas fechas miembros de la Redacción de RITMO, entrevista que publicaremos dentro de la programación de este año, continúa su vinculación, como director estable, con la Staatsoper de Viena (de la que un diario madrileño le acaba de nombrar director general en un ejemplar alarde de desinformación musical). Gómez Martínez dirigirá, en este mes de mayo, a la Orquesta Nacional de España en Cáceres y Badajoz, con un programa que incluye **La procesión del Rocío** (Turina) y la **Primera sinfonía** de Brahms.

### El director general de Música y Teatro, en Las Palmas de Gran Canaria

Manuel Camacho y de Ciria, director general de Música y Teatro, acompañado por José Antonio Campos Borrero, subdirector general de Música, visitó recientemente Las Palmas, donde asistió a una representación de **La fuerza del destino**, de Verdi, programada dentro del XIII Festival de Opera de los Amigos Canarios de la Opera. En posterior rueda de prensa manifestó el deseo de su Departamento de llevar a cabo una política de descentralización y de extensión de la

música y el teatro a capas cada vez más amplias de la sociedad. Anunció la visita a dicha ciudad de la Orquesta Nacional y del Ballet Clásico Nacional. Respecto de la Orquesta Sinfónica de Las Palmas, se mostró partidario de la creación de un Patronato en el que se integren las instituciones políticas y musicales de la localidad, así como el Ministerio de Cultura, indicando la conveniencia de que dicho Patronato dependiese, en alguna forma, del Cabildo Insular. Finalizó este apartado con la promesa del intento de aumentar el apoyo estatal a dicha Orquesta. En cuanto al

Auditorio que necesita la ciudad, expuso que, al contrario que en Santa Cruz de Tenerife, donde el Cabildo aportará los terrenos y los Ayuntamientos de Santa Cruz y La Laguna cooperarán con el Ministerio en la construcción del Auditorio, en Las Palmas no ha habido una iniciativa en el mismo sentido.

El director general de Música y Teatro mantuvo contactos con representantes de la Sociedad Filarmónica, Amigos Canarios de la Opera, Escuela de Folklore, grupos de «ballet» y teatro, así como con miembros de la Orquesta Sinfónica.



# SME 3009/SIII

La solución a la lectura del disco.  
 Brazo de titanio, ligero y rígido.  
 Sistema de ajuste por elementos desplazables. Su aparente complejidad es fruto de una técnica destinada a obtener peso sin alterar el equilibrio dinámico.  
 Por su estructura y reducida masa, permite la incorporación de las cápsulas magnéticas más elaboradas, como la SHURE V15 T IV.  
 El brazo SME 3009/SIII es el único que responde a las exigencias que plantea el más sofisticado equipo de reproducción en Alta Fidelidad.



Distribuido en España bajo la garantía de VIETA AUDIO ELECTRONICA, S.A.  
 Bolivia, 239 - Barcelona-20

# Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



**Maria Jesús**

también toca

con

# Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

*Salvador Rodríguez Ubeda*

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



# CARTELERA MUSICAL

(Programas y fechas susceptibles de modificación)

## ALGECIRAS (mayo).

Salón de Actos de la Caja de Ahorros de Cádiz. Sociedad Algecireña de Fomento. Día 8, recital del tenor J. Rodríguez Valverde. Día 22, recital de piano de P. Bilbao.

## BARCELONA (mayo).

Iglesia de San Felipe Neri. Solistas de Cataluña. Día 7, X. Güell, director; A. Vila, solista. **Adagio** (S. Barber), **Trauermusik** (Hindemith), **Cinco piezas** (Hindemith) y **Noche transfigurada** (Schönberg). Día 14, J. Guinjoan, director; J. Francesch, solista. Obras de Xenakis, Ligeti, Charpentier, Cervelló, Guinjoan, Montsalvatge. Día 21, X. Güell, director; C. Bustamante, solista. **Cor Madrigal**. **Quinta sinfonía** (Schubert) y **Requiem** (Cherubini).

Palau de la Música Catalana. Día 5, Royal Philharmonic Orchestra. J. López Cobos, director. **Pavana para una infanta difunta** (Ravel), **Muerte y transfiguración** (R. Strauss) y **Séptima sinfonía** (Dvorak). Día 6, Royal Philharmonic Orchestra. O. Kamu, director; P. Tortelier, solista. **Concierto para violoncelo** (Dvorak) y **Así habló Zarathustra** (R. Strauss). Día 12, Orquesta Solistas de Cataluña. X. Güell, director; J. Francesch, solista. **Concierto en Sol mayor para violín** (Mozart) y **Serenata** (Tchaikovsky), concierto del ciclo Música/Escola (entrada gratuita). Día 13, Orquesta Inglesa de Cámara. G. Malcolm, director; A. Bernard, solista. **Música acuática** (Händel), **Concierto para trompeta** (Telemann), **Segundo concierto de Brandeburgo** (J. S. Bach) y **Sinfonía número 33** (Mozart). Día 14, Orquesta Inglesa de Cámara. G. Malcolm, director; D. Chorzempa, solista. **«Suite» número 1, en Do mayor** (Bach), **Concierto para órgano** (Händel), **Dos piezas** (Delius) y **Sinfonía número 40** (Mozart). Día 19, Orquesta Filarmónica de Los Angeles. C. M. Giulini, director. **Sinfonía número 41, «Júpiter»** (Mozart) y **Sexta sinfonía, «Patética»** (Tchaikovsky). Día 20, Orquesta Filarmónica de Los Angeles. C. M. Giulini, director. **Sinfonía número 99** (Haydn), **Rapsodia española** (Ravel) y **Primera sinfonía** (Brahms). Día 21, recital de N. Zabaleta. Día 23, recital de A. de Larrocha, con obras de Beethoven, Bach, Schumann y Ravel. Día 28, M. Caballé y A. Weissenberg. Obras de Strauss, Montsalvatge y Falla.

## BERLIN (junio).

Deutsche Staatsoper. Días 3, 6 y 10, **Salomé** (R. Strauss); montaje de H. Kupfer y W. Werz, dirección musical de W. Renert, y con J. Barstow, G. Kurth, L. Dvorakova-G. Scröter, T. Adam-K.-H. Stryczek, E. Büchner. Día 8, **Parsifal** (R. Wagner); montaje de H. Kupfer y P. Sykora, dirección musical de O. Suitner, y con T. Adam, M. Itzki, S. Vogel, S. Wenkoff, G. Leib, L. Dvorakova. Días 14 y 15, **Tannhäuser** (Wagner); montaje de E. Fischer y W. Werz, dirección musi-

cal de O. Suitner-H. Fricke, y con S. Vogel, R. Goldberg-S. Wenkoff, S. Lorenz, C. Casapietra-H. Lisowska, L. Dvorakova.

Metropol-Theater. Orquesta Sinfónica de Berlín. Días 2 y 3, J. Belohlavek, director; R. Luft, solista. **Coriolano**, obertura (Beethoven), **Concierto para fagot** (Mozart) y **Sexta sinfonía** (Prokofiev). Días 9 y 10, G. Herbig, director; S. Accardo, solista. **Trauermusik für Bela Bartók** (Lutoslawski), **Concierto para violín** (Beethoven) y **Primera sinfonía** (Sibelius). **Kloster Chorin**. Días 28 y 29, Orquesta Sinfónica de Berlín. M. Flämig, director; C. Nossek, H. Riess, A. Ude, H. Christian Polster, solistas. Dresdener Kreuzchor. **Weichet nur, betrübte Schatten**, cantata BWV 202 (J. S. Bach), **Salmo 112, «Laudate pueri dominum»** (Händel) y **Misa** (Schubert).

## BERLIN OCCIDENTAL (junio).

Philharmonie. Orquesta Filarmónica de Berlín. Días 3, 4 y 5, G. Albrecht, director; T. Brandis, solista. **Danzas eslavas** (Dvorak), **Concierto para violín** (Mendelssohn) y **Till Eulenspiegel** (R. Strauss). Días 7, 9 y 10, A. Ceccato, director; T. Zylis-Gara, C. Wyatt, S. Nimsgern, solistas. Coro de St.-Hedwigs-Kathedrale. **Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist** (J. S. Bach, instrumentación de Schönberg), **Schmücke dich, o liebe Seele** (J. S. Bach, instrumentación de Schönberg), **Stabat Mater** (Szymanowski) y **Tercera sinfonía** (Bruckner). Días 25 y 26, R. Muti, director; A. Auger, R. Wohlers, V. van Halem, solistas. Kammerchor Ernst Senff. **Sinfonía número 25** (Mozart) y **Carmina Burana** (Orff). Días 28 y 29, Z. Mehta, director. **Et especto resurrectionem mortuorum** (Messiaen) y **Séptima sinfonía** (Schubert).

## BILBAO (mayo).

Sociedad Filarmónica. Día 10, concierto de «jazz». Días 15 y 16, F. Ayo, violín, y E. Jiménez, piano.

## BOLONIA (junio)

Teatro Comunale. Días 3, 5, 8, 10 y 12, **El gran macabro** (Ligeti), montaje de G. Pressburger y R. Toper, dirección musical de Z. Peskó, y con M. Basiola, P. Bonacelli, D. Brown, R. Cecchetto, O. Di Credico, D. Dorow, R. Laghezza, G. Montanero, F. Pediconi, G. Ravazzi, T. Rovetta, G. Sarti, S. Taskova, U. Trama.

## DUSSELDORF (junio)

Tonhalle. Días 5 y 6, Orquesta Sinfónica de Düsseldorf. B. Klee, director; A. Brendel, solista. **Cuarto concierto para piano** (Beethoven) y **Sexta sinfonía, «Pastoral»** (Beethoven). Día 20, concierto en colaboración con la Westdeutschen Rundfunk, Colonia. Obras de K. Stockhausen.

## FRANCFORT (junio)

Oper. Días 5, 12, 19 y 29, **Die Zauberflöte** (Mozart), cuyos detalles

encontrará el lector en la pasada edición de esta CARTELERA. Días 25 y 28, nueva puesta en escena de **Madama Butterfly** (Puccini), realizado por G. del Mónaco y D. Hartmann, dirección musical de F. Pleyer, y con S. Evstatieva, I. Gramatzki, L. Konya, S. Rouhonen. Días 8 y 9, concierto. M. Gielen, director; C. Eschenbach y S. Gawriloff, solistas. **Divertimento para flauta, trompeta y timbal** (Mozart), **Concierto de cámara para violín, piano y trece instrumentos de viento** (Berg), **Concierto para piano, KV 595** (Mozart) y **Concierto para violín** (Berg). Día 2, recital de piano de B. Leonardo Gelber.

## GINEBRA (junio)

Grand Théâtre de Genève. Días 2, 5 y 7, **La Clemenza di Tito** (Mozart), cuyo reparto aparecía ya en el pasado número de RITMO, en esta misma sección. Días 21, 24, 27 y 29, **Otello** (Verdi), montaje de J.-C. Riber y J. Svoboda, dirección musical de G. Prêtre, y con C. Cossutta, P. Cappuccilli, M. Price, P. Bottazzo, N. Orth, J. Macurdy, F. Vergara, B. Finnilä.

## HAMBURGO (junio)

Hamburgische Staatsoper. Día 5, recital de T. Krause, con I. Gage, piano. Días 8, 12, 15, 18, 22 y 27, **Carmen** (Bizet), nueva puesta en escena de P. Faggioni y E. Frigerio, dirección musical de C. von Dohnányi, y con A. Nafé, P. Domingo/V. Moldoveanu (días 22 y 27), S. Estes, K. Ricciarelli/B. Haldas (días 18, 22 y 27), U. Krekow, W. Workman, G. Fuchs/A. Michael (días 15 y 18), O. Fredericks, H. Kruse, C. Schultze. Días 17, 21, 23 y 28, **La Bohème** (Puccini), montaje de J. Hess y H. Kirchhoff, dirección musical de J. Rudel, y con K. Ricciarelli, E. Moser, J. Carreras, B. Ellis, U. Krekow, A. Malta, E. Wiemann, H. Kruse, T. Blankenheim. Días 20 y 25, **Las bodas de Figaro** (Mozart), montaje de G. Friedrich y T. Businger, dirección musical de C. von Dohnányi, y con W. Schöne, J. Beckmann, J.-R. Ihloff, F. Grundherber, T. Schmidt/A. Nafé (día 25), O. Fredericks, D. Weller, F. Stricker, T. Blankenheim, A. Michael.

Musikhalle. Días 8 y 9, Orquesta Sinfónica de la NDR, Hamburgo. K. Tennstedt, director; A. Brendel, solista. **Cinco piezas, op. 16** (Schönberg), **Cuarto concierto para piano** (Beethoven) y **Sinfonía número 41, «Júpiter»** (Mozart). Días 15 y 16, Orquesta Filarmónica de Hamburgo. A. Ceccato, director. **La follia di Orlando** (Petrassi), **Chichester-Psalms** (Bernstein), **Alexander Nevsky** (Prokofiev). Día 28, recital de J. Blegen, con M. Katz, piano, y R. Gnieewek, violín.

## LEIPZIG (junio)

Kongresshalle. Orquesta Gewandhaus, de Leipzig. Días 5 y 6, K. Ma-

sur, director; A. Schmidt, solista. **Las Hébridias**, obertura (Mendelssohn), **Concierto para piano**, estreno absoluto (Friedrich Goldmann) y **Cuarta sinfonía** (Brahms). Días 12 y 13, D. Kitayenko, director; S. Accardo, solista. **Also sprach Zarathustra** (R. Strauss), **Tercer concierto para violín** (Bruch) y «Suite» del «ballet» de **El pájaro de fuego** (Stravinsky). Días 19 y 20, K. Masur, director. **Verklärte Nacht** (Schönberg), **Metamorphosen** (R. Strauss) y **Serenata para cuerdas, op. 48** (Tchaikovsky).

## LONDRES (junio)

Covent Garden. Royal Opera. **Tristan und Isolde**, reposición del montaje de E. Moshinsky y J. Bury, dirección musical de Z. Mehta/C. Davis, y con B. Lindholm, J. Vickers, D. McIntyre, Y. Minton, G. Howell, R. Leggate, P. Crook, M. King. Días 2, 5, 7, 11, 14, 17 y 19, nuevo montaje de **Simon Boccanegra** (Verdi), realizado por F. Sanjust, dirección musical de C. Davis, y con K. Te Kanawa, V. Luchetti, S. Milnes, R. Lloyd, J. Summers, J. Tomlinson. Reposiciones de: **La Bohème** (Puccini), montaje de J. Copley y J. Trevelyan Oman, dirección musical de R. Stapleton, con P. Dvorsky, P. Glossop, G. Howell, J. Rawnsley, B. Donlan, E. Garrett, C. Neblett, M. Freni, y **Parsifal** (Wagner), montaje de T. Hands y Farrah, dirección musical de G. Solti/M. Sillem, con K. Moll, Y. Minton, N. Bailey, P. Hofmann, G. Howell, F. Mazura. El día 1, recital de E. Ameling.

Royal Festival Hall. Orquesta Sinfónica de Londres. Día 2, K. Böhm, director. **Cuarta sinfonía** (Beethoven) y **Novena sinfonía, «Del Nuevo Mundo»** (Dvorak). Cinco conciertos dirigidos por A. Previn: día 10, K.-W. Chung, solista; Coro de la Sinfónica de Londres. **Concierto para violín** (Brahms) y **Daphnis y Chloé** (Ravel); día 12, N. Rosen, solista. **Sinfonía da Requiem** (Britten), **Concierto para violoncelo** (Walton) y **Cuarta sinfonía** (Tchaikovsky); día 15, C. Altenburger, solista. Mismo programa que el día 12, excepto el **Tercer concierto para violín** (Mozart), en lugar del **Concierto** de Walton; día 19, R. Lupu, solista. **Sinfonía número 101, «El reloj»** (Haydn), **Primer concierto para piano** (Beethoven) y **Also sprach Zarathustra** (R. Strauss); día 22, R. Lupu y P. Lloyd, solistas. El mismo programa que el día 19, con el cambio de la **Sinfonía** de Haydn por el **Concierto para flauta** de J. T. Williams.

Orquesta Philharmonia. Día 3, R. Muti, director; M. Perahia, solista. **Cuarta sonata para cuerdas** (Rossini), **Concierto para piano, KV 466** (Mozart) y **Sexta sinfonía** (Bruckner). Día 5, R. Muti, director; H. Donath, A. Baltsa, solistas; Ambrosian Singers. **Stabat Mater** (Pergolesi) y **Requiem** (Cherubini). Día 8, R. Muti, director; K.-W. Chung, H.

Donath, A. Baltsa, R. Tear, solistas; Coro Philharmonia. **Mar en calma y viaje feliz**, obertura (Mendelssohn), **Concierto para violín** (Mendelssohn) y **Segunda sinfonía** (Mendelssohn). Día 15, E. Jochum, director. Programa a anunciar. Día 22, L. Maazel, director; J. Hamari y K. Riegel, solistas. **Lieder eines fahrenden Gesellen** (Mahler) y **Das Lied von der Erde** (Mahler). Día 26, L. Maazel, director. **Obertura cubana** (Gershwin), **Concierto para piano** (Gershwin) y **Cuadros de una exposición** (Musorgsky/Ravel). Día 29, L. Maazel, director. **School for Scandal**, obertura (Barber), Fragmentos de **Porgy and Bess** (Gershwin), con C. Farley y T. Stewart, solistas, y **Un americano en París** (Gershwin).

Royal Philharmonic Orchestra. Día 1, C. Groves, director; P. Pears, solista. **Música para los Reales Fuegos Artificiales** (Händel, edición Mackerras), **Nocturno** (Britten) y **Primera sinfonía** (Elgar). Día 24, A. Dorati, director; B. Hendricks, W. Brendel, solistas. Coro de la Universidad de Maryland. **Canción del Destino y Requiem alemán**, de Brahms. Día 29, A. Dorati, director; B.-L. Gelber, solista. **Obertura «Trágica»**, **Primer concierto para piano** y **Primera sinfonía** de Brahms.

Queen Elizabeth Hall. Día 4, Conjunto de Viento de la Orquesta Inglesa de Cámara. Día 8, recital de P.-L. Aimard, con obras de Boulez, Debussy y Beethoven. Día 11, Academia de St. Martin-in-the-Fields. Día 20, London Sinfonietta. S. Rattle, director; H. K. Gruber y E. Kovacic, solistas. **L'Homme et son désir** (Milhaud), **Concierto para violín** (Gruber) y **Frankenstein** (Gruber). Día 24, Nash Ensemble. L. Friend, director; D. Dorow, solista. **Música estival para quinteto de viento** (Barber), **Trío para piano** (Ives), estreno absoluto de una obra de Nigel Osborne para conjunto de cámara, y **Ancient Voices of Children** (Crumb). Día 29, C. Ortiz y P. Rogé. Obras de Mozart, Rachmaninov y Brahms.

#### MADRID (mayo)

**Teatro de la Zarzuela**. Días 3, 4 y 5, **Tannhäuser** (Wagner), montaje de E. Fischer y W. Werz, dirección musical de O. Suitner/H. Fricke, y con S. Vogel, R. Goldberg/S. Wenkoff, S. Lorenz, C. Casapietra/H. Lisowska, L. Dvorakova, E. Büchner/P. Bindzus. Días 7, 8 y 9, **Der Rosenkavalier** (R. Strauss), montaje de E. Fischer y W. Werz, dirección musical de O. Suitner/H. Fricke, y con Enriqueta Tarrés/K. Griffel, S. Vogel, U. Trekel-Burckhardt, G. Leib/E. Siebenschuh, I. Nawe, I. Pepenthin/J. Vulpus, H. Neukirch, A. Burmeister, R. Orofino. Días 11, 12 y 13, **Don Giovanni** (Mozart), montaje de H. Arnold y G. Richter, dirección musical de O. Suitner/H. Fricke, y con T. Adam/C. Nicolai/S. Vogel, F. Hübner/M. Itzki, C. Casapietra/A. Tomowa-Sintow, E. Büchner/P. Schreier, K. Griffel/M. Hajossyova, J. Dene/S. Vogel, P. Olesch, R. Hoff. Estos tres montajes pertenecen a la compañía de la Deutsche Staatsoper de Berlín (República Democrática de Alemania). Días 18, 20 y 24, **Turandot** (Puccini), dirección musical de O. Fabritiis, y con M. Caballé, Y. Hayashi, F. Bonisolli, K. Ryld, E. Serra. P. di Palma, F. Ricciardi. Días 27, 29 y 31, **La Bohème** (Puccini),

dirección musical de G. Masini, y con I. Cotrubas, J. Carreras, N. Shade, V. Sardinero.

**Centro Cultural de la Villa de Madrid**. Días 17 a 25, **La reina mora** (Serrano) y **La Verbena de la Paloma** (Bretón), por la Compañía Lírica Española, A. Amengual, director. Con M. Travesero, M. S. Lacalle, T. Alvarez, J. L. Cancela, A. M. Amengual, A. Agudín, R. Garcimartín, M. de Alonso.

**Teatro Real**. Día 8, Royal Philharmonic Orchestra. O. Kamu, director; P. Tortelier, solista. **Concierto para violonchelo** (Dvorak) y **Así hablaba Zarathustra** (R. Strauss). Día 9, Royal Philharmonic Orchestra. J. López Cobos, director; J. Soriano, solista. **Capricho español** (Rimsky-Korsakov), **Segundo concierto para piano** (Chopin) y **Séptima sinfonía** (Dvorak). Día 11, recital de R. Tureck, con obras de J. S. Bach. Día 12, Orquesta Sinfónica de Londres. C. Abbado, director. **El pájaro de fuego** (Stravinsky) y **Quinta sinfonía** (Mahler). Día 13, Orquesta Sinfónica de Londres. C. Abbado, director; S. Accardo, solista. **Concierto para violín** (Beethoven) y **Segunda sinfonía** (Brahms). Día 17, Orquesta Filarmónica de Los Angeles. C. M. Giulini, director. **Sinfonía número 41, «Júpiter»** (Mozart) y **Sexta sinfonía, «Patética»** (Tchaikovsky). Día 18, Orquesta Filarmónica de Los Angeles. C. M. Giulini, director. **Segunda sinfonía** (Beethoven) y **Tercera sinfonía, «Heroica»** (Beethoven).

**Sala Fénix**. Días de Música Contemporánea en Radio Nacional. Día 2, La voz, con E. Abad. Día 5, Cincuenta años de Cristóbal Halffter. Cuarteto Sonor y Conjunto Coral.

**Universidad Complutense**. Aula de Música. Día 8, Folklore de Castilla y León. Grupo Tierra de Campos. Días 19 al 22, curso de creación musical a cargo de Philip Corner y Alison Knowles. Día 29, concierto de la Orquesta Filarmónica de Madrid.

#### MILAN (junio)

**Teatro alla Scala**. Días 4 y 8, **Andrea Chenier** (Giordano), cuyos detalles figuran en el pasado número de RITMO, en esta misma sección.

**Piccola Scala**. Días 1 y 3, **Il matrimonio segreto** (Cimarosa), ya anunciado en la pasada edición de esta cartelera.

#### MUNICH (junio)

**Herkulesaal**. Días 12 y 13, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. R. Kubelik, director; A. Brendel, solista. **Der Freischütz**, obertura (Weber), **Cuarto concierto para piano** (Beethoven) y **Sinfonía número 41, «Júpiter»** (Mozart). Días 19 y 20, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. R. Kubelik, director; R. Hermann, solista. **Escenas completas con palabras de Jean Giraudoux** (Hartmann) y **Novena sinfonía, «Del Nuevo Mundo»** (Dvorak). Día 30, Orquesta Filarmónica de Munich. S. Celibidache, director. Una obra de Harald Genzmer, **Sinfonía número 103** (Haydn) y **Sexta sinfonía, «Patética»** (Tchaikovsky).

#### PARIS (junio)

**Théâtre National de l'Opéra**. Días 9, 12, 14, 16, 19 y 23, **Boris Godunov** (Mussorgsky), nueva producción. Dirección musical de S. Ozawa,

y con R. Raimondi, W. Ochmann, K. Riegel, P. Meven, A. Haugland, C. Burles, M. Sénéchal, R. Soyer, E. Blanc, J. Bastin, J.-L. Soumagnas, V. Cortez, C. Barbaux, H. Müller, J. Tailon, A. Ringart, J. Dupouy, F. Dumont, R. Dumé. Días 21, 25 y 28, **Las bodas de Fígaro** (Mozart), cuyo reparto encontrará el lector interesado en el número 499 de RITMO, página 11. Día 30, **La Bohème** (Puccini), montaje de G. C. Menotti y L. Samaritani, dirección musical de N. Santi, y con K. Te Kanawa, W. Fernández, P. Domingo, T. Krause, Y. Bisson, R. Soyer, J. Loreau, P. Desert, F. Dumont, M. Agnetti, M. Roux.

**Opéra-Comique**. Días 5, 7, 10, 12, 13 y 14, **Les Noces Chymiques** (Pierre Henry), estreno mundial. Con L. Proença, D. Mesgich y los Grupos Urban Sax y Laser Graphics. Coreografía de G. Prick, escenografía de P. Ionesco.

**Palais des Congrès**. Orquesta de París. Días 4 y 5, D. Barenboim, director; C. Arrau, solista. **Primer concierto para piano** (Brahms) y **Octava sinfonía** (Dvorak). Días 18 y 19, D. Barenboim, director; J. Norman, solista. **Six notations**, estreno absoluto (Boulez), **Nuits d'été** (Berlioz) y **Quinta sinfonía** (Beethoven).

**Théâtre des Champs-Élysées**. Día 6, recital de J. Norman, con G. Parsons, piano. Día 7, Orquesta Nacional de Francia. L. Maazel, director; I. Stern, solista. Día 9, recital de L. Berman al piano. Días 11 y 12, Orquesta de París. D. Barenboim, director; A. Moglia, K. Battle, P. Huttenlocher, solistas. Coro de la Orquesta de París. **Concierto para violín** (Busoni) y **Requiem** (Fauré). Día 13, Orquesta Nacional de Francia y Coro de Radio France. L. Maazel, director; J. Hamari, E. Tappy y P. Thau, solistas. **Roméo et Juliette** (Berlioz). Día 16, Staatskapelle Dresden. H. Blomstedt, director; M. Pollini, solista. Día 17, Staatskapelle Dresden. K. Sanderling, director; M. Pollini, solista. Día 23, recital de C. Arrau, piano. Día 24, recital de D. Barenboim, piano.

**Salle Pleyel**. Día 3, recital de M. Caballé y A. Weissenberg. Día 23, Orquesta Filarmónica de Berlín. H. von Karajan, director.

**Salle Gaveau**. Días 3 y 4, Ensemble Orchestral de Paris. J.-P. Wallez, director; M. Pena, solista. **Las bodas de Fígaro**, obertura (Mozart), **Arias de Mozart** y **Sinfonía número 38, «Praga»** (Mozart). Días 10 y 11, Ensemble Orchestral de Paris. J.-P. Wallez, director; A. Grumiaux, solista. **Intermezzi op. 116** y **Op. 117** (Brahms), **Concierto para trompeta**, con el ganador del Primer Concurso Internacional de Trompeta «Maurice André» como solista (Hummel) y **Concierto para violín** (Beethoven). Día 25, recital de J. Blegen.

**Théâtre de la Ville**. Día 9, Ensemble InterContemporain. D. Russell Davies, director y solista. **Nexus** (L. Rusch, estreno en Francia), **Etwas weiter** (C. Lefebvre); obra encargo del IRCAM, estreno absoluto (Y. Marie Pasquet); obra encargo del EIC, estreno absoluto (G. Kurtag) y **Contrastes** (Bartók).

**Grand Auditorium de Radio France**. Día 5, Nouvel Orchestre Philharmonique, Maîtrise y Coros de Radio France. G. Amy, director; W. Fine, solista. **Andromède**, estreno absoluto (F. Bernard Mâche), **Der Wein** (Berg) y

Tres escenas de **Wozzeck** (Berg). Día 16, Nouvel Orchestre Philharmonique. E. Krivine, director; I. Stern, solista. **Rosamunda**, obertura (Schubert), **Cuarto concierto para violín** (Mozart), **Segundo concierto para violín** (Wieniawski) y **Un americano en París** (Gershwin).

#### STUTTGART (junio)

**Württembergische Staatstheater**. Día 26, estreno de la nueva producción de **König Hirsch** (Werner Henze), realizado por A. Kirchner y A. Manthey, dirección musical de D. Russell Davies, y con T. Krämer, R. Littig, G. Reich, K. Ott, T. Shulze, H. Holzapfel, W. Forsythe.

**Liederhalle**. Día 13, Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. N. Marriner, director; J. Ritzkowski, solista. **Sinfonía número 85** (Haydn), **Segundo concierto para trompa** (R. Strauss) y **Segunda sinfonía** (Sibelius). Día 20, Orquesta Sinfónica y Coro de la Radio de Stuttgart. M. Kagel, director. **Chorbuch, Variaciones sin fuga para gran orquesta sobre las «Variaciones y fuga sobre un tema de Händel», de Brahms; Vox humana y Kantate für Solo-Lautsprecher, Frauenstimmen und Orchester**, obras todas de Kagel.

**Planetarium**. Día 22, Conjunto Karlheinz Stockhausen, Orquesta y Coro de la Radio de Hilversum. K. Stockhausen, director. **Michaels Jugend und Heimkehr** (Stockhausen).

**Stiftskirche**. Día 13, Coro de la Radio de Stuttgart. M. Voorberg, director; F. M. Bayer, órgano. Obras de Josquin Desprez y Frank Michael Beyer.

#### TORINO (junio)

**Teatro Regio**. Días 3, 5, 8, 10, 12 y 15, **Adriana Lecouvreur** (Cilea), montaje de C. Maestrini y A. Mastromattei, dirección musical de M. Arena, y con A. Caminada, A. Carusi, M. Chiara, M. Ferrara, W. Gullino, A. Mariotti, G. Merighi, M. L. Nave, M. G. Piolatto, A. Testa.

#### VALENCIA (mayo)

**Teatro Principal**. Sociedad Filarmónica. Día 5, recital de P. Tortelier y M. P. Tortelier. Obras de Beethoven, Bach, Shostakovich, Paganini. Día 12, Orquesta de Cámara de Praga.

#### FESTIVALES

**AIX-EN-PROVENCE**. Del 12 de julio al 3 de agosto. Operas: **Semiramis** (Rossini), montaje de P. L. Pizzi, dirección musical de J. López Cobos, y con Caballé, Horne, Araiza, Ramey, Kavrakos; **Così fan tutte** (Mozart), montaje de Mercure y R. y M. Boruzescu, dirección musical de C. Mackerras, y con Masterson, Lindenstrand, Burrowes, Bacquier, Büchner, Skram; **Les liaisons dangereuses** (Claude Prey), montaje de P. Barrat y P. Cauchetier, dirección musical de Y. Prin, y con Gottlieb, Blanzat, Etcheverry, Jarsky, Chevalier. Conciertos: dos a cargo de J. Pritchard, con el **Requiem** de Fauré y el **Requiem** de Mozart, y **Las estaciones** (Haydn), respectivamente; otro de C. Mackerras, con la **Misa en Si menor** (J. S. Bach); G. Amy dirigirá obras de Henri Dutilleul y Witold Lutoslawski. Solistas: además de los que intervendrán en las óperas, P. Langridge, J. P. Lafont,

Y. Kenny, J. Taillon, R. Lloyd, R. Davies, L. Claret. Recitales: M. Caballé, M. Mesplé, Y. Kenny, y otros. Orquestas: Escocesa de Cámara (Orquesta residente) y Nouvel Philharmonique. Información: Bureau du Festival, Palais de l'ancien Archevêché, 13100 Aix-en-Provence (Francia).

**ATENAS.** Del 29 de junio al 21 de septiembre. Operas: **Salomé** (R. Strauss), por la Opera Nacional de Grecia; **Porgy and Bess** (Gershwin), por la Houston Grand Opera. Orquestas: de Cámara de Praga, Filarmónica de la Ciudad de México (F. Lozano), Royal Philharmonic (con el Coro del Festival de Brighton), Philharmonia Hungarica (U. Segal), Sinfónica de Nueva York (S. Xarhakos), Filarmónica de Bremen (D. Agrafiotis), Estatal de Salónica (G. Thymis), Brooklyn Philharmonia (L. Foss). London Contemporary Dance Theatre, Ballet Nacional de España, Ballet Internacional de Caracas. Información: 1, Voucourestiou St., Atenas T. T. 133 (Grecia).

**BAYREUTH.** Del 25 de julio al 28 de agosto. **Parsifal**, montaje de W. Wagner, dirección musical de H. Stein; **Holandés errante**, montaje de H. Kupfer, dirección musical de D. Russel Davies; **Lohengrin**, montaje de G. Friedrich, dirección musical de E. de Waart; **Tetralogía**, montaje de P. Chéreau, dirección musical de P. Boulez. Información: Postfach 2320, 8580 Bayreuth 2 (República Federal de Alemania).

**BREGENZ.** Del 17 de julio al 21 de agosto. Operas: **Die Entführung aus dem Serail** (Mozart), montaje de H.-P. Lehmann y E. Grübler, dirección musical de R. Wekert, y con C. Deutekom, Z. Donat, V. Hall, J. C. Perry, P. Barbacini, M. Jungwith, R. Mazzola, H. Sojer, G. Unger; **Falstaff** (Verdi), montaje de G. Chazalettes y T. Businger, dirección musical de O. de Fabritiis, y con F. Barbieri, A. Ferrarini, M. Zampieri, E. Zilio, A. Cupido, A. Marchiandi, P. Montarsolo, P. di Palma, R. Panerai, G. Taddei, G. Zancanaro. Orquestas: Sinfónica de Viena (Orquesta del Festival) y Sinfónica de la ORF. Intérpretes: F. Leitner, B. Carter, G. Winbergh, P. Lorengar, H. Schwarz, H. Laubenthal, K. Moll, K. Böhm, H. Stein, H. Szering, E. Jochum, Y. Ahronovitch, T. Adam, M. Caballé, H. Prey. Información: Postfach 119, A-6901 Bregenz (Austria).

**BUDAPEST.** Del 3 de julio al 27 de octubre. Operas: **Die Lustige Witwe** (Lehár), **Il Trovatore** (Verdi). Programas folklóricos, óperas cómicas de Pergolesi. Orquestas: Filarmónica del Estado de Hungría, Sinfónica de Budapest, Sinfónica de Viena. Intérpretes: P. Dervaux, J. Ferecsik, G. Lehel, P. Maag, W. Sawallisch, B. Fassbaender, J. E. Köhler, D. Kovacs, I. Oistrakh, D. Ranki, T. Vasary. XVIII Concurso Internacional de Música. Semanas Musicales de Budapest. Música Contemporánea. Información: POB 5, 80 Vörösmarty tér 1, Budapest (Hungría).

**BUXTON.** Del 22 de julio al 10 de agosto. Tema del Festival: Berlioz y Shakespeare. **Beatriz y Benedicto** (Berlioz), dirección musical de A. Hose, y con A. Murray, P. Langridge, M. Rippon; **Hamlet** (Ambrose Thomas), dirección musical de A. Hose, y con T. Allen, J. Veasey, P. Hudson. Orquesta Sinfónica BBC Northern.

E. Downes, director. **Sinfonía «Fantástica»** (Berlioz) y **Lelio** (Berlioz). Información: Festival Office, Opera House, Buxton, Derbyshire (Gran Bretaña).

**CHICHESTER.** Del 5 al 9 de julio. Intervienen: Academia de St. Martin-in-the-Fields, Coro de la Catedral de Chichester, Orquesta Inglesa de Cámara, Orquesta Philharmonia, Orquesta de Cámara Polaca. Información: Richard Gregson-Williams, Chichester Festivities, Canon Gate House, South Street, Chichester, Sussex (Gran Bretaña).

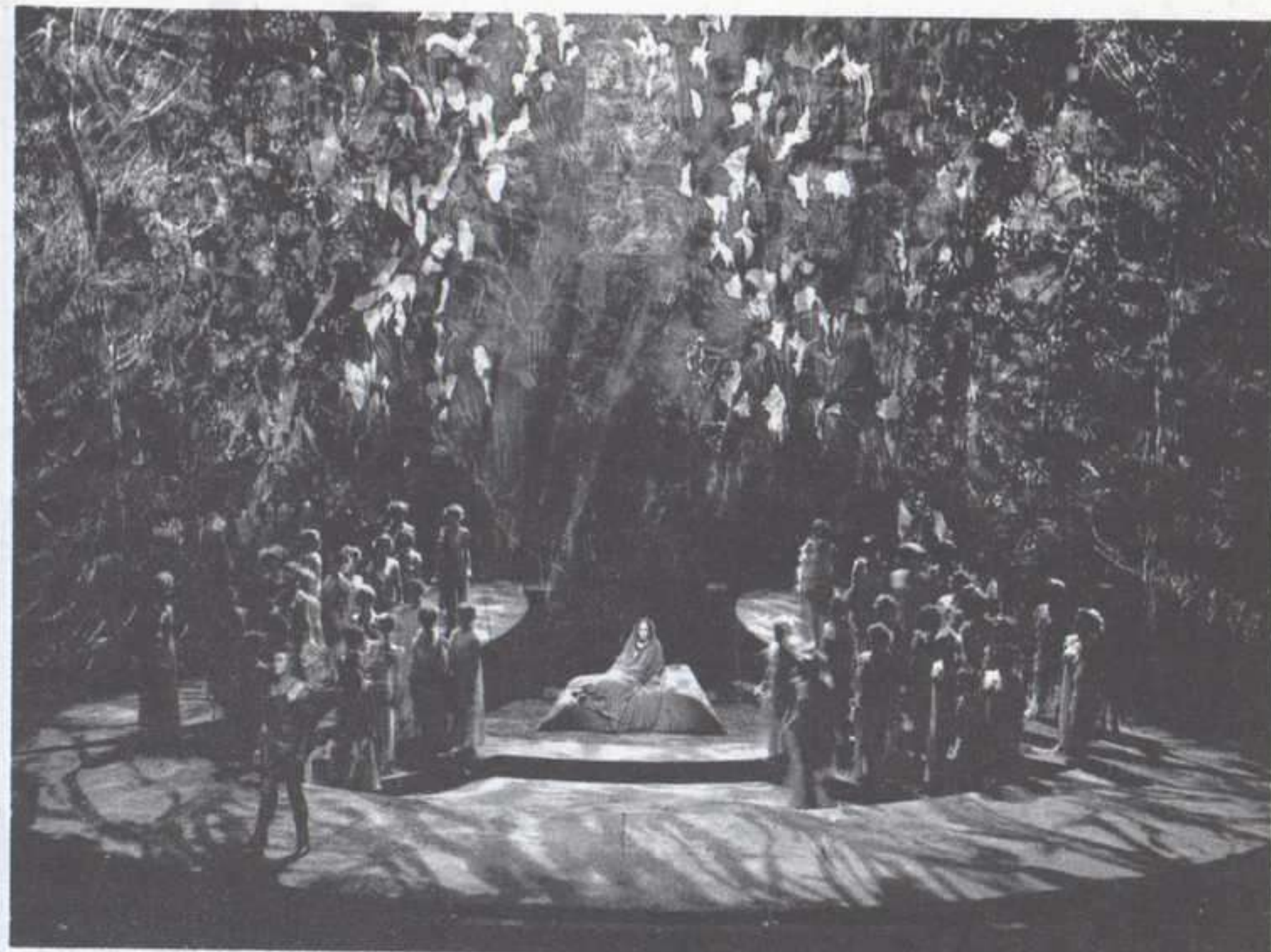
**DUBROVNIK.** Del 10 de julio al 25 de agosto. Operas: **Orfeo y Euridice** (Gluck), **Nabucco** (Verdi), **En casa y en el extranjero** (Jarnovic-Grétry). Orquestas: de la Ciudad de Dubrovnik, Solistas de Zagreb, de Cámara de Praga, Bach de Leipzig. Opera Croata Nacional de Zagreb, Opera Croata Nacional de Split, Ballet Nacional de Belgrado, Ballet Nacional de España, London Contemporary Dance, Cuarteto de Zagreb, Cuarteto Allard, Pro Cantione Antiquo. Intérpretes: E. Bauer, O. Danon, L. von Maticic, M. Argerich, R. Baldani, J. Bream, J. Cox, C. Eschenbach, J. Frantz, E. Gilels, R. Knie, S. Bishop, N. Magaloff, I. Perlman, M. Pollini, K. Richter, M. Schenk, H. Schiff, J. Suk, K. Zimerman. Conjuntos folklóricos. Información: Od Sigurate 1, Dubrovnik.

**ESTRASBURGO.** Del 6 al 22 de junio. Intervienen: Orquesta de la Residencia de La Haya, Filarmónica de Estrasburgo, Sinfónica de la NHK, de Japón; Orquesta Sinfónica de Praga, Staatskapelle Dresden, A. Lombard, S. Accardo, H. Prey, M. Nojima, H. Iwaki, J. Suk, M.-C. Alain, Ensemble Musique Vivante, D. Masson, Pro Cantione Antiqua, S. Cambreling y el Ensemble de Cuivres Guy Touvron, K. Sanderling. Información: Administration de Concerts. S. Wolf, 24 rue de la Mésange, 67081 Strasbourg Cedex (Francia).

**FESTIVAL IBERICO.** Badajoz. Del 12 al 26 de mayo. Intervienen: Orquesta Bética Filarmónica (L. Izquierdo, director), Orquesta Nacional de España (los programas pueden consultarse en la sección de INFORMACION de este mismo número de RITMO), Orquesta Sinfónica de Oporto, Azcue (órgano), P. Pírfano, M. Coronada, F. Ortiz, y otros artistas extremeños. (La programación de este Festival tiene muchos puntos en común con la del Mayo Musical Hispalense de Sevilla, si bien puede haber variantes.)

**GRANADA.** Del 22 de junio al 6 de julio. Orquestas: Dresdener Staatskapelle, Nacional de España, Española de Cámara. Grupo Koan, Octeto de Berlín (DDR), Trío Kalischtein-Laredo-Robinson. Daniel Barenboim, Victoria de los Angeles. Ballet Clásico Nacional. Flamenco. XI Curso Internacional Manuel de Falla. III Concurso Internacional de Interpretación. (El programa completo será publicado en RITMO tan pronto como esté disponible.) Información: Dirección General de Música y Teatro, Ministerio de Cultura, Madrid.

**GREENWICH.** Del 14 al 29 de junio. Operas: **Curlew River** (Britten), **Historia de un soldado** (Stravinsky). Intervienen: C. Arrau, J. Baker, Orquesta Inglesa de Cámara,



SE APROXIMA EL CENTENARIO DE **PARSIFAL** Y NUMEROSOS TEATROS PROGRAMAN LA OBRA. LA FOTO PERTENECE A LA ESCENOGRAFIA DE WOLFGANG WAGNER EN BAYREUTH.

London Sinfonietta, G. Malcolm, G. Weir, Myrtha Saxophone Quartet, R. Scott, M. Carthy. Compañía Estatal de Danza de Hungría, Emma Dance Company. Estreno absoluto de una ópera para niños de Rory Boyle. Información: Dermot Agnew, 25 Woolwich New Road, London SE 18 (Gran Bretaña).

**HOLANDA.** Amsterdam, La Haya, Rotterdam. Del 1 al 23 de junio. Opera y Teatro Musical: **Thijl** (J. van Gilse), montaje de G. Deflo y E. Frigerio, dirección musical de A. Kerjes, Compañía de Opera Holandesa; **Aap** (P. Schat), montaje de A.-M. Prins y F. Guntenaar, dirección musical de E. Spanjaard, Compañía de Opera Holandesa; **The Two Fiddlers** (P. Maxwell Davies), montaje de T. Schenk, dirección musical de L. Vis; **De Vuyle Wasch** (W. Breuker), montaje de L. Frank y F. Raven, dirección musical de W. Breuker, Willem Breuker Kollektief; **Die Zauberflöte** (Mozart), montaje de J.-P. Ponelle, dirección musical de J. Pritchard, Compañía de la Opera de Colonia; **Opera** (L. Berio), montaje de L. Ronconi y G. Aulenti, dirección musical de M. Panni, Compañía de la Opera de Lyon; **Li Gieus de Robin et de Marion** (Adam de la Halle), montaje de E. Habbeema, edición de K. Vellekoop, dirección musical de L. Melink; **Every good boy deserves favour** (Tom Stoppard/André Previn), montaje de F. Marijnen y J.-M. Fiévez, dirección musical de D. Zinman; **L'île de Melin** (Gluck), **A Händel Pasticcio** (presentado por M. Kweksilber y R. Jacobs). **Michaels Jugend** y **Michaels Heimkehr** (Stockhausen), producción de la NOS-Radio, dirigida por K. Stockhausen y P. Eöt-vös. Orquestas: Concertgebouw (K. Kondrashin, M. Tabachnik), Residencia de La Haya y Filarmónica de Estrasburgo (A. Lombard); de Cámara Holandesa (Ros Marbá), de Cámara de la Radio (E. Bour), Sinfónica de Utrecht (C. Dumbraveanu). Coro de Cámara de Holanda (E. Ericson). L. Berman, N. Harnoncourt. Ballet Nacional de Holanda, Nederlandse Dance, Werkcentrum Dans, Ballet de Stuttgart, Pilobolus Dance Theatre. Artes no europeas: Reales Músicos y Danzantes de Butha, Diablada del Oruro de Bolivia, Krishnattam de la India, Yo Kagura de Japón. Exposición sobre escenografía en Holanda

y Alemania Occidental de 1976 a 1979. Información: Willemsparkweg 52, 1071 HJ Amsterdam (Holanda).

**LYON.** Del 10 al 30 de junio. Intervienen: Orquesta de París (D. Barenboim), Orquesta de Lyon (S. Cambreling), C. Vaucaire, I. Aubret, Orquesta del Conservatorio de Lyon (Y. Cayrol), Orquesta de México (F. Lozano), Orquesta de Cámara de Lyon (M. Bauer), Les Philharmonistes de Chateauroux (J. Komives), Collegium Musicum. X Concurso de Improvisación (Piano, Órgano, «Jazz»), Encuentros de los Conservatorios Europeos. Información: Ville de Lyon, Affaires Culturelles, 69268 Lyon Cedex 1 (Francia).

**MULHOUSE.** Festival Bach. Del 10 al 21 de junio. Intervienen: Ensemble Instrumental La Follia, M. de la Fuente, director; Orquesta Sinfónica del Rhin, Rvdo. Martín, director; M. Ullrich, G. Petit, P. Porté, R. Soargin, J.-P. Wallez, J.-P. Brosse, J. Schellenberg, Chanteurs de St. Eustache. Información: Office du Tourisme, 9, avenue Foch, 68100 Mulhouse (Francia).

**MAYO MUSICAL HISPALENSE.** Sevilla. Del 5 al 26 de mayo. Intervienen: Orquesta Bética Filarmónica (dos conciertos, uno de los cuales lo dirigirá su titular, L. Izquierdo, con R. Tureck, como solista), Orquesta Nacional (dos conciertos, cuyos detalles pueden consultarse en este mismo número de RITMO, en la sección de INFORMACION), Orquesta Sinfónica de Oporto (M. Ivo Cruz, director), Grupo de Percusión Agora, de Brasil; H. Breuer (órgano); R. Tureck (recital Bach), R. Aldulescu, Ballet Nacional de Portugal, S. Accardo y E. Jiménez, E. Bitetti.

**MUNICH.** Del 8 de julio al 3 de agosto. Operas: **Der Rosenkavalier** (Strauss), **Fidelio** (Beethoven), **Orfeo** (Orff), **Die Kluge** (Orff), **Feuersnot** (R. Strauss), nuevo montaje de Del Mónaco y Schneider-Siemssen, dirección musical de Kuhn, y con Hass, Jungwirth, Wulkopf, Seibel, Wewezow, Wirtz, Hopf, Helm, Nimsgern, Kohn, Grumbach, Engen, Hillebrand, Lenz, Thaw; **Die Entführung aus dem Serail** (Mozart), **Palestrina** (Pfitzner), **Ariadne auf Naxos** (Strauss), **Iphigenie auf Tauris** (Gluck), **Lear** (Reiman), **Maestros cantores** (Wag-

ner), **Judas Macabeo** (Händel), **Tristan und Isolde** (Wagner), nuevo montaje de Everding y Kapplmüller, dirección musical de Sawallisch, y con Behrens, Minton, Kollo, Moll, Nimsger, Nöcker, Lenz, Sapell, Anhsjö; **Der Corregidor** (Wolf), versión de concierto, dirigida por Albrecht, y con Fassbaender, Donath, Wulkopf, Fischer-Dieskau, Laubenthal, Moll, Orth, Hillebrand, Meven, Helm, Filarmónica de Munich; **Die Zauberflöte** (Mozart), **La clemenza di Tito** (Mozart), **Giovanni Battista** (Stradella), versión de concierto dirigida por H. Müller-Brühl, con solistas de la Capella Clementina; **La conversión de San Agustino** (Hasse), versión de concierto dirigida por H. Müller-Brühl, con solistas de la Capella Clementina. Recitales de Fischer-Dieskau, B. Fassbaender, Deller-Consort, E. Mathis, P. Schreier, W. Berry. Directores: G. Albrecht, K. Böhm, G. Ferro, R. Giovaninetti, C. Kleiber, G. Kuhn, F. Leitner, K. Richter, W. Sawallisch. Información: Bayerische Staatsoper Maximilianstrasse 11, 8000 München 22 (República Federal de Alemania).

**PORTSMOUTH.** Del 14 al 21 de junio. Intervienen: Orquesta Sinfónica de Londres, con A. Previn y C. Ortiz; Richard Hickox Orchestra y St. Margaret's Westminster Singers; Bournemouth Symphony Orchestra, Porstmouth Festival Choir. Orquesta St. Johns Smith Square. Información: Guilhall, Porstmouth, Pol 2AD (Gran Bretaña).

**VERANO CARINTIO.** Ossiach, Villach. Del 27 de junio al 31 de agosto. Operas: **Assalonne punito** (Ziani), por madrigalistas e instrumentalistas del Clemencic Consort, R. Clemencic, director; **El hijo pródigo** (Britten). Intervienen: Miembros de la Filarmónica de Viena, G. Kremer, T. Moser, R. Holl, Orquesta Sinfónica de Graz, G. Cziffra, Cuarteto Kreuzberger, N. Magaloff, Philharmonia Eslovaca, C. von Dohnanyi, R. Buchbinder, C. Ludwig, P. Entremont, K. Ragossnig, Collegium Musicum Pragense, London Contemporary Dance Theatre, S. Ghazarian, Cuarteto Franz Schubert, H. Schiff, I. Oistrakh, Solistas Húngaros, M. C. Alain, Gächinger Kantorei y Bach-Collegium Stuttgart, A. Auger, H. Watts, W. Scöne, H. Rilling, NO Tonkünstlerorchester, E. Märzendorfer, Sinfónica de Londres, C. Abbado, R. Kollo. Información: Sekretariat, Fanz-Josefs-Kai 65, 1010 Wien (Austria).

**YORK.** Del 6 al 30 de junio. Intervienen: Academia de St. Martin-in-the-Fields, Cuarteto de Cuerdas Alberini, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera, R. Kubelik, director; Coro de York Minster, English National Opera North, Cuarteto de Cuerdas Fitzwilliam, L. Foster, J. Galway, A. Hacker, Halle Orchestra, Huddersfield Choral Society, Orquesta Royal Philharmonic, Orquesta de Cámara Escocesa, Trío Tortelier. Información: York Festival & Mystery Plays, 1 Museum Street, York YO1 2DT (Gran Bretaña).

#### RADIO Y TELEVISION (mayo)

**RADIO NACIONAL, segundo programa** (Retransmisiones). Día 2, a las 19,30, Orquesta Sinfónica de Utrecht. C. Dumbraveanu, director, desde Utrecht. Día 2, a las 21, Orquesta Filarmónica de la Radio de Holanda. G. Bertiny, director; C. Deu-

tekem, M. Lilowa, A. V. Limot e I. Bushkin, solistas. **Requiem** (Verdi), desde Hilversum. Día 2, a las 23, Días de Música Contemporánea en Radio Nacional, desde la Sala Fénix, de Madrid. Día 3, a las 20,30, **Tannhäuser** (Wagner), desde el Teatro de la Zarzuela. Día 5, a las 20, Días de Música Contemporánea en Radio Nacional, desde la Sala Fénix. Día 7, a las 20,30, **El Caballero de la Rosa** (R. Strauss), desde el Teatro de la Zarzuela. Día 11, a las 20,30, **Don Giovanni** (Mozart), desde el Teatro de la Zarzuela. Día 12, Conjunto Philipp Glass. **Música de cuatro series** (Glass). **Danza** (Glass), **Música para un pianista** (Nan Carrow) e **In Fe** (Terry Rieley), desde Bremen. Día 14, a las 20, Orquesta Filarmónica de Oslo. P. Bartholomee, director. **Sinfonía** (Erkin), **Sea Pictures** (Elgar) y **Sinfonía en tres movimientos** (Stravinsky). Día 16, a las 21,05, S. Yoshihara y Z. Szathmáry. Estrenos absolutos de F. Döhl, P. Eötvös, V. Globokar, H. Holliger, W. Michel, y obras de N. Fukushi, M. Ishii, T. Takemitsu y M. Tanaka, desde la Herkulesaal de Munich, concierto correspondiente al ciclo Música Viva de la Radiodifusión de Baviera. Día 18, a las 20,30, **Turandot** (Puccini), desde el Teatro de la Zarzuela. Día 27, a las 20,30, **La Bohème** (Puccini), desde el Teatro de la Zarzuela.

**NOTA:** Los programas de los conciertos y los repartos de las óperas a retransmitir desde la Sala Fénix, de Madrid, y desde el Teatro de la Zarzuela, también de Madrid, respectivamente, pueden consultarse en la programación correspondiente a Madrid incluida en estas mismas columnas.

**TELEVISION, segunda cadena.** Día 27, **Don Carlo** (Verdi), montaje de H. von Karajan y G. Schneider-Siemssen, dirección musical de H. von Karajan, y con M. Freni, J. Carreras, A. Baltsa, P. Cappuccilli, N. Ghiaurov, en diferido desde la Opera Estatal de Viena, grabación efectuada el 19 de mayo de 1980.

#### Visita de la Orquesta Nacional de España a Andalucía y Extremadura

La Orquesta Nacional de España dará conciertos, durante este mes de mayo, en las siguientes fechas y localidades: día 13, Málaga; Jesús López Cobos, director. Día 15, Cádiz; Jesús López Cobos, director. Día 16, Sevilla; Jesús López Cobos, director. Día 17, Sevilla; Luis Izquierdo, director. Día 24, Badajoz; Miguel Angel Gómez Martínez, director. Día 25, Badajoz; Luis Izquierdo, director. Y día 26, Cáceres; Miguel Angel Gómez Martínez, director. Los programas son como sigue: López Cobos dirigirá fragmentos de una **Sinfonía** de Eduardo de Ocón, **Concierto para dos pianos en Mi bemol mayor**, de Mozart (con J. Matute y M. Rentería como solistas), y **Primera sinfonía**, de Mahler. Gómez Martínez dirigirá un **Concierto para piano**, a determinar (solista, también a determinar, con posibilidades de que sea Esteban Sánchez); **La procesión del Rocío**, de Turina, y **Primera sinfonía**, de Brahms. Luis Izquierdo dirigirá **Der Freischütz**, obertura, de Weber; **Tercer concierto para piano**, de Manuel Castillo (con el compositor como solista), y la **Sinfonía «Fantástica»**, de Berlioz.



Ud. que valora el buen estado de sus discos, que aprecia la perfecta lectura de un disco bien cuidado, que posee alguno cuya adquisición no fue nada fácil. Usted, que en definitiva «mima» sus discos, precisa del brazo limpiador-antiestático AM.

Si desea mayor información, escribanos.

Representante general para España:

 GERMAN INDUSTRIAL SA.

Consejo de Ciento, 366 - Tel. (93) 318 17 00 - Barcelona-9  
Acuerdo, 39 - Tel. (91) 447 18 06 - Madrid-8  
Duque de Calabria, 11 - Tel. (96) 333 81 28 - Valencia-6

# directorio comercial

## PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

### BILBAO TRADING, S. A.

Marqués del Puerto, 9.  
Teléfonos 415 52 55 - 415 52 44.  
BILBAO-8.

### BILBAO TRADING, S. A.

Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

### DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera 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).

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.  
Bailén, 19.  
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

### HAMMOND IBERICA, S. A.

Bolivia, 239.  
Teléfonos 308 35 62 - 308 35 66.  
BARCELONA-20.

### HAZEN

Juan Bravo, 33.  
Teléfonos 411 28 48 - 411 24 06.  
MADRID-6.

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.  
MADRID-13.

### MAXPER, S. A.

Carretera de Andalucía, Km. 12,600.  
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.  
GETAFE (Madrid).

### POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

### RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.  
Teléfonos 419 59-14 - 419 29 19.  
MADRID-4.

### SPA MUSIC, S. A.

Edificio Indubuilding. Naves 4-14.  
Vía de los Poblados, s/n.  
Teléfonos 763 82 02 - 763 85 72.  
MADRID-33 (Hortaleza).

### VELLIDO, S. A.

Gran Vía, 77.  
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

### VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

### VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

## GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

### J. L. ALBERDI

Instrumentos de música  
Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.  
Teléfonos 228 81 02 - 228 81 34.  
BARCELONA-12.  
Calle Galileo, 26-28.  
Teléfonos 448 85 64 - 448 86 64.  
MADRID-15.

### CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra  
Padre Urbano, 1.  
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.  
Bailén, 19.  
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

### GARRIDO

Instrumentos de música  
Guitarras españolas y acústicas.  
Desengaño, 2. Valverde, 3  
(detrás Telefónica).  
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

### JUAN ESTRUCH

General Primo de Rivera, 30-32.  
Teléfonos 301 98 41 - 302 32 97.  
BARCELONA-2.

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.  
MADRID-13.

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

### VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.  
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

### VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

### VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

## INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.  
Bailén, 19.  
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23.  
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.  
MADRID-13.

### RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

## INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines, violas, violonchelos  
y contrabajos

### ERVITI

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

**RESPALDIZA**

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**MATERIAL DIDACTICO  
MUSICAL**

**ENRIQUE KELLER**

Apartado 15.  
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

**ERVITI**

San Martín, 28.  
Loyola, 14.  
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.  
SAN SEBASTIAN.  
Sucursal en Logroño.

**GARRIDO-BAILEN**

Mayor, 88.  
Bailén, 19.  
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

**RESPALDIZA**

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**EDITORES, LIBROS Y  
PARTITURAS**

**EDICIONES QUIROGA**

Alcalá, 70.  
Teléf. 276 39 50.  
MADRID-9.  
Canuda, 45.  
Teléf. 231 08 86.  
BARCELONA-2.

**GARRIDO-BAILEN**

Mayor, 88.  
Bailén, 19.  
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

**MUSIC DISTRIBUCION, S. A.**

Tallers, 9, pral. A.  
Teléfonos 302 27 44 - 302 25 92.  
BARCELONA-1.

**RESPALDIZA**

Plaza de Celenque, 1  
(esquina a Arenal, 14).  
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**DISCOS, CASSETTES,  
MUSICA CLASICA  
COMERCIOS ESPECIALIZADOS**

**LINACERO**

San Miguel, 49.  
Teléfono 23 75 26. ZARAGOZA-1.

**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.  
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

**VELLIDO, S. A.**

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**EMPRESAS  
DISCOGRAFICAS**

**DISCOS COLUMBIA, S. A.**

Avda. de los Madroños, 27.  
Parque Conde de Orgaz.  
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

**HI-FI****ATAIO INGENIEROS**

Enrique Larreta, 12.  
Teléfonos 733 05 62 - 733 37 00.  
MADRID-16.

**COMERICA HI-FI**

General Cabrera, 21.  
Teléfonos 270 28 51 - 279 80 21.  
MADRID-20.

**COMERCIAL EAR**

Avda. de Sarriá, 67 bis  
(esquina Taquígrafo Garriga).  
Teléfono 239 31 03. BARCELONA-29.

**EAR**

H. Fournier, 21.  
Teléfono 25 34 11. VITORIA.

**FOX IN-DEL-SON**

Agujas y fonocápsulas  
Calle Alta, 58.  
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

**TRINGENIER**

Compañía de Electroacústica  
Española, S. L.  
Gruce, 3.  
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

**VIETA**

Bolivia, 239.  
Teléfonos 307 47 12 - 307 47 16.  
BARCELONA-20.

**COMERCIOS DE ALTA  
FIDELIDAD**

**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.  
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

**VELLIDO, S. A.**

Avda. Carlos III, 46.  
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

**VELLIDO, S. A.**

Calle del Roso, 13.  
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**oboe****Discos.****Alta Fidelidad.****Sonido.**

Bravo Murillo, 6.  
Teléfonos 445 12 59 - 448 03 14.  
MADRID-3.

**Contrapunto**

EL SONIDO AL SERVICIO DEL ARTE

**Proyectos de Sonorización.****Alta Fidelidad.****Video.****Fonoteca.**

María de Guzmán, 38.  
Teléfono 234 36 32.  
MADRID-3.

**DEEP SOUND HI-FI**

Un nuevo concepto de «ver»  
la música

Amplificadores. Receptores.  
Grabadoras. Video tapes.  
Giradiscos. Discos.  
Goya, 5 (Pasaje Carlos III).  
Teléfono 276 16 47. MADRID-1.

**HOTELES - PARADORES**

Pl. General Queipo de Llano, 3.  
MERIDA (Badajoz).  
Teléfono (924) 301540/41/42.

**MECANICOS AFINADORES****GARRIDO-BAILEN**

Mayor, 88.  
Bailén, 19.  
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

**MAXPER, S. A.**

Carretera Andalucía, Km. 12,600.  
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.  
GETAFE (Madrid).

**RINCON MUSICAL**

Plaza de las Salesas, 3.  
Teléfonos 419 59 14 - 419 29-19.  
MADRID-4.

**POLIMUSICA, S. A.**

Caracas, 6.  
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.



FARFISA Publicidad

*¡Muchos desearían (dentro y fuera de casa) un Farfisa FK-50 para hacerlo ver y sobre todo hacerlo oír!*

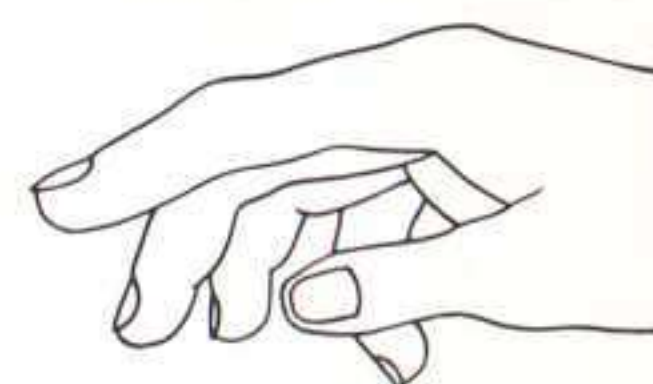
*FK-50: ¡se nota que es un Farfisa!*

*Lo dicen los Distribuidores Autorizados de Farfisa con las cuentas en la mano.*

**comercial bayona s.a.**  
pamplona (navarra)

**FARFISA**

*un nombre que suena bien.*



**DISTRIBUIDORES**

**UNION MUSICAL ESPAÑOLA, S. A.**—Carrera de San Jerónimo, 26 y Arenal, 18 - MADRID  
**Pedro LETURIAGA.**—Corredera Baja, 23 - MADRID-13 y Retablo, 1 - ALCORCON (Madrid)  
**CASA NEW-PHONO.**—Gral. Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2  
**Emilio JUAN.**—Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA  
**MUSICAL-47.**—Gral. Sanjurjo, 47 - LA CORUÑA  
**CASA DE LA MUSICA.**—Carretería, 59 - MALAGA  
**TELE-ALBERTO.**—Pintor Sorolla, 16 - GANDIA (Valencia)

**MUSICAL LINARES.**—Carolinas, 1 - LINARES (Jaén)  
**CASA GARIJO.**—Santiago, 8 - MADRID-13  
**CASA ARILLA.**—Zapatería, 58 - PAMPLONA  
**José SAVALL.**—Avda. de Jijona, 8 - ALICANTE  
**José Antonio JIMENEZ.**—Avda. Cayetano del Toro, 14 - CADIZ  
**ARPEGIO, S. L.**—Madre Rafols, 19 (Los Remedios) - SEVILLA  
**PROMUSICA.**—Alhóndiga, 28 - GRANADA



# SCHIMMEL

## Pianos

*El piano alemán  
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

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