

RITMO

Año LI • NUM. 507 • DICIEMBRE 1980 • PRECIO: 300 PTAS.

ESPECIAL FIN DE AÑO

Con nombre propio: Victoria de los Angeles • Centenario de Offenbach • Diálogo con Lucía Popp
Discoteca básica: La flauta mágica



EMI

Victoria de los Angeles



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

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 LI • DICIEMBRE 1980 • NUM. 507

Redacción y Administración: Virgen de Aránzazu, 21,
Edificio Falla. MADRID-34 (España)
Teléfono 729 15 56

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 2.200 ptas.

Número suelto, 225 ptas. Atrasado, 250 ptas.

Número extraordinario: 300 ptas.

Atrasados, 375 ptas.

SUSCRIPCIÓN EXTRANJERO: Vía terrestre o marítima,
45 dólares USA. Vía aérea, 65 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

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, Carlos Villanueva Abelairas.

Director comercial: Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad: José María Ketterer.

CORRESPONSALES NACIONALES:

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

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

Equipos gráficos: J. Azurmendi, F. Guardón y A. Muñoz.

Foto portada: Christian Steiner.

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

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

EDITORIAL: «Merry Christmas»	5
CARTAS	6
Diálogo con Lucía Popp, por José Luis Pérez de Arteaga	9
CENTENARIO DE JACQUES OFFENBACH:	
I. Jacques Offenbach y su tiempo, por José Ramón Rubio.	13
II. Sobre «Los cuentos de Offmann»	17
Historia bibliográfica de RITMO. 1929-1979, por Jacinto Torres.	24
GRANDES VOCES DE LA LIRICA CONTEMPORANEA:	
Georges Thill, por Giacomo Lauri Volpi (traducción y notas por Manuel Torregrosa)	29
TRES DIRECTORES:	
Carl Schuricht, George Szell y Dimitri Mitropoulos, por Arturo Reverter y Enrique Pérez Adrián	31
DISCOTECA BASICA: La flauta mágica, de Mozart (un estudio vocal e interpretativo), por Arturo Reverter	40
DISCOS EDITADOS: Relación de discos editados entre 1 de noviembre y el 15 de diciembre de 1980	47
CRITICA DISCOGRAFICA:	
LAS OFERTAS DE OTOÑO 1980 (y II):	
Oferta DECCA: Importantes novedades	47
El Mesías, de Marriner, y un álbum barroco intrascendente. Las Cuatro sinfonías y Un Requiem alemán: El formidable Brahms de Solti. «Antología Strauss», por la Filarmonía de Viena. El Requiem de Berlioz. Mendelssohn: La Primera noche de Walpurgis y la Segunda Sinfonía. Don Quijote, un Massenet poco conocido. Las Bodas de Figaro. El Don Giovanni, de Georg Solti, por «I Taddei».	
Oferta EMI OTOÑO 80	53
Introducción. Dos nuevos registros de Alfredo Kraus. «Cav» y «Pag» cabalgan de nuevo. Un álbum Mahler antológico, por Roberto Andrade Malde.	
La Carmen de Los Angeles-Beecham o el octavo pecado capital del español moderno: la desmitificación, por Pedro González Mira.	
Oferta PHILIPS (y II)	60
El Puccini de Molin Davis y un buen día de Carreras. Un Otello «belcantista», el de Rossini, por Alberto Vilardell.	
Un Ballo más, por «I Taddei».	
Oferta TELEFUNKEN	64
Haydn: Tríos y Cuartetos con flauta. Haydn: Los primeros Tríos para piano. Beethoven: Obras completas para violoncello y piano. El Schubert esperado. El último oratorio de Haendel, Jacobo Peri (1561-1633): Euridice, por «I Taddei».	
OTROS ESTUDIOS	67
Cinco grandes voces y una esperada recuperación, por Gonzalo Badenes y Blas Cortés.	
Falla y sus amigos: un documento, por Roberto Andrade.	
OTRAS CRITICAS DISCOGRAFICAS:	
Comentan: Enrique Martínez Miura, Pablo Cano Capella y Margarita Soto Viso.	
LIBROS, por José López Calo	73
DON TADDEO IN BARCELONA: El Festival Internacional de Música (y II), por «I Taddei»	76
DE MADRID AL CIELO: Mercado de valores, por Arturo Reverter	84
MUSICA EN VIVO: Béjart Don Giovanni en el septiembre musical suizo del 80, por «I Taddei»	92
Índice de discos criticados en este número	95
PAIS MUSICAL:	
— Baleares: Palma de Mallorca, por Lorenzo Galmés Camps	96
— Castellón: La Coral Polifónica en el primer Encuentro Internacional de la Crítica de Arte, por F. Vicent Doménech	96
— Galicia (La Coruña): XXVII Festival de Amigos de la Opera, por Xoan M. Carreira	97
— Guipúzcoa (San Sebastián): IV Festival de «Jazz» y XLI edición de la Quincena Musical Donostiarra, por Gloria Vignau	99
— Las Palmas: Homenaje a Alfredo Kraus en su XXV aniversario lírico, por Carmelo Dávila Nieto	99
— Navarra: La intensa actividad del Orfeón Pamplonés y otros temas, por Francisco Javier Monreal Arizmendi	100
— Santa Cruz de Tenerife: IX Festival de Opera y II de Alfredo Kraus, por Manuel Gomis Gavilán	101
— Sevilla: Brillante lección magistral del profesor Luis Blanes, por C.	101
— Soria: Jornadas Musicales de Catalañazor, por Agustín Muñoz	101
— Vizcaya: Bilbao, por José de Urquijo	102
NOTICIAS:	
— Noticias	103
— Con nombre propio. Victoria de los Angeles, por A. R.	105
— Cartelera musical	107
DIRECTORIO COMERCIAL	109
Índice de anunciantes	110

AVANCE DEL PROXIMO NUMERO

Los mejores clásicos 1980.
Discografía 1980: Los Premios mundiales.
Entrevista con Victoria de los Angeles.
Los orígenes de la Opera en Barcelona.

POLCAR 1981

CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y
"CASSETTES" DE MUSICA CLASICA



Reserve hoy mismo su ejemplar solicitando su envío contra reembolso a:

RITMO

Virgen de Aránzazu, 21
Madrid-34

P. V. P. 700 ptas. (Edición limitada)

«MERRY CHRISTMAS»

Desde comienzos de la actual temporada público y comentaristas vienen insistiendo en el mal momento que atraviesa la Orquesta Nacional de España. Esta insistencia aparece teñida, en muchos casos, de esa añoranza del pasado que tiende a considerar, sin más matices, que cualquier tiempo ido fue mejor. Con todo, es innegable que hoy día la Orquesta Nacional tiene poco de orquesta y que a duras penas es capaz de sacar adelante una partitura como, por ejemplo, el **Don Quijote**, de Ricardo Strauss. Que a la semana siguiente la Orquesta realice una plausible ejecución de las **Estaciones**, de Haydn, ha de apuntarse en el haber del buen sentido musical de Ros Marbá, y no debilita lo dicho hasta ahora.

Precisamente, sobre Ros Marbá convergen casi todas las quejas. El maestro catalán fue recibido de uñas por el público acostumbrado al contundente estilo del anterior titular. También lo fue por otros sectores que, por diversas razones, no simpatizaban con el primer Director general de Música, Jesús Aguirre, y por aquellos que ya habían sentenciado sin apelación a Ros Marbá en su anterior etapa como codirector de la Orquesta de Radio-Televisión Española. Y tampoco puede decirse que la Orquesta Nacional lo acogiera echando las campanas al vuelo.

Ros Marbá llegó a la Nacional como director-puente hacia un futuro que debe configurarse bajo el mando de nuestra actual primera batuta, Jesús López Cobos. Con la imaginación y estímulo de Jesús Aguirre, la Orquesta ha vuelto a ser visitada por directores importantes, y Ros Marbá, aun sin convencer nunca plenamente, pudo «funcionar», inicialmente dentro de una situación general de aparente mejora. Pero al cesar Aguirre y al encargarse algunos miembros de la Orquesta de ahuyentar al hombre que era la clave prestigiosa de toda la operación, Sergio Celibidache, Ros Marbá quedó prácticamente solo ante el peligro, y resulta ya evidente que sus mejores cualidades —musicalidad innata, amor a la música y a su estudio, buen concepto general— han ido quedando paulatinamente sepultadas bajo sus relativas insuficiencias —fragilidad física, debilidad en el mando, falta de imagen en el podio, escasa facilidad para comunicarse con los músicos y el público—, hasta llegar al hastío que se le aprecia en su última temporada y a una actitud de la Orquesta que revela que tiene en poca estima o respeto a su director.

Ahora bien, las causas de la actual situación ni son pocas ni tienen siempre nombre y apellidos. No hay que olvidar que la crisis de la cultura occidental afecta también al propio concepto de la orquesta sinfónica. A pesar de toda la brillantez técnica actual de numerosas orquestas mundiales, y a pesar también del «boom» discográfico, no debemos ignorar que este tipo de agrupaciones es producto del siglo XIX. Pero no vamos a seguir por este camino. La crisis de la Orquesta Nacional posee causas y manifestaciones típicamente españolas. Tras la guerra civil, el reforzamiento del sentimiento «nacional» y centralista llevó a la creación de una Orquesta del Estado. Los medios eran pocos, y no se puede decir que el Régimen del general Franco se desvelase por la causa de la música, y menos por la de la música sinfónica. Mas se partía del buen poso de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid, y se despegaba desde la nada económica que era la secuela de nuestra contienda y de la mundial. Mal o bien, en España se fue produciendo una elevación general de los objetivos y condiciones de vida, y la Orquesta Nacional no fue la excepción: visitas de grandes directores, ampliación del repertorio, la fortuna de encontrar en su propio seno a un hombre dotado de arte innato y que hablaba el mismo lenguaje humano de sus músicos, Ataúlfo Argenta, y el reconocimiento de su entidad «nacional», que supuso el desarrollo de los Festivales de Granada, Santander y San Sebastián.

En aquellos años, la Orquesta Nacional grabó numerosas zarzuelas y nuestro repertorio sinfónico nacionalista. Las salidas al extranjero fueron triunfales, y además significaban para los profesores la posibilidad de asomarse a un exterior que en otras condiciones les hubiera estado vedado. Ciertamente, en 1957 podíamos hacernos la ilusión de poseer una Orquesta que comenzaba a aproximarse a las europeas de primera fila.

La desaparición inopinada de Argenta anticipó unos años la crisis que inevitablemente iba a producirse. En España, ni nuestra sociedad ni la Orquesta podían seguir el ritmo que llevaba la carrera de nuestro director. Es bien sabido que Ernest Ansermet había elegido a Argenta como sucesor suyo en la Orquesta de la Suisse Romande, y que sólo le retenía la fidelidad al ministro Jesús Rubio, que le había rogado repetidamente que no dejara la Nacional en tanto él estuviera al frente del Ministerio de Educación. Por otra parte, lo que como buenos españoles buscaban los músicos de la Orquesta Nacional era conseguir convertirse en funcionarios, con las consiguientes ventajas de seguridad y estabilidad de empleo y sueldo, aunque este último no fuera brillante. Alcanzada la seguridad, fue manifestándose el lento deterioro de la situación anterior: envejecimiento y jubilación de los mejores solistas, falta de renovación en numerosos atriles, reducción creciente del repertorio, desaparición de directores invitados de verdadera talla, la excesiva prolongación de la etapa Frühbeck, y hasta la propia falta de renovación del público; y no tan sólo la del denostado, con razón, de los «Viernes», sino también la del antes mucho más combativo y apasionado de los «Domingos». Hoy es impensable cualquier manifestación de repulsa, cuando no hace aún veinte años todo un Barbirolli conchaba su buena ración de pitos por su «sui generis» versión de la **Séptima** de Beethoven, un Dorati y un Hollreiser escuchaban también música de viento por sus respectivas **Tercera** de Brahms y **Cuarta** de Schumann, e incluso el Cine Monumental se venía abajo con el estruendo de la batalla campal en torno al estreno de unas piezas tan leves como las **Microformas**, de Cristóbal Halffter.

Hoy la Nacional aparece encapsulada o encastillada en su propio aislamiento. El sentido épico de su dimensión «Nacional» ha desaparecido, y la Orquesta es perfectamente desconocida para el común de los españoles. Varias de las familias instrumentales, especialmente la de violas, se resienten ya casi de manera irreversible por la falta de renovación, provocada a su vez por el hundimiento de la enseñanza de Música. Si la situación económica de los profesores-funcionarios es muy superior a la que tenían en los años cincuenta, falta también la ilusión profesional que debe engendrar la visita de primeras batutas, las salidas al extranjero y el trabajo habitual para la industria discográfica. Estabilizados en la mediocridad, Orquesta, público y comentaristas asistimos al desarrollo de una temporada sin objetivos ni esperanza, porque incluso habrá que ir pensando en que el deseado López Cobos puede fallar, ya que, aunque en principio la actitud general de todos le es propicia, tiene mucho que perder y poco que ganar comprometiéndose con una orquesta incluso políticamente en franca decadencia.

En estas circunstancias, Rafael Frühbeck ha felicitado las Pascuas a todos los profesores de la Nacional. Parece ser que el anterior titular no practicaba esa costumbre en otros tiempos. Nunca es tarde para corregirse, y además comprendemos el simbolismo de añoranza que puede encerrar esta felicitación. Pero no podemos sumarnos al «Merry Christmas» del maestro de Burgos. Las fiestas navideñas de la Orquesta Nacional, en cuanto tal Orquesta, no pueden ser felices, porque, entre otras cosas, descendiendo por esta pendiente la Agrupación se está jugando, incluso, la justificación de su supervivencia.

RECTIFICACION

Por un error, que demuestra que, en mayor o menor medida, se puede errar en cualquier parte, el editorial de nuestro número anterior atribuía unas notas de programa del Sr. Coria a un

concierto de la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española, cuando, en realidad, se refería a la **Séptima** de Shostakovich, que fue interpretada por la Orquesta Nacional de España. Quede así subsanado dicho error, producto, sin duda, de la simultaneidad de colaboraciones del Sr. Coria para ambas Orquestas.

CARTAS

21 de septiembre de 1980

Sr. D. José Luis Pérez de Arteaga.
Revista RITMO.
Estimado señor:

El motivo de la presente está relacionado con **Parsifal**.

Ante todo, le quiero dar mi más sincera felicitación por su crítica, tan analítica y detallada, de **Parsifal** en el Festival de Pascua de Salzburgo, comentado por usted en el número del mes de septiembre, y en donde, para mí, ha sido de un gran interés y expectación.

Por desgracia, tuve el único privilegio de oír en transmisión directa, por el segundo programa de Radio Nacional, el tercer acto, del cual usted dice que se entrega Karajan con «fervor mesiánico», y que, según pude oír, comparto también con su opinión la gran calidad de texturas y esas líneas tan conseguidas con la Orquesta. Por lo que leí, Deutsche Grammophon ha realizado la grabación de **Parsifal** en Navidad del año pasado y, además, en técnica digital. Espero que no difiera en nada la versión de la toma en Berlín a la del Festival de Pascua, de la que espero con interés el comentario de los discos en la Revista.

¿Calcula usted para cuándo se lanzarán los discos al mercado, y la publicación en España?

Por último, quisiera que me aclare una duda: comentando usted los demás conciertos del Festival, especialmente en el **Requiem** de Mozart, cita usted como bajo a Víctor von Halem; por el contrario, según oí en la retransmisión por radio, citaron los locutores de la Radio austríaca a Kurt Moll, en vez de Víctor von Halem.

Dándole las gracias por la atención prestada, y en espera de sus noticias, reciba un cordial saludo.—**FERNANDO GARCIA MARQUEZ**.

RESPUESTA

Agradeciéndole sus comentarios, le diré que el álbum de Deutsche Grammophon con la grabación completa de **Parsifal** no saldrá en Centroeuropa hasta la Semana Santa del año que viene, coincidiendo con las nuevas representaciones de la obra en el Festival de Pascua de Salzburgo. Lógicamente, la rama española de Polydor tratará de editar los discos en España lo antes posible, y pienso que esa publicación podría efectuarse coincidiendo con la oferta de otoño del 81, aunque la última palabra la dirán los expertos en «marketing» de la firma.

En cuanto al sonido, puedo anticiparle la alta calidad del mismo, ya que hace algunas semanas tuve ocasión de escuchar las cintas de las tomas de Berlín. Puede usted aguardar a los discos con plena tranquilidad en este aspecto.

Respecto del bajo que cantó en el **Requiem**, de Mozart, puede que los dos tengamos razón. Los conciertos del Festival se interpretan dos veces. Yo estuve presente en la primera función y, ciertamente, el cantante era Von Halem. Puede que la transmisión de Radio Austria correspondiera a la segunda tarde, y que en esa emisión cantara Kurt Moll, que es quien estaba anunciado en el programa. Von Halem, en cualquier caso, le sustituyó en el primer concierto, no sé si por indisposición o por estar así previsto contractualmente.—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA**.

Barcelona, 25 de octubre de 1980

Muy señores míos:

La presente es para consultarles sobre mi próxima adquisición de una versión de **Lohengrin**, de Wagner. Al mismo tiempo que Deutsche Grammophon presenta una reedición en cinco Lps. de la obra, dirigida por Kubelik, en las páginas centrales de su revista se anuncia otra versión, por los míticos Nilsson-Windgassen, conducidos por Jochum, pero en cuatro discos. Dejando aparte la calidad de los intérpretes (que estoy seguro debe ser de primera) de la versión presentada por Cetra, supongo de dicha versión será mutilada, pues ¿cómo se explica que exista un disco de diferencia? La calidad de la grabación, ¿qué tal es? ¿Se adjunta texto bilingüe de la obra? En opinión de ustedes, ¿qué versión pesa más por su calidad?.

Atentamente.—**P. BARTRA SANS**.

RESPUESTA:

Diffícil nos lo pone. Se trata de producciones y grabaciones muy distintas, con apenas otro punto en común que el hecho de la paternidad de Wagner sobre Lohengrin. La grabación de Kubelik fue ampliamente comentada en nuestro número 462, página 53 y siguientes. La toma «en vivo» del Lohengrin bayreuthiano de 1954 aparece comentada, justamente, en este número de diciembre de 1980. La baza del registro de Polydor es su excelente ingeniería, la dirección de Kubelik y el libreto, bien traducido; en contra juega la insulta actuación de los solistas —a salvo Stewart— y la distribución en cinco discos. El registro de Cetra recoge una representación, con sus ventajas e inconvenientes. Jochum puede mostrarse menos artista, menos personal que Kubelik, pero el «elenco» es muy superior al de Polydor: incluso B. Nilsson, en su «debut» en Bayreuth, que no tiene la voz lírica que demanda «Elsa», interesa al oyente más que la indiferente Janowitz, que canta para Kubelik. Cetra no ofrece libreto; a cambio, «mete» en cuatro discos la misma partitura que puso en atriles Jochum (falta en ambas versiones la segunda parte de la narración de «Lohengrin», que, con cabal respeto a las indicaciones de Wagner, jamás se interpreta). El «tempo» de Jochum es más vivo y teatral... En fin, piénseselo, y si el bolsillo se lo permite, cómprese ambos registros: así comprobará por sí mismo lo distinto que puede ser Lohengrin con unos u otros mimbres; y aun quizá sienta la inquietud de buscar un tercero (Keilberth), o un cuarto (Sawallisch), o un quinto (Kempe), o un sexto (Leinsdorf) —dicho sea como nos vienen a la memoria, no por orden de preferencia—, tras lo que igualmente comprobará que no existe el Lohengrin discográficamente de referencia. Le deseamos suerte en la pesquisa.—**LA REDACCION**.

Palma, 30-10-80

Señor director de RITMO.

Muy señor mío:

Hace unos meses tuve la oportunidad de escuchar una versión de la ópera **I Puritani** en las voces de María Callas y Beniamino Gigli a través de la sesión de ópera que Radio Nacional de España transmite por su primer programa.

En espera de que pueda indicarme dónde y cómo pueda adquirir dicha grabación, me permito dirigirme a usted, ya que por mucho que haya buscado en los establecimientos de discos ninguno pudo darme referencia.

Con gracias anticipadas, reciba un afectuoso saludo de un amante de la ópera.—

RESPUESTA:

Que sepamos, no existe grabación alguna de **I Puritani**, comercial o privada, completa o en fragmentos, que agrupe los nombres de Callas y Gigli. Sí existen, en cambio, dos diferentes de Callas con Di Stéfano (EMI y Cetra, disponible la primera en España).

LA REDACCION

Muy señores míos:

Mucho les agradecería su opinión de forma breve sobre versiones de referencia de las siguientes obras:

- Ciclo de las **Nueve Sinfonías**, de Beethoven.
- Sinfonía número 9**, de Dvorak.
- Concierto número 21 para piano y orquesta**, Mozart.
- Sinfonías de Brahms.

Con mi agradecimiento anticipado, reciban un cordial saludo y felicitación por su revista.—**JOSE ANTONIO COTO FERNANDEZ**.

RESPUESTA:

Beethoven: Nueve Sinfonías. De las existentes actualmente en el mercado discográfico español, los dos ciclos más completos son los de Rafael Kubelik (ver crítica en el número 476 de RITMO) y George Szell (ver crítica en el número 493).

Dvorák: Novena sinfonía. Hay muchas versiones, todas ellas de consideración. A nuestro juicio, las de Istvan Kertesz/Filarmónica de Viena (DECCA), Ferenc Fricsay/Filarmónica de Berlín (DG-PRIVILEGE), Carlo Maria Giulini/Sinfónica de Chicago (DG) y George Szell/Orquesta de Cleveland (CBS) son las más destacadas. Para más información le recomendamos la lectura de la «Discoteca básica» del número 497 de RITMO.

Mozart: Concierto número 21. Como en el caso anterior, existen un sinnúmero de versiones, entre las que cabe destacar las de Brendel/Marriner (PHILIPS), Casadesús/Szell (CBS) y Barenboim —como solista y director— (EMI).

Brahms: Cuatro sinfonías. El ciclo más completo —auténticamente excepcional— se debe a Bruno Walter/Orquesta Sinfónica Columbia (CBS —de próxima reedición en España—). Si tiene oportunidad de viajar al extranjero, no deje de adquirir el ciclo de Wilhelm Furtwängler (EMI).

LA REDACCION

Barcelona, 12 de septiembre de 1980

Muy señores míos:

Me comunico con ustedes con el objeto de hacerles una consulta discográfica:

Tengo la intención de aumentar mi discoteca adquiriendo dos nuevas sinfonías de Brahms. Les agradecería si me pudiesen recomendar alguna versión destacada, o me orientasen sobre las que he podido encontrar en establecimientos.

De la **Primera:** Karajan (D. G.), Zubin Mehta (DECCA), Levine (RCA), Stokowski (DECCA), Klemperer (EMI), Szell (CBS), Böhm (PRIVILEGE), Klemperer (FERYS), Sanderling (FERYS).

De la **Cuarta:** Karajan (D. G.), Giulini (EMI), Bruno Walter (COLUMBIA), Szell (CBS), Solti (DECCA), Reitner (RCA).

Me gustaría saber su opinión respecto a una versión de la **Sinfonía número 7** y de la «Overtura» de **Egmont**, de Beethoven. Se trata de la Filarmónica de Los Angeles, dirigida por Zubin Mehta (DECCA).

Esperando las respuestas sobre estas consultas y dándole las gracias anticipadamente, se despide con un saludo.—**JOAQUIN VIVANCOS CASASOLA.**

RESPUESTA:

La mayoría de las versiones que usted cita de las Sinfonías de Brahms han sido comentadas en nuestra Revista. A modo de recordatorio le indicamos los números de RITMO en que fueron publicadas y el nombre del crítico correspondiente:

Ciclo Karajan (D. G.): RITMO, número 496, noviembre 1979. (Fernando Peregrín Gutiérrez.)

Primera por Levine (R. C. A.): RITMO, número 469, marzo 1977. (Roberto Andrade Malde.)

Primera por Klemperer (EMI): RITMO, número 473, julio 1977. (Enrique Pérez Adrián.)

Ciclo Szell (CBS): RITMO, número 491, mayo 1979. (Roberto Andrade Malde.)

Primera por Böhm (DG, Privilege): RITMO, número 491, mayo 1979. (Roberto Andrade Malde.)

Primera por Klemperer (CETRA): RITMO, número 498, enero 1980. (Angel-F. Mayo.)

Cuarta por Fritz Reiner (RCA): RITMO, número 499, marzo 1980. (Roberto Andrade Malde.)

También le indicamos que, en breve, CBS española va a editar en nuestro país una publi-

cación dedicada a la memoria de **Bruno Walter**, en la cual se recogen las versiones del citado director de las cuatro Sinfonías de Brahms. Muchos consideran este ciclo como insuperado hasta la fecha.

Respecto a la versión de la Séptima de Beethoven por Zubin Mehta (junto con la «overtura» de Egmont), le transcribimos la conclusión de la crítica de Enrique Pérez Adrián aparecida en el número 475 de RITMO (octubre 1977): «Disco muy adecuado para vender en farmacias como soporífero».

LA REDACCION

Señor director de RITMO:

Quisiera replicar al editorial del número 506 de su Revista («Los programas de mano como síntoma») con esta «Etiología del editorialista». Apelo a su caballerosidad para que la publique dentro de un plazo razonable.

Muy cordialmente.—**MIGUEL ANGEL CORIA.**

Indagar las causas del mal que aflige a su editorialista me llevaría demasiado tiempo, sin contar con que usted, señor director, no podrá concederme tanto espacio como para pormenorizarlas. Pero si no me es posible establecer la etiología de su dolencia, sí podré, eso espero de su generosidad, disponer del papel suficiente para señalar alguno de los agentes que la provocan.

Sin duda, el más peligroso es el que tan gravemente daña a su visión, haciéndole leer entre las «notas» que yo firmé la pasada tem-

porada para los programas de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española un comentario sobre Shostakovich que, en realidad, escribí para —y fue publicado en— los programas de mano de la Orquesta Nacional de España.

Estoy de acuerdo con ese crítico develador en que los editoriales de las revistas «obviamente no garantizan su calidad, pero sí son expresión de la seriedad con que se plantean y de la organización que hay detrás de ellos». Pero lamento tener que decirle que, al escribir sin verificar sus datos, da notables muestras de frivolidad y desconcierto.—**MIGUEL ANGEL CORIA.**

NOTA DE LA DIRECCION

A este respecto remitimos al lector a la «Rectificación» de la página 5, que fue anticipada al propio señor Coria al entregarnos personalmente la carta reproducida.

NOTA DE LA REDACCION

Dado el espacio disponible para el «Correo de RITMO», rogamos a nuestros lectores procuren que sus cartas o consultas no sobrepasen la extensión de un folio por una cara y a dos espacios. Cartas de medida superior a la indicada habrán de ser extractadas por nosotros para su publicación o serán devueltas a su origen si el resumen resultase difícil o pudiera desvirtuar el original.



IV CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION CORAL SOBRE TEMAS ASTURIANOS

Organizado por la Federación Asturiana de Masas Corales, bajo el patrocinio de la Caja de Ahorros de Asturias, se convoca el IV CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION CORAL, sobre temas asturianos, con arreglo a las siguientes

BASES

1.ª Las composiciones deberán ser originales para cuatro voces mixtas. Los compositores de las obras premiadas estarán obligados a remitir una transcripción de las mismas para cuatro voces iguales.

2.ª Las obras podrán estar basadas en temas tradicionales o populares asturianos, o ser de creación propia, siempre que mantengan o conserven las características esenciales de este estilo regional.

3.ª La extensión de las obras estará comprendida entre dos y cinco minutos.

4.ª Las composiciones deberán enviarse antes del día 10 de marzo de 1981 a la FEDERACION ASTURIANA DE MASAS CORALES, Casa de la Música, POLA DE SIERO (Oviedo), indicando en el sobre: «Para el IV Concurso Nacional de Composición Coral».

5.ª Las obras deberán presentarse, por sextuplicado, en sobre cerrado, con un lema. En otro sobre, también cerrado (en cuyo exterior aparezca el lema), se indicará el nombre del autor, domicilio, teléfono, breve biografía, título de la obra y procedencia del tema en su caso.

6.ª La partitura deberá ser clara, sin enmiendas ni tachaduras, y con las páginas numeradas.

7.ª Para este Concurso se establecen tres premios: uno, dotado con 100.000 pesetas, que llevará el nombre de: «Premio de la Caja de Ahorros de Asturias». Y los otros dos, dotados con 50.000 pesetas cada uno, llevarán los nombres de: «Premio de la Federación Asturiana de Masas Corales» y «Premio Asturias», respectivamente.

8.ª El «Premio Asturias» sólo podrá ser otorgado a la obra de un compositor asturiano (residente o no en la región) y no tendrá carácter acumulativo.

9.ª El Jurado se reserva el derecho de dividir los premios en accésit si las obras presentadas no tuviesen el nivel artístico adecuado o suficiente.

10.ª La Federación Asturiana de Masas Corales se reserva los derechos de edición de las obras premiadas y de las seleccionadas como finalistas.

11.ª Las obras presentadas a este Concurso no serán devueltas y quedarán en poder de la Federación.

12.ª Los nombres de los jurados se darán a conocer a su debido tiempo.

13.ª El fallo del Jurado será inapelable y se hará público el domingo día 31 de mayo de 1981.

Polá de Siero (Oviedo), 1.º de diciembre de 1981

Feria de Música de Francfort. De nuevo un paso hacia adelante.

650 expositores. Cien más que en 1980. 450 expositores extranjeros de 26 países. Todo destacado en el mercado del mundo entero y los interesantes nuevos.

Un 50% más de superficie para exposiciones. En 3 modernos pabellones feriales. Nueva disposición. Adecuación al surtido.

Novedades: La extraordinaria especialidad presente en todos los puestos.

Negociación e información en la planta de gerencia: 90% de los expositores son productores.

La feria de especialidades dinámica.

Ofrece seguridad para la disposición y la decisión.

Durante los cuatro primeros días de feria (de sábado a martes inclusive) tendrán acceso a la feria únicamente el comercio especializado y especialista de la música que cuenten con un derecho de visita especial.

El último día de la feria (miércoles) no será necesario derecho de admisión alguno; el precio de entrada será reducido.



**MUSIK
MESSE
FRANKFURT**

**Francfort del Main,
del 7 al 11 de Febrero de 1981**

**Feria internacional de especialidades
instrumentos de música
accesorios de música
ediciones de música**

Cupón

Ruégoles tengan a bien enviarme gratuitamente una lista de expositores y un prospecto de Música de Francfort

Informaciones sobre la feria y el viaje, boletos de entrada:

Nombre _____

Calle/casilla postal _____

Zona postal, localidad _____

Cámara de Comercio Alemana para España,
Paseo de la Castellana 18, Madrid 1,
Tel.: 27 54 000, Telex: 42 989 haka e.



MM 81



DIALOGO CON LUCIA POPP

Por JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

Racha de cantantes en las páginas de RITMO. Se podría pensar que a los redactores nos ha dado ahora por entrevistar a intérpretes vocales en vez de a compositores, directores de orquesta o instrumentistas, como fiebre estival pasajera. No hay nada de eso: no siempre se puede entrevistar al personaje deseado en el momento que a uno le conviene, y es muy normal tener que aguardar hasta que las circunstancias son favorables para ambas partes; será bueno recordar, una vez más, que todos los miembros de la Redacción tenemos otras ocupaciones laborales distintas de la música, que condicionan nuestra actividad en este último terreno. Y así, en los últimos meses, una serie de cantantes a quienes habíamos solicitado anteriormente entrevistas parecen haberse puesto de acuerdo para concedérnoslas en momentos que también eran favorables para nosotros. Tras Te Kanawa y Berganza, pues, Lucía Popp, y después de ella, Ileana Cotrubas y Cathy Berberian, cuyas conversaciones podemos ya anunciar a los lectores.

Muchas veces se ha comentado en la «Música en vivo» la actividad internacional de Lucía Popp. Se ha hablado en estas páginas de su Rosenkavalier, con Carlos Kleiber, en Munich; de su Fidelio, con Bernstein, en Viena; de su Freischütz, con Colin Davis, en Londres; del Sueño de Escipión, con Hager, en Salzburg, o del Rosenkavalier, con Dohnanyi, en esta misma plaza. Su trabajo para el disco también ha tenido puntual crónica. La carrera, ya larga, de esta mujer rubia, sonriente y campechana, está marcada por el signo de la profesionalidad, del trabajo bien hecho. No es la Popp amante de aventuras vocales injustificadas, y cuando ha tentado una para el disco (la Navarraise, de Massenet), describe sin tapujos las circunstancias y condicionantes. Favorita de los grandes maestros, Lucía Popp se refiere a ellos en varios momentos de la charla, trazando con especial afecto la semblanza de Klemperer, su descubridor fonográfico. Lugar de la entrevista: Salzburgo, durante el último Festival de Verano, en el que la tantas veces «Reina de la Noche» descendía al ámbito terrenal para dar vida y voz a la «Pamina» mozartiana, en un nuevo paso de su carrera.

ARTEAGA.—Me gustaría preguntarle sobre los primeros pasos de su carrera. ¿Cómo surgió en usted la idea de convertirse en una cantante?

POPP.—Cantar he cantado siempre; pero cuando era estudiante nunca pensé en ser cantante; en cambio, mi madre sí era cantante.

A.—¿Profesional?

P.—Sí, medio profesional; pudo haber hecho carrera, pero prefirió quedarse con la familia y sólo cantaba para la radio o en conciertos, no era una profesional de la escena. Yo, por mi parte, quise estudiar Medicina y empecé la carrera. Cuando era una jovencita de quince, dieciséis o diecisiete años hice unas pocas películas...

A.—¿Cómo extra?

P.—Sí, y en ellas me sugirieron estudiar Arte Dramático, y fui a la Academia de Bratislava y estudié Arte Dramático. Representé *Le bourgeois gentilhomme* («Nicole»), y tenía que cantar en esta pieza de teatro; canté, y después de la representación una señora se dirigió a mí y me dijo: «Usted tiene una voz maravillosa. ¿Nunca pensó en educarla y estudiar canto?». «Realmente, no», respondí. «Bien —contestó ella—, si cambia de opinión, yo soy profesora, y podría usted estudiar conmigo.» Ella fue mi profesora de Canto, la única profesora que he tenido en toda mi vida.

A.—¿Se acuerda del nombre de esta señora?

P.—Por supuesto, la señora Proscenc.

A.—¿Y ha sido el único profesor de Canto que tuvo?

P.—Sí, nunca estudié con nadie más; estoy muy agradecida a esta señora. Vive en Bratislava, ella enseña todavía y mantengo relaciones fenomenales con ella.

A.—¿Se acuerda de cuál fue su primer contrato para cantar en una ópera o en un concierto?

P.—Por supuesto, perfectamente; fue en Viena, para la Stadtoper. En realidad, durante mi período de estudiante canté en el Teatro Nacional de Bratislava. Pero en Viena fue mi debut, como la «Reina de la Noche», una semana antes.

A.—Su primera actuación es como la «Reina de la Noche», parece su destino...

P.—Sí, realmente lo es, porque fue mi primer papel en Viena, y en el Metropolitan, y también mi primera grabación. Todos estos contratos fueron para interpretar la «Reina de la Noche». Es mi destino, Amor y Odio. **(Con voz engolada, parodiando.)**

A.—¿Usted canta todavía la «Reina de la Noche», o está ya cansada de hacerlo?

P.—Sólo lo hago en el cuarto de baño. **(Risas.)** No, cansada, no; pero es que la «Reina de la Noche» no es un papel, es una clase..., un estado de voz. En la vida de un cantante sólo existe un período, que es además muy corto, en el cual la voz es tan fuerte como alta. Quiero decir se es lo suficientemente buena para la primera aria como para la segunda, porque, al principio, cuando eres una soprano muy joven de coloratura, eres muy brillante en la segunda aria, pero no puedes lograr lo mismo en la primera aria, que necesita de una gran riqueza en la zona media. Y después, más tarde, tienes mucha más riqueza de la zona media, pero tienes dificultades en los agudos; así, pues, el equilibrio entre los dos es muy corto en la vida. Pueden ser cinco años, ocho años, diez años. Yo, personalmente, he cantado la «Reina de la Noche» durante nueve o diez años. Si alguien canta la «Reina de la Noche» durante más de diez años, en mi opinión, esta cantante es que nunca cambia.

A.—No hay evolución de la voz, lo cual es imposible.

P.—Sí, eso pienso.

A.—Hemos hablado de su primer contrato como la «Reina de la Noche», que fue su primera grabación también. ¿Fue acaso la primera vez que trabajó con Klemperer?

P.—Sí. Por supuesto, ya le conocía de nombre. Fue la primera vez, y estaba muy asustada; era un gigante de la música y uno de los mejores directores de orquesta de la historia. La simpatía fue mutua inmediatamente. Con él hice **Così fan tutte** más tarde, y estaba contratada para el **Rapto en el serrallo**, pero este proyecto nunca se llevó a cabo, a causa de su muerte. Le vi muchas veces desde un punto de vista privado, le visité en Zurich. Me encantaban sus relatos; él era, realmente, un fragmento de la historia.

A.—¿Qué opinión tiene de él, musicalmente hablando? ¿Por qué le considera uno de los gigantes de este siglo?

P.—Desde luego, usted sabe que hay multitud de anécdotas, muy brillantes, increíbles. Pero pienso que era uno de los espíritus más brillantes que jamás he visto. Por supuesto, él era único, y a veces muy satírico. Pero todo lo que él decía era tan real, tan exacto... Tenía una memoria fantástica, y cuando él hablaba, una tarde, uno podía ver toda una generación de personas desde Mahler, Hindemith, hasta Richard Strauss; ellos fueron sus amigos. El formaba parte..., él era una parte de la Historia de la Cultura.

A.—Usted podrá recordar a alguno de esos cantantes que le odiaban por esos tiempos tan lentos, por ejemplo, los del Così.

P.—No se sabe muy bien qué quiere decir muy lento o muy rápido. Yo sé lo que está bien o no. No se puede decir de un tiempo por ser rápido o lento que lo encuentro bien o no. Probablemente, al final, él estaba cansado, simplemente cansado físicamente. Pero recuerdo la versión de concierto de **Così**, ya que él utilizó la misma táctica que en la Semana de Mozart de aquí, de Salzburg; primero se interpretó la obra en concierto, y después vino la grabación. En el ensayo del concierto me acuerdo que tomó el tiempo del quinteto «Di Scrivermi ogni giorno» y del trío «Soave sia el vento», y yo estaba cantando, y me decía: «Por favor, recuerda este momento, nunca vivirás nada igual», porque fue algo tan fantástico... Por supuesto, después de pocas páginas de la partitura, ya no podía mover las manos, pero en su espíritu todo estaba correcto y a punto. Simplemente, no tenía la capacidad física para reproducir lo que su espíritu le dictaba. Empezaba fantásticamente y luego se cansaba. Pero el arranque tenía tales momentos que nunca se podrían olvidar.

A.—Usted ha estado muy vinculada a ciertos papeles; por ejemplo, «Sofía» de El Caballero de la Rosa, «Marcelina» de Fidelio y «La Reina de la Noche», por supuesto. Me gustaría que hablásemos un poco de estos papeles. Pienso que usted es la persona que más veces ha encarnado la «Sofía» de El Caballero de la Rosa.

P.—Sí, creo que más que ninguna otra persona viva o muerta. **(Risas.)**

A.—Personalmente, usted ha sido la «Sofía» de todos los Caballeros de la Rosa que he visto, con excepción de los de Madrid.

P.—He cantado en diez montajes distintos, y muchas veces como cantante invitada en producciones antiguas. Pero pienso que, al menos, en diez nuevas. Y si canta usted diez o quince veces en cada producción, esto significa ciento cincuenta representaciones. Incluyendo las actuaciones como cantante invitada, deben ser un total de doscientas representaciones. También hice un disco con Bernstein. Tal vez ahora ya sea tiempo de cambiar a la «Mariscal», no sé. **(Risas.)** Me gustaría.

A.—Sí, Christa Ludwig dice que cuando se es una buena cantante joven se interpreta a «Sofía», y cuando se es mayor se termina cantando la «Mariscal».

P.—Sí; desde luego, yo coincido con ella, que además ha demostrado que es posible pasar con éxito de uno a otro papel.

A.—¿Le gustaría cantar la «Mariscal», realmente?

P.—Sí, porque la «Mariscal» es un gran papel, desde el punto de vista psicológico, no vocal. Vocalmente, no tiene gran relevancia. Cuando una mujer envejece, muchas ideas sus ideas son semejantes a las de la «Mariscal»; eso es lo que más me atrae del personaje: más que su música, que es muy bella, las extraordinarias palabras que puso en su boca Hofmannsthal.

A.—Una de mis mayores impresiones musicales fue haber tenido la ocasión de ver, en Munich, El Caballero de la Rosa, dirigido por Carlos Kleiber, con Brigitte Fassbänder como «Octavian». Claire Watson fue la primera «Mariscal», y después hizo el papel Gwyneth Jones, y usted era «Sofía», por supuesto. Karl Ridderbush fue «Ochs» todo el tiempo. No sé si usted estará de acuerdo, pero, para mí, ha sido el mejor Caballero de la Rosa de los últimos años.

P.—Sí, totalmente de acuerdo.

A.—¿Le gusta la forma de enfocarlo de Kleiber?

P.—Mire, no quiero molestar a nadie, pero después de Kleiber no puedo hacer otro **Caballero de la Rosa** distinto. Su modelo está tan grabado en mi mente, y estoy tan absolutamente de acuerdo con él, que no puedo seguir las indicaciones de otro director de orquesta que intente cambiarme. Soy como una roca de granito. Aunque es curioso que el propio Kleiber cambió de parecer varias veces; pero, sin embargo, siempre resultaba convincente. Incluso después de muchos años puede cambiar cosas todavía. Tuvimos tres presentaciones en el setenta y nueve y tres conciertos.

A.—Tal vez no sea usted la persona a quien deba hacer esta pregunta, pero ¿cómo es posible que no se haya grabado nunca este Caballero de la Rosa, no va a ser grabado o «filmado»?

P.—Pregúnteme algo más sencillo... Van a hacer una película... después de siete años; por supuesto, tenemos una mayor experiencia, pero ya no estamos tan frescos como al principio. Bueno, los vestidos son los mismos, por lo menos.

A.—Seguramente, usted ya sabrá que existe multitud de copias piratas de este Caballero de la Rosa.

P.—Estoy segura. **(Sonriendo, muy pícaro.)** Es más, no me extrañaría que usted mismo tuviera una...

A.—Debo confesar que poseo una de ellas, sí.

P.—¿Sí? Me gustaría tener una copia, pero con buen sonido.

A.—Siendo una de las mejores producciones de la Opera de Munich, no entiendo que no vaya a ser inmortalizada.

P.—Sí, es una pena; espero que rueden la película en muy pocos meses.

A.—Otro de sus mejores papeles lo veíamos, no hace mucho, con Colin Davis en el Covent Garden: es la «Anchen» del Freischütz. ¿Grabó usted este papel?

P.—No, no lo hice. Sólo he grabado las dos arias para programas de radio. Pero no me interesa mucho. Usted ha hablado de mis



LUCIA POPP («SOPHIE») E YVONNE MINTON («OCTAVIAN») EN EL ROSENKAVALIER SALZBURGUES DE 1978.

papeles más conocidos, «Sofía», «Marcelina», la «Reina de la Noche», pero casi nadie sabe que uno de mis papeles preferidos es «Susana», de **Las bodas de Fígaro**. Lo canté, en París, hace tres años, en la producción de Strehler y lo he vuelto a hacer en el verano. «Susana», pienso, es «el papel» para una cantante interesada por Mozart. Y tiene gracia que, tras haber incorporado tantas veces a la «Reina de la Noche», Ponelle me haya llamado a su producción de **Zauberflöte**, en Salzburg, para hacer... «Pamina». ¡Es extraordinario!

A.—Usted grabó dos óperas con Leonard Bernstein: una, El Caballero de la Rosa, y la otra, Fidelio. ¿Qué siente trabajando con Bernstein?

P.—¡Oh, le adoro! Es tan músico... Yo le llamo, ¿sabe?, «Míster Music»; es mucho más que un director de orquesta o un compositor. Como persona humana es tan sencillo, tan accesible. Siempre se le puede hablar sin que le rodeen los satélites que hay que evitar. Le pedí, una vez, una fotografía firmada, porque colecciono fotos de todos los directores con los que canto, y él me dio una preciosa foto de cuando tenía veinticinco años. Era un hombre muy guapo y atractivo. Y parecía, realmente, un actor de cine recién llegado de Hollywood. Y como dedicatoria escribió: «A mi niña Lucy del niño Lenny».

A.—¿Tiene usted algún proyecto con Bernstein para el futuro?

A.—Açabamos de hacer, en Londres, la **Theresienmesse**, de Haydn, y la hemos grabado en sistema digital; y también será grabado el **Requiem**, de Mozart.

A.—Otro director de orquesta al que usted estuvo vinculada el último año es Sir Georg Solti. Usted hizo Hänsel and Gretel, la Misa Solemnis y Don Giovanni.

P.—Sí, y he dado mi primer concierto en Berlín con él, haciendo la **Segunda sinfonía** de Mahler. También grabé con él la **Octava** de Mahler, y hace unos meses interpretamos, en Chicago, la **Misa en Do menor**, de Mozart. Me gusta trabajar con Solti y la Orquesta de Chicago, que es soberbia.

A.—Entre los cantantes del pasado, ¿hay alguno al que usted admire más?

P.—Sí, Elisabeth Shumann, en su simplicidad cantando «lieder», esa aparente sencillez que encierra una gran dificultad. También, Elisabeth Schwarzkopf, cuya sofisticada sencillez siempre me ha fascinado.

A.—Me preguntaba, cuando me hablaba de hacer la «Mariscala», si pensaría usted estudiar la grabación de la Schwarzkopf.

P.—Nunca estudio grabaciones de mis papeles. Pero uno de los recuerdos más fuertes que tengo fue cuando vine por primera vez a Salzburgo y canté el primer niño en la **Flauta mágica**, y ella cantaba la «Mariscala», y Sena Jurinac con ella, en la famosa producción con Karajan, con Edelman como «Ochs» y Kunz como «Fanninal». Fue la primera vez que vi **El Caballero de la Rosa**, porque en Checoslovaquia no se dan estas óperas. Ni Wagner ni Strauss. Probablemente, por el costo de los montajes.



LUCIA POPP. «MUJER RUBIA, SONRIENTE Y CAMPECHANA, MARCADA POR EL SIGNO DE LA PROFESIONALIDAD Y DEL TRABAJO BIEN HECHO».



LEONARD MARCUS, EL ENTREVISTADOR Y LA ENTREVISTADA DURANTE LA ENTREGA DE LOS PREMIOS MUNDIALES DEL IRCA. BERLÍN, 1978.

A.—Además de «Sofía», ¿interpreta algún otro personaje de Strauss?

P.—Por lo visto, estoy bastante bien, eso dicen, en «Zdenka». Lo he cantado muchas veces con la Janowitz, en la nueva producción de **Arabella** de la Opera de Viena, en mil novecientos setenta y seis. Una vez canté «Zerbinetta», pero sólo una vez. Y **Capricho**, con Fritz Wunderlich, muchas veces, haciendo ese papel italiano... Me gustaría cantar, más tarde, la «Condesa» de **Capricho**. Me encantan las óperas de Strauss, y le van a mi voz.

A.—Cuando venido a la Mozartwoche de Salzburg ha cantado en las primeras producciones operísticas de Leopold Hager, concretamente en El sueño de Escipión. ¿Tiene algún compromiso para cantar en las próximas óperas de Hager?

P.—No, no creo. **La Finta Giardinera** ya ha sido grabada y el proyecto creo que concluye, en enero de mil novecientos ochenta y uno, con **Apollo und Hyazinth**. Sólo tengo conciertos. El problema conmigo es que no tengo tiempo para montar una producción nueva, que significa muchos ensayos.

A.—¿Fue una experiencia interesante para usted trabajar en El sueño de Escipión?

P.—Sí, fue maravilloso. Pero si llego a saber que era tan difícil... Bueno, en realidad, fue muy saludable, porque tuve que practicar otra vez, y esto conviene de vez en cuando. Normalmente, todo lo que hago me resulta tan sencillo... Estuve dos semanas practicando escalas, como en el colegio.

A.—Perdóneme esta pregunta, que quizá es un poco incorrecta. ¿Cómo es posible alcanzar un tal grado de frescura y espontaneidad en los registros altos durante años sin problemas? Porque usted dice que ya no canta la «Reina de la Noche», pero podría hacerlo, si quisiera; tiene las cualidades necesarias, las notas, etcétera.

—Uno de los secretos, tal vez, sea no forzar la voz, dramatizando excesivamente para la voz. Tienes que velar por tu interés, no por tu dinero. A veces, por supuesto, hay que actuar sin estar con un buen estado físico, pero si se hace constantemente se pierde voz en las escalas bajas y altas. Mi voz no es la misma de hace quince años, es físicamente imposible, pero sí conservo la frescura. Mi otorrino dice que le gustaría llevarme ante sus estudiantes para mostrar cómo se pueden conservar las cuerdas vocales después de quince años.

A.—Pero ha habido un papel dramático, verista incluso, que usted ha interpretado, La Navarraise, de Massenet. ¿Cómo ocurrió?

P.—Sustituía a Renata Scotta, que había cancelado, y me lo tuve que aprender en una semana. No lo hubiera hecho, por supuesto, en un escenario. Es un papel para Marilyn Horne, muy bajo y muy dramático, o sea, algo totalmente contradictorio con mis posibilidades vocales.

A.—Pero usted estuvo perfecta en el disco.

P.—Ya sabe que con un micrófono se pueden hacer ciertas cosas imposibles en un escenario, pero eso fue sólo una vez. No pienso repetir la experiencia.

A.—¿Está usted descontenta de la grabación?

P.—No, pero no soy «totalmente yo»... ¿Me comprende? Todo es muy artificial. Me pidieron que hiciera **Luisa Miller**, pero no acepté, no puedo hacerlo. Claro, cuando me ofrecieron **Luisa Miller**, que no me va nada, me eché a reír. Dije: «¡Claro, mañana! ¿Y por qué no grabamos, de paso, «Brunilda»?»

A.—¿No piensa grabar ningún repertorio italiano? ¿Quizá «Musetta», que le hemos visto por televisión con Kleiber?

P.—Sí, voy a grabar «Musetta», y alguna vez he cantado «Gilda». Y a menudo me preguntan por qué no hago **La Traviata**, y siempre contesto que es porque mi gusto es mejor que mi voz. Porque pensaría en otra cosa, en María Callas. No se puede ser dramática y a la vez tener todas las notas agudas.



Un monumento
excepcional
de la cultura española
medieval

CANTIGAS DE SANTA MARIA DE ALFONSO X EL SABIO



Edición especial de la colección "Monumentos Históricos de la Música Española" (nº 22/23), compuesta por DOS DISCOS de larga duración, con una selección de 23 cantigas, expresamente grabadas para esta edición por el conjunto "Música Ibérica", de Holanda, e incluídos en UN LIBRO,

de 128 páginas, profusamente ilustrado con 94 reproducciones en color y encuadernado en guaflex. Obra única, que recoge con rigor y autenticidad los aspectos musical, organográfico, literario e iconográfico que configuraron nuestro arte medieval.

Precio de la obra: 6.000 Ptas.

Venta en:

- Planta baja del Ministerio de Educación. Alcalá, 34.
- Edificio del Servicio de Publicaciones. Ciudad Universitaria, s/n Teléfono: 449 77 00

I Jacques Offenbach y su tiempo

Por JOSE RAMON RUBIO

«Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes se repiten, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y otra vez como farsa.»

CARLOS MARX

«Ch'en foutrais touchours à mes gombadriotes te m'afoir foutu un accent pareil!»

OFFENBACH

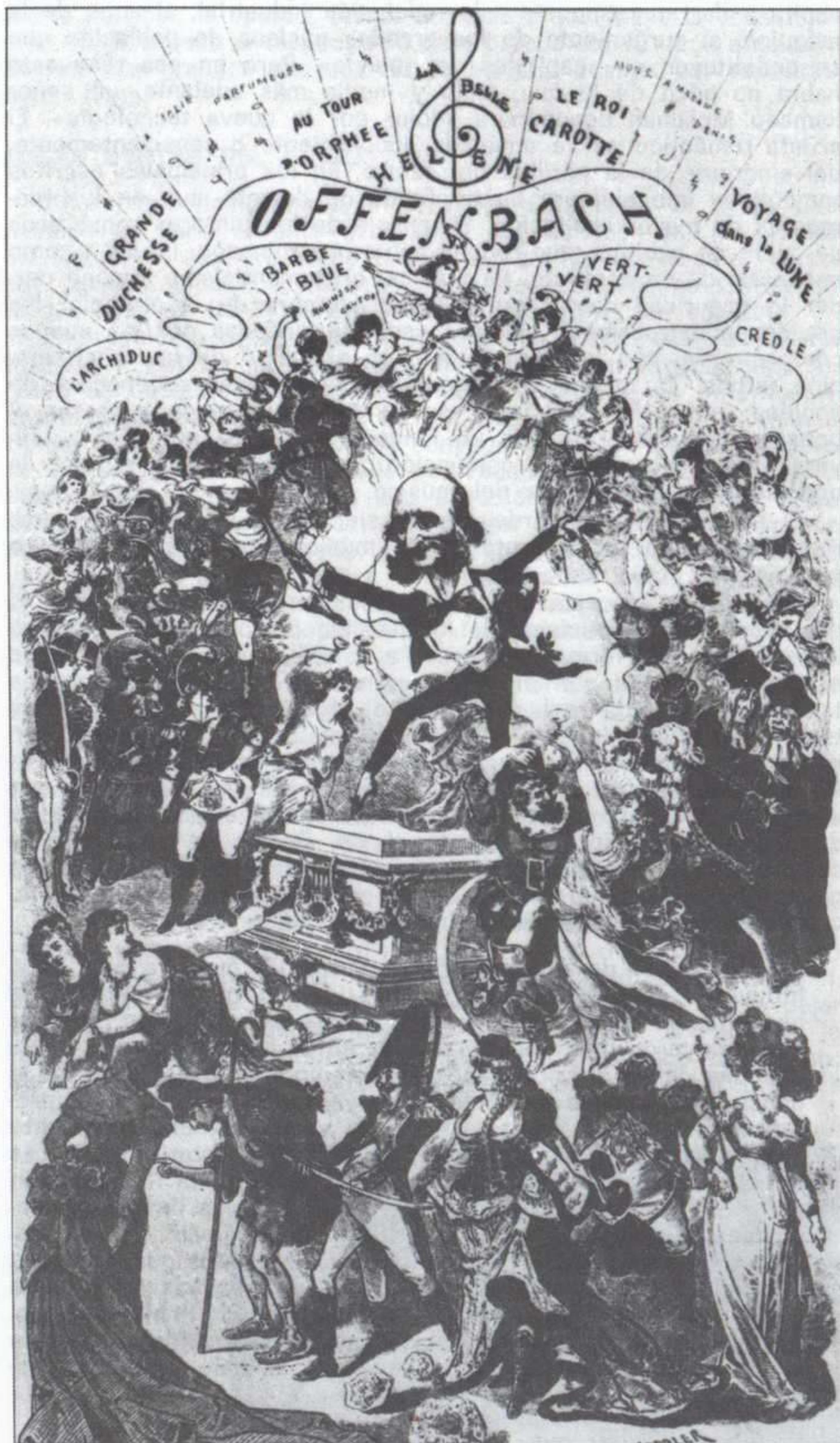
INTRODUCCION

Según se ha escrito —y la verdad es que hay bastante literatura al respecto—, Jacques Offenbach fue el compositor predilecto de Carlos Marx. Hace unos diez años, cuando todo ensayo sobre materia cultural o estética —bueno, y sobre cualquier cosa— venía obligado a ser un virtuoso ejercicio de posibilismo, el detalle hubiera dado de sí para severas y abundosas reflexiones «científicas»; en estos días, mucho más irreverentes, en que se conmemora el centenario del fallecimiento de Offenbach, apenas si queda en una especificación relativamente erudita sobre los gustos musicales del señor de las barbas. En cualquier caso, ni añade ni sustrae un ápice a la categoría o la significación de Offenbach. No obstante, resulta bien, y como muy a propósito, dejarlo caer al inicio de este trabajo, porque, sin duda, la determinación de esa peculiar inclinación marxista —¿o se dice marxiana?— debió venir «de fuera», de la contemplación de la música como reflejo de una situación social que Jacques Offenbach supo retratar como nadie, y a la que su carrera debió mucho o lo debió todo.

En el año 1938 —tome nota Cabrera Infante—, un compositor francés, Manuel Rosenthal, reunió, adaptó y volvió a orquestar algunas de las más conocidas partituras de Offenbach, incorporándolas a un «ballet» que denominó **Gaité parisienne**. Como había sucedido en otros terrenos artísticos, al querer reflejar ahora en música la alegría y la frivolidad de la capital de Francia los propios franceses recurrían a la inspiración de un extranjero, en este caso un judío alemán, nacido el 20 de junio de 1819 en Deutz, cerca de Colonia. En la sinagoga de esta última capital era cantor su padre, quien, por cierto, no se llamaba Offenbach, sino Eberchst, Isaac Juda Eberchst; había tomado el Offenbach del nombre de su ciudad de origen. Como se ve, el punto de partida del hombre que estaba llamado a encarnar toda la frivolidad de París no puede ser ni menos frívolo ni menos parisiense.

EL PRINCIPIO DE UN LARGO FINAL

Offenbach viene al mundo en 1819. Cinco años antes, en Viena, los representantes de las grandes potencias europeas, bajo los auspicios del príncipe Metternich, habían iniciado las reuniones de un Congreso en el que acabarían repartiéndose Europa. En septiembre del año siguiente, 1815, se formaría la Santa Alianza, en la cual entraría Francia posteriormente, en 1818, junto con otras potencias menores. El Imperio de Napoleón Bonaparte se había venido abajo; en la Francia hace no mucho revolucionaria se había restaurado la monarquía. Dato no pequeño, y sí bastante significativo, incluso se prohíbe cantar **La Marsellesa**. Las ideas democráticas y liberales se ven forzadas a asumir la clandestinidad, y es la propia Francia la que enseña cómo reprimirlas enviando a España un ejército que acabe con el período de monarquía constitucional y restaure el absolutismo. Los movimientos políticos estratégicos de los «grandes» en la segunda década del siglo XIX



van a dar origen, en la tercera, a una sucesión sin tregua de levantamientos populares y crisis económicas.

El reparto de Europa, con el avance imparable que propicia, en lo tecnológico, la revolución industrial, se irá convirtiendo a pasos agigantados en reparto del mundo. Occidente, las potencias que «controlan» Occidente, tienen el orbe en su poder, y van a persistir en ese dominio prácticamente un siglo, hasta que, en 1914, se desmorone todo con la primera guerra mundial. Paradójicamente, el acuerdo original de Viena, de que derivó toda esa situación política, fue tomado, al decir de todos los historiadores, «con la vista hacia atrás», tratando de restablecer el orden y de recuperar las posiciones que se perdieron con la importante conmoción que supuso la Revolución francesa.

En la esfera de la alta política resulta, pues, claro que el siglo XIX fue una sucesión de movimientos tácticos, a corto o todo lo más a medio plazo, para adaptar un régimen que se quiere inalterable a unas circunstancias en las que el cambio es el único factor constante. La acción que se determina a esas alturas se concreta, horizontalmente, a través de maniobras diplomáticas a menudo exquisitas y a menudo también traicioneras. Verticalmente, se instrumenta en actuaciones que nada tienen de diplomáticas: son constantes las intervenciones militares y los actos de represión de los levantamientos populares. Pocas veces el poder concede algo. Sólo en última instancia, cuando la presión es inaguantable, la violencia deja paso a la negociación. Sin hacer ninguna demagogia, nunca las conquistas populares pudieron merecer mejor ese título..., cuando de verdad eran conquistas populares y no mani-

festaciones más o menos sutiles de la vieja estrategia del palo y la zanahoria.

¿Qué ocurre, mientras tanto, con el arte? Dicen, y es posible, que el arte nunca ha sido ajeno a las circunstancias en que se desenvuelve: desde luego, si hubo una época en que no lo quiso ser fue ésta. El arte occidental, en la primera mitad del siglo XIX, tuvo un nombre: Romanticismo. Con el Romanticismo, el artista aspira a dar su respuesta a la revolución industrial, al auge de la máquina, al surgimiento de los grandes núcleos de población que se constituyen en «capitales del mundo». Pero en esa respuesta habrá no poco de lo que, siglo y medio más adelante, un señor llamado McLuhan denominará «dolor por la nueva tecnología». El artista romántico se ve aquejado, inconsciente o conscientemente, del síndrome de la pérdida del centro. En los principales escritos románticos late siempre un trasfondo de derrota, aun en los momentos de mayor exaltación. El paisaje de los pintores románticos se cubre de neblinas que rodean contornos ruinosos, intuidos como escenario de un conflicto. En música, el Romanticismo supone perder la seguridad de la forma, la certidumbre de la armonía: las grandes construcciones clásicas son interiorizadas por los nuevos compositores, que las transforman en el marco de una conflagración íntima. La música ha dejado de ser la gran ordenadora de sonidos: en el Romanticismo, su función será la de expresar el pensamiento del artista en un lenguaje a la vez personal y universal. De ahí, de esa conjunción individuo-cosmos, surgirá la consideración privilegiada del músico.

El arte, dirán más tarde, tiende siempre a la música. El arte romántico tiene como prototipo la música. Una música que no pocas veces actúa como refugio.

Los críticos de esta época histórica han reflexionado sobre lo que tiene el Romanticismo, la idealización de lo lejano, el retorno imposible a las formas arcaicas, a la balada y la leyenda, de escapada. Pero es que el artista romántico buscaba la escapada también en la vida real. Ciertamente, algunos persistían en mantener una actitud lúcida; crueldad apropiada, terminaban cayendo irremisiblemente en la locura. En los casos menos extremos, la incorporación de un artista a los movimientos revolucionarios era un hecho frecuente y también, no pocas veces, el acto heroico de definición de un «poseur» hasta el fin. Detrás de todo está la comprobación, menos serena que arrebatada, de una frustración general que busca su disfraz en el escándalo, el desclasamiento o la aventura. Geoffrey Bruun ha podido decir:

«El examen de su literatura y su arte nos muestra cuán poco influyeron en el pensamiento y en la cultura de la época las nacientes energías de la era industrial. Los poetas y filósofos que influyeron más poderosamente en el pensamiento europeo, después de 1815, criticaban, como siempre, a la sociedad de la época, pero cuando se ponían a proyectar un mundo mejor profetizaban la forma de las cosas por venir casi exclusivamente en función de sus propias preconcepciones literarias (...). Las principales corrientes intelectuales de la era de la Restauración estuvieron enturbiadas por pedantes giros, y una desilusión ampliamente difundida fue el espíritu que prevaleció. Transitoriamente, parecía como si todas las resplandecientes generalidades del siglo XVIII se hubiesen empañado. La búsqueda racionalista de un proyecto de sociedad perfecta y realizable había abortado. Los soñadores revolucionarios, que habían concebido un paraíso lógico para una humanidad regenerada, habían caído en descrédito.»

No puedo ocultar mis simpatías por el movimiento romántico, que hoy, sin riesgo de comprometerse mucho, puede uno calificar incluso de «entrañable». Sin embargo, el diagnóstico de Bruun hay que considerarlo certero, por más que deje como un trazo a los hijos del arrogante *Sturm und Drang*. Francamente, héroes como el pobre Manfredo tenían poco que hacer ante los astutos hombres de Estado que se habían reunido en Viena. Estos podían mover ejércitos, mientras que el personaje de Byron sólo pudo inspirar algunos cuadros y composiciones musicales que en el peor de los casos hasta estaban bien...

Es cierto, pues, que el arte del XIX, el Romanticismo, quiso reflejar su época. No lo es menos que lo consiguió, en la primera mitad del siglo, con más voluntad que acierto, y que el lector me perdone la acotación taurina. A los artistas les puede quedar la palabra, y la palabra puede sobrevivir y dicen que existió en el principio. Pero su eficacia se suele demorar. Por ello, poco pudo hacer contra una situación que si consiguió durar un plazo largo —un siglo— fue gracias a decisiones a corto plazo. La suerte del Romanticismo fue la suerte de Prometeo..., es decir, una suerte muy romántica, y qué le vamos a hacer.

Aunque fue Inglaterra el primer país en tomar las riendas de la nueva era industrial, y aunque Francia siguió durante buena parte del XIX apegada a una estructura provinciana bastante poco adecuada al nuevo estado cosas, París continuó siendo la capital cultural de Europa. Llegada la tercera década del siglo, una nueva aristocracia, eco indisimulado de la anterior, giraba en torno a la restaurada monarquía borbónica, encarnada ahora en la persona de Carlos X, rey absoluto. La *Marsellesa* sigue prohibida, aunque en esta ocasión menos por lo que es que por seguir la suerte —o la



LA VIE PARISIENNE, PUESTA EN ESCENA DE JEAN-LOUIS BARRAULT. THEATRE DU PALAIS-ROYAL (1958).

desgracia— de casi todo. Si la situación no logra mantenerse y, tras la revolución de 1830, Carlos es derribado del trono, sí se mantienen quienes manejan sus hilos. La sublevación de julio es acallada mediante una solución moderada, proclamar rey constitucional a Luis Felipe, duque de Orleans. Sucede esto, como queda dicho, en 1830. Poco después de esas fechas aparece, en París, un muchacho que todavía se llama Jacob Offenbach.

LA CARRERA DEL TREPADOR

El que estaba destinado a ser Jacques Offenbach no es un romántico; tampoco viene a enfrentarse con ningún poder establecido. Oportunista nato, sabe hacerse simpático y está dispuesto a conquistar París.

El Conservatorio no le entretiene nada. Asiste a las difíciles clases de Hálevy (1), y también perfecciona, con Vaslin, sus conocimientos de violoncello, instrumento que ya domina desde antes de llegar a Francia, gracias a las lecciones que ha recibido de su padre, a su vez violinista de algún mérito. En el Conservatorio de París, Offenbach dura, aproximadamente, un año; más aprenderá en el foso de la orquesta de la Opera Cómica, agrupación que pronto pasará a dirigir. De otra parte, su notable habilidad como intérprete de violoncello —instrumento para el cual serán sus primeras composiciones— y su talento para las relaciones públicas —que no se corresponde con su dominio del francés, idioma que chapurreará hasta el fin de sus días— le abren los salones de la nueva clase dirigente. Offenbach entretendrá a ésta haciendo interpretaciones musicales en clave de farsa. Es como los antiguos niños prodigio —siempre tendrá algo de Mozart—, sólo que adaptado a un público menos refinado que las exquisitas audiencias de aristócratas dieciochescos.

Jacques Offenbach es observador. Los salones acaban de revelarles esa psicología del público que ha aprendido a intuir mientras acompaña desde el foso del teatro las óperas cómicas. Su espíritu emprendedor, tópicamente judío, le ha hecho ver que falta el autor que cree lo que ese público desea escuchar; la gente que ha conocido, los sucesos que ha contemplado desde su indefectible y venturosa condición de extranjero le proporcionarán los argumentos y los personajes. En cuanto a la música..., bueno, la música nunca ha constituido problema para él. Desde 1847 empieza a componer obras para la escena, y en 1855 abandona el puesto de director del Théâtre Français —al que ha accedido seis años antes— para instalarse, por su cuenta, como director teatral independiente. Adquiere el Théâtre Compté, que rebautiza como Théâtre des Bouffes Parisiennes. Deja así un puesto que no le resulta simpático para meterse en una difícil aventura, sin más armas que un teatrillo en cuya escena, por disposición de la superioridad, no pueden estar más de tres personas a la vez.

En el intervalo de tiempo en que se ha desarrollado esta carrera han sucedido algunos acontecimientos de interés. En febrero de 1848 París ha vuelto a ser el punto de partida de una violenta revolución popular. Inicialmente, los sucesos han ido muy de prisa. Después, acallados por la fuerza los sectores más radicales, se vuelve a imponer la solución «moderada». La monarquía de la casa de Orleans cae, y se abre un período constituyente que culmina con la proclamación de la Tercera República, cuyo primer presidente es Luis Napoleón Bonaparte, después Napoleón III. De nacionalidad suiza, antiguo agente especial de la policía inglesa, el que todavía es Luis Napoleón oculta a duras penas su enemistad

(1) Probablemente, el lector ya lo sepa, pero, por si acaso no, le aclararé que este Hálevy no es el Ludovic Hálevy que luego será letrista de Offenbach. Se trata de Jean François Fromental Elias Lévi, compositor francés, ganador del premio de Roma en 1819, famoso, sobre todo, por su ópera *La Juive* —en cinco actos—, y suego de Georges Bizet.

con las libertades que concede la Constitución francesa. Comienza gobernando ya contra ella; en 1851 disuelve la Cámara de Representantes merced a un golpe de Estado, y tras una consulta plebiscitaria, en la que fuertes medidas policiales le ayudan a salir victorioso, inicia un período de dictadura conocido pomposamente como Segundo Imperio.

Y cuando se inicia este Segundo Imperio, en el escenario del teatro **Des Bouffes** se produce algo importante: el nacimiento de la opereta. Los críticos e historiadores de la música se las van a ver y se las van a desear en adelante para desvelar las fuentes del género, indiscutiblemente francés, pero cualitativamente diferente de esa ópera cómica cuyos principales representantes podrían ser Boeildieu y Auber. En las raíces de la opereta se ha querido ver, no obstante, alguna huella de la mencionada ópera cómica: después de todo, Offenbach la había interpretado y la conocía muy bien. Algunos han podido apreciar también influencias de las parodias de óperas serias que se hacían en las fiestas populares durante el siglo XVIII; otros, de la **opera buffa** y los **intermezzi** italianos; no andan descaminados quienes encuentran rastros del **singspiel** alemán. Con todo, lo más exacto es localizar la opereta como fruto de una sola circunstancia, el París del Segundo Imperio, y como hija de un solo padre, nuestro buen amigo Jacques Offenbach.

¿Qué representa Offenbach en su teatro? Lo que se ha dado en llamar **musiquettes**, pequeñas músicas entre las que se intercalan fragmentos dialogados, donde es fácil encontrar parodias de los sucesos y personajes de actualidad. Por su parte, los números cantados caricaturizan aún más abiertamente los caprichos y veleidades de los cantantes, así como los estilos y las arias de los compositores más serios y famosos. Se traslada de esta forma al nuevo medio aquella facilidad cómica del Offenbach animador de salones; como entonces, son las víctimas de las parodias los que acaso más las festejan.

Y se suceden los títulos, que llegarán a redondear un centenar. Primero se destinarán indefectiblemente al **Théâtre des Bouffes**; después irán a otros, como el **Des Varietés** y el **Palais-Royal**. La mayoría de esos títulos tienen como protagonista a la sin par Hortense Schneider, cantante de mérito y comediante genial; todos llevan la música adecuada, de rasgos —ligereza, inspiración, desenfado, no poco descuido— que Rossini y muchos otros encontrarán casi mozartianos...; pero no adelantemos acontecimientos. Quedémonos, de momento, en 1858, año clave en que Offenbach toma como colaboradores a Henri Meilhac y Ludovic Hálévy, que se convertirán en sus inseparables libretistas. Con texto de ambos estrena, ya en ese mismo año, el primero de sus grandes éxitos: **Orphée aux enfers**, «Orfeo en los infiernos»...

Para comprender la importancia del hecho y la indignación que pudo despertar en algunos sectores, no estará demás recordar

que, dos siglos y medio atrás, alrededor de 1600, un compositor de la escuela florentina, Jacopo Peri, había compuesto sobre el mismo tema —pero en serio, claro— la que se considera primera ópera conocida. Recuérdese también que poco después de este acontecimiento histórico, y sin duda bajo su inspiración, Claudio Monteverdi refundiría toda una constelación de tendencias de la música escénica en la piedra angular de una nueva concepción del teatro musical: la ópera **L'Orfeo**. Cualquiera que fuese la consideración de Offenbach al respecto, su caso parece dar la razón a aquello de que los grandes sucesos de la historia acaban por repetirse como farsa.

JUGAR DENTRO DEL JUEGO

Ahora, que llamar farsa al **Orfeo** de Offenbach, al **Orfeo** que irrumpe en París durante el Imperio de Napoleón III, no resulta suficiente. Ni siquiera lo es tachar la obra de irreverente —¡con sus propios ancestros, Señor!—. El **Orfeo** de Jacques Offenbach lo que hace es, lisa y llanamente, no dejar títere con cabeza.

El argumento de la opereta es ejemplar. Orfeo se pasa el día tocando el violín, para mayor desesperación de su esposa, Eurídice, quien se desquita liándose con Plutón, señor de los Infiernos, y acaba largándose allí con él, no sin antes comunicar la noticia a Orfeo. A éste la decisión de su cónyuge le parece de perlas, pero se ve obligado a ir a por ella por recomendación de la Opinión Pública. Así, pues, organiza una expedición de divinidades hacia donde se encuentra Eurídice. Allí, Júpiter se transforma en mosca por mejor rondar a la bella, y los restantes dioses, encandilados igualmente, se lanzan a bailar el Can-Can como locos. (Sí, éste es el célebre Can-Can, el que aquí, en país tan poco musical como España, ha merecido la letra esa de «las **vedettes** de los **cabaretes**», junto a otras más escabrosas y celtibéricas.) Total, que, finalmente, Júpiter accede a dar permiso a Orfeo para rescatar a la perpetua, con la condición de que no vuelva la cabeza para mirarla mientras ella le sigue fuera del Hades y camino del hogar. Orfeo obedece con tanta sumisión que al fastidiado Júpiter no le queda más remedio que lanzar uno de sus célebres rayos a espaldas del héroe mitológico, el cual, asustado, mira hacia atrás y deja así a su esposa libre de regresar a los brazos de sus admiradores, cosa que hace más contenta que unas pascuas.

Con **Orfeo en los infiernos** le llega a Offenbach la celebridad, y no sólo en Francia, sino también en toda Europa. Londres representará sus títulos más famosos, que en el futuro influirán no poco en glorias británicas tan arquetípicas como Arthur Sullivan. En Viena, Franz von Suppé y Johann Strauss también van a dejar sentir la influencia de las músicas de Offenbach. El París de la Exposición Mundial encumbró al modesto Offenbach del **Orfeo**; durante la época imperial de Luis Napoleón no se concebía ir a



IMMA COLOMER («VENUS») Y ANNA LIZARAN («HELENA») EN LA PUESTA EN ESCENA DE PERE PLANELLA Y FABIA PUIGSERVER (TEATRE LLIURE, DE BARCELONA), SEGUN LA VERSION DE PETER HACKS DE LA BELLA HELENA (1978-1979).





ORPHEE AUX ENFERS. GAITE LYRIQUE, 1972.

París sin acudir también a escuchar las operetas de Offenbach. En el escenario del Bouffes, y después en otros de la capital francesa, Jacques Offenbach, Henri Meilhac y Ludovic Hálévy seguirán estrenando, siempre con éxito, los frutos de una inspiración humorística y musical aparentemente inagotable.

En *La belle Hélène*, Venus envía a París a Esparta para que acabe con el aburrimiento de Helena, que está harta de su marido, el rey Menelao. Las restantes mujeres siguen el ejemplo de su reina, hasta que Paris, disfrazado de Sumo Sacerdote, las reprende por su frívola conducta..., tras lo cual se marcha a Troya con Helena. En *Barba Azul* vemos cómo el contumaz asesino de esposas culmina sus andanzas «felizmente» casado. *La vie parisienne* satiriza las intrigas y enredos de la capital de Francia sin especiales disimulos, pese a lo cual constituyó en su momento un éxito rotundo; igual ocurrió con *La Duchesse de Gerólstein*, donde lo ridiculizado era nada menos que la heroica y respetada jerarquía militar.

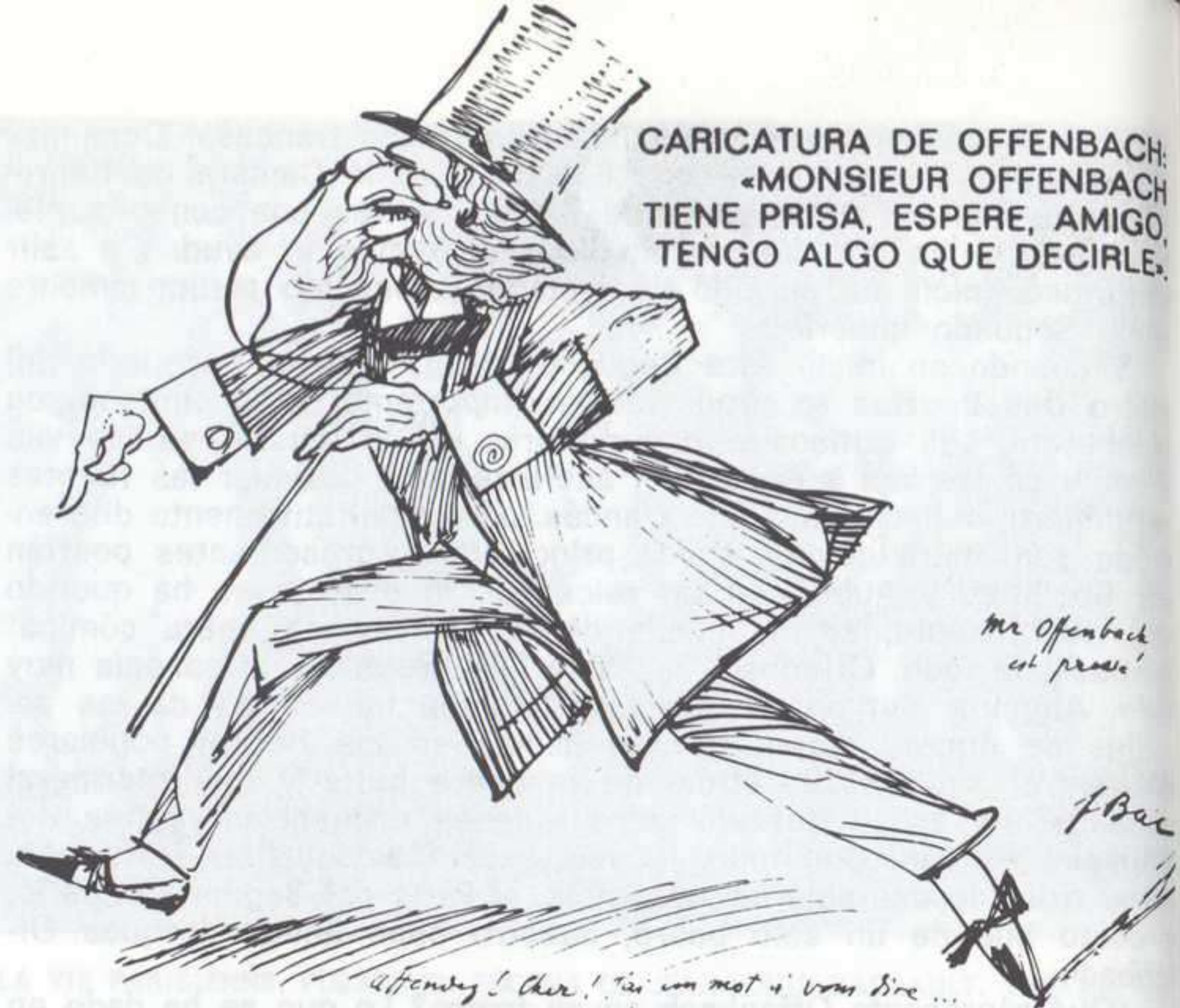
Hay muchos más títulos destacables en la producción de Offenbach. Algunos, junto con los mencionados, se representan todavía de cuando en cuando, y son objeto de grabaciones discográficas: *Robinson Crusoe*, *La Périchole*...; incluso entre las operetas que precedieron cronológicamente al *Orfeo* se encuentran cosas de tanta calidad y gracia como *Le Mariage aux Lanternes*, estrenada, en el Bouffes, en octubre de 1858. En el campo del «ballet», y sin contar la célebre *Gaîté parisienne* que arreglara Rosenthal, también realizó Offenbach una incursión afortunada con *Les papillons*, cuyo vals ha pasado a la historia como brioso ejemplo de la danza apache.

Tantos éxitos harían abandonar a Jacques Offenbach la dirección del Théâtre des Bouffes para dedicarse sólo a componer. También le vuelven un caballero respetable, que se convierte al catolicismo y se casa con una dama de origen español, Herminia de Alcaín. Sus entretenimientos, también respetables, incluyen frecuentes viajes, muchos de ellos para ver representar sus obras en el extranjero. En Viena orientará hacia la opereta la brillante trayectoria de Johann Strauss, quien en el nuevo campo demostrará, no obstante, ser más músico que creador teatral.

Evidentemente, Jacques Offenbach ha realizado su sueño de conquistar París, y lo ha realizado, además, con creces: pasaría perfectamente por el prototipo del perfecto habitante de la Ciudad Luz si no le traicionara el acento. Su buena estrella, sin embargo, no está llamada a durar siempre; no sorprendentemente, viene a apagarse justo cuando lo hace la que fue su época. La derrota francesa en la guerra franco-prusiana, la caída del Segundo Imperio y la ocupación de París, pese a la formación del Gobierno de Defensa Nacional, señalan el fin de toda una era. Van a abrirse otros tiempos para la capital de Francia: la nueva República, los sucesos de la Comuna... pertenecerán ya a un universo distinto de aquel que fue blanco de las sátiras offenbachianas.

También cambia el gusto musical. La opereta contempla la irresistible ascensión, dentro del género, del parisino Alexandre Charles Lecocq. Mientras tanto el Théâtre des Varietés aplaude la música incidental que ha compuesto Georges Bizet para la obra de Daudet *L'Arlesienne*. Y, lo que son las cosas, tanto Lecocq como Bizet deben agradecer parte de sus comienzos a Offenbach, quien premió por igual las versiones que cada uno de ellos dio al tema de *Le Docteur Miracle*, y las hizo representar alternativamente en el Bouffes durante 1857. Ahora ambos están en alza, mientras Offenbach está enfermo...

... Iba a continuar la frase tópica: «enfermo y cansado». Pero, no, Offenbach no está cansado. Tiene todavía arrestos para volver a la lucha como si todo empezara otra vez: sólo que se le verifica la recíproca, y lo que fue farsa se le vuelve tragedia. Repite la experiencia de asumir la dirección de un teatro, esta vez el lujoso «Gaité», en el que monta costosos espectáculos que, sin embargo, no tendrán el eco de los modestos del modesto Bouffes. También readapta el *Orfeo*, con acogida sólo discreta. Parece, en fin, como



si repetir no diera esta vez fortuna a este pertinaz beneficiario de las repeticiones.

Aunque la opereta sigue teniendo éxito, Jacques Offenbach no volverá a tenerlo. Jacques Offenbach no puede jugar más, porque el juego ha terminado.

EL OPORTUNISTA SE VUELVE ROMANTICO

La nueva experiencia empresarial de Offenbach termina en bancarrota. Arruinado, enfermo y con más de medio siglo de edad, Offenbach comprende que su mundo ha cambiado, y decide a su vez cambiar de mundo. En 1875, tras dos años de lucha por sacar adelante su nuevo teatro, abandona París y emprende el camino de las Américas. Junto con sus experiencias de toda una vida, lleva ahora un sueño que empieza a salir a la luz: componer una ópera. No la enésima broma sobre la ópera, sino una ópera de verdad.

América acoge bien a Offenbach, pero el intento de conquistar otro país va a significar para el compositor una nueva repetición fallida. La explicación del fracaso americano de este hombre de cincuenta y tantos años daría para barnizar de lenguaje social, histórico o político la tópica frase de «right place, wrong time». Sin mucho peligro, el argumento podría construirse así: la América en la que brota lo que un novelista de allí llamará «la belleza espléndida, salvaje y cruel de nuestro individualismo comercial»; la América que presencia el arranque del capitalismo ha visto, ciertamente, crecer fortunas inconmensurables: pero los Rockefeller y los Carnegie que las han amasado lo han hecho antes de cumplir los treinta. La cuestión podría darse por explicada de esta forma..., pero me atrevo a intuir algo más, quizá más profundo. Pienso que lo que hace fracasar a Offenbach es que, al cabo de tanto tiempo, tuvo que verse lejos de ella para darse cuenta de que tenía una patria.

Tenía más bien dos. Años atrás, en Francia, se había dejado fascinar por cierta representación sobre los cuentos de un poeta nacido, como él, en Alemania: un romántico perdido que se llamó Hoffmann, Ernst Theodor Hoffmann. Fue entonces cuando brotó la idea de aquella ópera «en serio», que ahora sería también una bonita forma de aunar dos herencias musicales y una manera contundente de demostrar a tantos advenedizos que él es mejor que todos ellos.

Al volver a París se encuentra con que, por una serie de casualidades, el libreto sobre Hoffmann está casi hecho. El director del Coro de la Opera, que ya ha compuesto alguna música sobre él, lo cede sin mucha resistencia, por respeto a lo que significa Offenbach. Este no tiene a su lado a los otrora inseparables Meilhac y Hálévy, quienes no mucho antes se habían metido en la aventura de la *Carmen*, de Bizet, y hasta consiguieron salir con ganancia de lo que al principio resultó un fracaso; por cierto que Henri Meilhac tiene todavía que anotar en su hoja de servicios el texto de otra ópera famosa, *Manon*, de Massenet.

Offenbacha tiene, sin embargo, un colaborador muy competente en el nuevo libretista, Jules Barbier, quien está bien familiarizado con el tema romántico, habiéndolo abordado con acierto y buenos resultados en trabajos anteriores, de entre los que se puede destacar el *Fausto*, de Gounod. Offenbach tiene también el teatro de sus sueños, la Opera Cómica, donde ha estado muchas veces como intérprete, pero nunca como autor. No queda, por tanto, más obstáculos que el tiempo.

Pero el tiempo resulta ser el peor enemigo. La composición de *Los cuentos de Hoffmann* se retrasa. Offenbach ya no es aquel compositor pródigo en inspiración que creaba música en cualquier circunstancia; eso sí, tiene que actuar como si todavía lo fuera, y al tiempo que escribe su ópera debe seguir en su vieja ocupación de componer y estrenar operetas, ahora para subsistir. De otro lado, la demora también se explica porque Offenbach no quiere dejar ningún cabo suelto en lo que será su aportación ma-

yúscula al Arte de la Música con mayúsculas. Planea todos los números, prefija disposiciones escénicas minuciosas y complicados efectos, incluye peculiares especificaciones sobre los intérpretes, que en sendos casos habrán de encarnar varios papeles a la vez para, trascendiéndolos, convertirse en encarnaciones metafísicas, nada menos que del Bien y del Mal...

Tanto quiere que no se le escape nada, que al final se le acaba escapando la música. Offenbach no llega ni a oír la primera representación de sus **Cuentos de Hoffmann**: el 5 de octubre de 1880 muere, dejando inacabada la orquestación de la que se iba a convertir en su obra maestra. La Fatalidad y la Muerte, que envolvieron a tantos personajes del mejor Romanticismo —entre ellos, todos los que salen en **Los cuentos...**—, envuelven ahora a este músico, que no fue romántico y que acabó obsesionado con recrear, con visos de testamento estético, la peripecia romántica de un poeta romántico.

Mucho «romántico», ¿verdad? El destino de **Los cuentos de Hoffmann** no lo iba a ser menos. A terminar la ópera fue llamado un personaje a quien debemos considerar especialista en estos menesteres, pues fue el hombre que «compuso» **Carmen**, de Bizet, tras de que el fracaso de esta obra llevara a su autor a la tumba pocos meses después del estreno. Ernest Guiraud, que así se llamaba el aguerrido finalizador de óperas «a título póstumo», era oriundo de Nueva Orleans y se había formado en Francia, ganando algún renombre con títulos como **Sylvie** o **Madame Turlupin**. A este

caballero, el trocar **Carmen** de fiasco en triunfo se le debió subir tanto a la cabeza que, llegado el momento de repetir suerte con **Los cuentos...**, llevó más lejos su tarea de recomponer. Modificó el plan inicial, cambió diálogos por recitativos, alteró con la orquestación mucho de lo esbozado por Offenbach, sacó de su lugar números ya terminados —sin que se salvara de la quema el número más destacado, la «Barcarola», que en las primeras representaciones se ofreció cambiada de acto—; en fin, llevó **Los cuentos de Hoffmann** a un punto en el que nadie sabe qué es lo que de verdad queda de Offenbach en el empeño. Pero no hay por qué preocuparse: la historia, en un loable esfuerzo por aclarar todas las circunstancias y ofrecer de verdad la ópera auténtica, se ha encargado de que, llegados nuestros días, se sepa todavía menos. El caso de Jacques Offenbach, o Jacob Levi Offenbach, se convierte así en ejemplar: se le puede recordar por todo menos por aquello por lo que quiso ser recordado; dejó una producción amplísima, en la cual su obra maestra, la que más le llegó a preocupar, es la que resulta menos suya.

Es un final paradójico y, como tal, bonito. Aunque no se sabe qué pensará al respecto Jacques Offenbach dondequiera que esté, sea el judaico seno de Abraham que le corresponde por nacimiento, la Gloria del catolicismo al que se convirtió o —mira que estaría bien— el pintoresco Hades que él mismo inventó y pobló de personajes alarmanamente parecidos a los ciudadanos del Segundo Imperio.

II

Sobre «Los cuentos de Hoffmann»

Por SANTIAGO MARTIN

«J'ai simplement essayé de raconter une histoire, l'histoire de quelqu'un qui tentait d'échapper à un pacte avec le diable.»

PATRICK CHEREAU.

«"Don Estrafulario".—(...) El diablo es un intelectual, un filósofo, en su significación etimológica de amor y saber. El deseo de conocimiento se llama Diablo.»

«"Don Manolito".—El Diablo de usted es demasiado universitario.»

VALLE-INCLAN.

La composición de lo que habría de ser la obra maestra de Offenbach se realiza en un dilatado período de tiempo —cuatro años, lo que es enorme para la anterior facilidad de trabajo de nuestro autor—, a pesar de lo cual la muerte sorprende al músico tras una larga, importuna y debilitadora enfermedad, sin poner punto final a la partitura. Menos de dos meses antes de morir, Offenbach pide ayuda a Ernest Guiraud para que dé fin a la obra. Tras su muerte comienzan, primero a manos de Guiraud —cuya influencia en la obra no hay por qué considerar negativa—, y luego con cortes, añadidos y cambios circunstanciales convertidos en definitivos, las vicisitudes de una ópera cuya puesta en claro es hoy, prácticamente, imposible de dilucidar. En 1907 las Ediciones Choudens, de París, publican lo que va a constituir la versión generalmente utilizada para cualquier puesta en escena posterior. Así, fijada la que podemos denominar versión «tradicional», de vez en cuando han surgido intentos de revisión, de vuelta a lo que se pueda rescatar de los orígenes, como el realizado por Bonyngé en la representación y edición discográfica de 1972, o el considerado como revolucionario, que sirvió para la puesta en escena, en la Volksoper de Viena, en 1976. A quien desee un detalle de la suerte corrida por la partitura de esta ópera desde



AUTORRETRATO DE E. T. A. HOFFMANN.

la muerte de Offenbach le remito a un artículo de Jean-Louis Dutronc publicado en la revista **L'Avant-Scene Opéra**, número 25.

Pese a todo, **Los cuentos de Hoffmann** significa la aportación más considerable del «rey de la opereta» a la historia de la música. Tal vez sería aún más considerable de haber podido terminar en condiciones normales la obra a la que aspiraba para salir del encasillamiento de «operetista» y, sin duda, para formar en las filas de los inmortales allá en el Parnaso. Es de justicia constatar hasta qué punto lo consiguió.

DE HOFFMANN A OFFENBACH, PASANDO POR BARBIER Y CARRE

El libreto de la ópera de Offenbach está basado en la comedia de igual título escrita por Jules Barbier y Michel Carré, que se estrenó, en París, en 1851. Los autores, que más tarde lo serían del libreto del **Fausto**, de Gounod, son dos germanistas franceses que se sirven de una manera muy suya de elementos mitológico-literarios del Romanticismo alemán. En 1876, vuelto el compositor de su escasamente productivo periplo americano, consigue de Barbier (Carré ya había muerto) los derechos para poner música a la comedia, pese al compromiso contraído con el director de los coros de la Opera de París, Héctor Salomon.

La obra de Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann (lo de Amadeo es un homenaje a su admirado Mozart) se sitúa de lleno dentro del Romanticismo alemán, el primer romanticismo, con esa peculiar manera de vivirlo allí: filiación directa del «Sturm und Drang», incipiente nacionalismo, intensas relaciones con la música, fantasía (Chamisso, La Motte-Fuqué, Tieck, Eichendorff), primeros atisbos de esa distorsión «significante» o «exagerada» en el sentido de estilizada que, andando el tiempo, será el Expresionismo y que tiene sus primeros rasgos en autores de la época, un siglo antes, como el prematuramente malogrado Büchner (no en vano un compositor «expresionista» como Berg le pide prestado, a los cien años, un libreto para una ópera). Al propio tiempo, lo típico de todo romanticismo: exaltación del mundo subjetivo del artista, irracionalismo contrario a las Luces, medievalismo y sentimiento de ruina de un mundo, actitud contraria a la burguesía y a la primera revolución industrial...

Hoffmann nos resulta conocido como escritor, cuando, en realidad, él pretendió ser, sobre todo, un artista dedicado a la música y al teatro, incluso a la pintura —realizó decorados y figurines—. Autor de obras para orquestas y de óperas, fracasado como pintor, la existencia de Hoffmann constituye una vida abocada al arte, supremo ideal de una época que coloca al artista en la cúspide de su estimación.

Pero Hoffmann ha pasado a la historia gracias a una actividad artística que él, sin duda, consideraba marginal, secundaria: por la paternidad de una serie amplia de cuentos que van de lo fantástico a lo humorístico-grotesco, de lo poético a lo misterioso, que lo mismo relatan historias de amor encendido que se conciertan en retrato del arte y los artistas que Hoffmann conoció o soñó.

La comedia de Barbier y Carré se sirve directamente de tres de esos cuentos, e indirectamente cita alguno más. Refiriéndonos concretamente a la ópera, **El hombre de la arena** da lugar al acto de «Olimpia», **La noche de San Silvestre** sirve de base al acto veneciano de «Giulietta» (que en el original no se desarrolla en Venecia), y **El violín de Cremona** es el antecedente del acto de «Antonia». Los cuentos están suficientemente adaptados del original como para que se pueda admitir que el nombre de Hoffmann sirve sólo como lejana apoyatura de la anécdota. Así, por ejemplo, de **El hombre de la arena** apenas queda otra cosa en el libro y en la ópera que la anécdota de la muñeca humanoide y su «padre». Permanece «Coppelius», desde luego, pero lo que en el relato era una presencia obsesiva, que cruza toda la vida del protagonista, utilizada con sabia ambigüedad —¿lucidez o locura del personaje?—, y que conduce a la tragedia, en Barbier-Carré-Offenbach se reduce a la figura de un defraudado y vengativo socio de «Spalanzani».

La comedia y el libreto cuentan los amores de «Hoffmann», siempre fracasados por diversas causas, entre la que aparece como más aparente la intervención de un personaje mutante —«Lindorf» en el prólogo y el epílogo, «Coppelius», «Dapertutto» y el doctor «Miracle» en cada uno de los actos— que precipita los acontecimientos contra los intereses amorosos del poeta. Este personaje maligno, especie de diablo o personificación del mal, está inspirado en la narrativa de Hoffmann. No hay que insistir, sin embargo, en que el tratamiento que le reservan Barbier y Carré es muy particular. Este personaje, presente en dos de los cuentos citados (el «Coppelius» de **El hombre de arena** y el «Dapertutto» de **La noche de San Silvestre**) y en otros del autor —el «Fermino Valies» de **Datura fastuosa** y el «Pepser» o rey de los gnomos en **El niño extranjero**, etc.—, forma parte de la tradición germánica de lo maligno o lo demoníaco, desde el «Mefistófeles» de Goethe hasta el «Visitante» del **Fausto**, de Thomas Mann, pasando por el «Samiel» de Weber. Este diablo germánico es considerablemente perverso, muy siniestro, carente de sentido del humor (aunque a veces pueda ser irónico o sarcástico), producto de unas mentes que tienen una idea de la gracia —y, por lo tanto, del infierno— muy distinta de la de los latinos. Cuando los franceses se ponen a ver los diablos creados por sus vecinos alemanes siempre ponen una pizca de sal en el guiso, aunque de paso banalicen la historia o parte de ella: es también el caso de Barbier y Carré ante el **Fausto** de Goethe, en lo que les sigue de mil amores la música, que no por ello deja de ser atractiva, de Charles Gounod. Es cierto que también es muy alemán el deliberadamente risible «Mefistófeles» de Murnau, pero cabe preguntarse si esa interpretación de Emil Jannings habría tenido lugar de no existir la ópera de Gounod, que en Alemania gustó siempre mucho, aunque sólo se dignen llamarla **Margarita** (el mismo Thomas Mann la cita a menudo: en **Tonio Kröger**, en **Doktor Faustus**). De nuestro «diablo» en concreto hablaremos más adelante, junto con el resto de los personajes.

El libreto no hace referencia al Hoffmann real sólo en el préstamo de sus historias, sino también en detalles como el lugar de desarrollo de la acción en prólogo y epílogo (la taberna de «Luther», frecuentada por el poeta), o sus aficiones (su mozartianismo: el prólogo tiene lugar durante un descanso de la representación del **Don Giovanni**, tema que mereció otro cuento del autor). Otro relato de Hoffmann, **El pequeño Zacarías**, es aludido en la relación humorística («Kleinzach») que el protagonista hace a los tumultuosos estudiantes que le rodean.

A pesar de todo, el espíritu del auténtico Hoffmann ni está ni



ESCENA DE OLIMPIA, SEGUN MONTAJE DE COLIM GRAHAM Y DAVID COLLINS. LONDRES, 1978.

los autores han pretendido que esté presente en la comedia o en la ópera. No es exagerado decir que **Los cuentos de Hoffmann** son una obra «muy francesa», muy de la Francia posimperial, una obra original con préstamos del romántico alemán.

EL LIBRO Y LA MUSICA

Perdido el carácter netamente romántico del artista que sirve de modelo —como no podía ser menos tratándose de Offebanch— permanecen en la ópera los elementos maravillosos, esotéricos, surreales, pre-expresionistas: los hombres sin sombra y sin imagen (Chamisso, sí, pero también, más tarde, **El estudiante de Praga**, filme tres veces realizado en Alemania, cuya primera versión es de 1912), las muñecas humanoideas (como en **Die Puppet**, otro filme expresionista), el poder de fascinación del mal sobre la mujer («Dapertutto» sobre «Giulietta», «Miracle» sobre «Antonia», «Nosferatu» sobre «Ellen»), los contactos con el mundo de ultratumba, la corporeidad de los elementos oníricos (como en el **Caligari** de 1919)...

Queda la reflexión, más o menos tomada por los cabellos, sobre el destino artístico del protagonista, en constante peligro de quedar prendido de alguna de las faldas que con tan escasa fortuna frecuenta. Ese final del poeta en brazos de la Musa, «desengañado por otros amores que a menudo son equívocos, significan, en realidad, una culminación con otro equívoco final: «Stella» se va con «Lindorf», pero no porque éste haya interceptado la nota, sino porque «Hoffmann» está allí tendido, completamente borracho.

El gusto francés que presidió la sensibilidad «Segundo Imperio» (la comedia es de 1851, año del «dieciocho brumario» del «Petit Napoleon»; el libreto es contemporáneo de su supervivencia en el espíritu de la «república monárquica») está representado por la banalización del mundo poético de Hoffmann, como en el caso de la utilización del personaje de «Schlemil», el hombre sin sombra de Chamisso, «citado» por Hoffmann en su cuento y maltratado en la comedia y el libreto. Hay una cierta reproducción de la letra, pero no del espíritu del autor alemán (permanencia del «Mal», por ejemplo, pero desfigurado), por la persistencia del elemento, tan offebanchiano, de la «desmitificación» (vulgaridad y cobardía de «Orfeo» o de los héroes aqueos, burla del cientifismo en boga en esa Francia, después de todo, tan «saint-simoniana»: «Spalanzani» y «Coppelius», lo ridículo y lo malvado del cientifismo «peligroso»; parodia de las coloraturas del «belcantismo» en el «aria» de «Olimpia»). Se trata de una costumbre, que tiende a minimizar y ridiculizar lo heroico, que algunos apresurados llamarían «democrática» (léase igualadora, de raser), y que, en realidad, es la pequeña venganza frente a lo grande de una época carente de grandeza.

En fin, ¿está justificada la sospecha de que lo mejor de esta ópera es lo que queda de Hoffmann y lo aportado por Offenbach? Tal actitud, muy extendida, olvida que sin la comedia de Barbier y Carré y el libreto del primero no existirían **Los cuentos de Hoffmann**, aunque acaso existieran otros cuentos u otra ópera. Las exageraciones y trivialidades del texto final, incluso de las «correcciones» acumuladas hasta la versión de 1907, no ocultan un libreto cuyos atractivos van más allá de lo acumulativo o del reflejo pálido de un original al que se echa de menos, aunque permanezca muy acá de la trascendencia poética propia del pretexto original que es la literatura de Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann.

Aparte de las vicisitudes de la partitura, ya tenidas en cuenta, hay que señalar que la obra salió de las manos de Offebanch sin ser instrumentada. La orquestación se debe en buena parte a Guiraud, con la sola excepción segura de dos números, debido a que

CELLINI DE ROLEX

“Benvenuto Cellini es el orgullo de nuestra profesión y todos nosotros debemos inclinarnos ante su obra y ante su persona.” Estas fueron las palabras que los joyeros Gaio y Raffaello de Moro dedicaron a Benvenuto Cellini.



EL RENACIMIENTO FUE SIN DUDA EL PERIODO MAS esplendoroso de la historia para el arte, el talento y la imaginación. Un artista que en esa época recibiera un homenaje semejante debía ser sin duda excepcional. Y Benvenuto Cellini lo era. Un extraordinario escultor y orfebre. Perfeccionó nuevos métodos de grabado y gozó de la protección de nobles, validos e incluso de otros artistas, por su innata habilidad para fundir metales y engastar piedras preciosas.

En Rolex decidimos rendir homenaje a un hombre cuya filosofía era tan semejante a la nuestra, ya que únicamente su nombre podía reflejar la belleza de nuestras propias obras de arte y la atención que ponemos en cada detalle.

La Colección Cellini de relojes.
De Rolex de Ginebra.




ROLEX
Cellini

los mismos fueron extraídos por el autor de su ópera, de 1864, **Las ondinas del Rin**, primer ensayo de ópera seria en que, por otra parte, obtuvo escaso éxito. Estos números son la famosa «barcarola», que identifica el acto de «Giulietta», y los «couplets» báquicos del mismo acto.

La edición de 1907 es la más utilizada hasta el momento, aunque cabe, legítimamente, dudar de su futuro ante los embates de las revisiones que está sufriendo en los últimos tiempos. Esta partitura nos presenta una obra en cuatro actos y un epílogo, aunque sería más correcto considerar tres actos —«Olimpia», «Giulietta», «Antonia»— más un prólogo y un epílogo. En efecto, éstos se desarrollan en la taberna de «Luther», y hay en ellos unidad de acción y de temas (estudiantes, «Lindorf», «Stella», etc.). Los tres actos son tres «flash-back» en que el protagonista cuenta, a su manera, sus tres amores fallidos. Nosotros lo consideraremos así en adelante.

Los «revisionistas» de esta ópera, como Bonyngé o Chéreau, han reaccionado contra los enormes recitativos que la obra ha sufrido como añadidos al escaparse de las moribundas manos de Offenbach. Por eso han decidido suprimirlos. Compárese, por ejemplo, cualquier versión fonográfica de la ópera tradicional con la de Richard Bonyngé para Decca. Esta es mucho más corta, menos pesada, más teatral, musicalmente más coherente. Ello es debido a la supresión de los largos recitativos, que alargan la obra sin aportar nada nuevo, sustituidos ahora por diálogos hablados. Además, los intermedios hablados son propios de la tradición de la ópera cómica francesa, a la que pertenece esta obra, como pertenece la **Carmen**, de Bizet.

Las características generales de la música de esta obra se basan en un melodismo de buena ley, un melodismo acaso fácil, pero nunca facilón, evidentemente emparentado con el pasado «operetista» del compositor (utilización de la forma «couplets», por ejemplo), con números que van desde la burla y el escarnio («Kleinzach», por Hoffmann; «Une poupée d'émail», por Nicklausse) hasta el lirismo amoroso más encendido («Oh, Dieu! De quel ivresse embrases-tu mon âme»), ciertas escenas de conseguida conflictividad dramática (trío de «Antonia» entre ésta, «Miracle» y el espectro de la madre) y varios dúos de gran expresividad y colorido musicales («Giulietta»-«Hoffmann», «Antonia»-«Hoffmann»).

El telón se levanta sobre el interior de la taberna de «Luther». Un brevísimo «tutti», en «maestoso», da paso a un introductorio coro de espíritus del vino y la cerveza («Nous chassons d'ici langueur et souci»). Bonyngé recupera aquí la «Musa», personaje tradicionalmente reservado a una actriz, que declara desear a «Hoffmann» sólo para ella. Pero en la versión tradicional, inmediatamente después del coro, la orquesta dibuja, por primera vez en la ópera, el motivo del cuádruple personaje maligno —de dudosa atribución a Offenbach—, y hace su aparición el primero de ellos, el consejero «Lindorf». Tras interceptar una carta de «Stella» a «Hoffmann», canta su «couplet» burlón, «Dans les rôles d'amoureux langoureux...», donde se vanagloria de sus mañas malignas. Entran los estudiantes, coro animado y alborotador, que caracteriza el prólogo y el epílogo con un tema repetido («Jusqu'au matin...»), acompañado aquí de una bulliciosa escena con «Luther» («Tire lan laire»). Cuando llega «Hoffmann» y su amigo «Nicklaus-

se» —es el entreacto de una representación del **Don Giovanni**—, el primero les canta su relación de «Kleinzach», canción satírica que no deja de estar emparentada con la mejor tradición de los «chansoniers» franceses. De repente se produce una transición, y «Hoffmann», sumido en el ensueño, dibuja una descripción de una hermosa mujer, «belle comme le jour» («Ah, sa figure était charmante...»). Pero vuelve a la realidad y al tema de «Kleinzach». Es de notar lo conseguido de tales transiciones musicales, de la burla al lirismo. El «Finale» del prólogo arranca desde el intento de «Hoffmann» de zambullirse en el estrépito estudiantil («Allumons le punch...»). Pero descubre a «Lindorf» y tiene lugar una doble discusión entre ambos, consistente en dos dúos muy vivos, separados por la acusación de «Hoffmann»: «Je ne l'ai jamais rencontré face à face qu'il ne m'en soit arrivé quelque ennui!». Lo cual supone una identificación explícita de los cuatro personajes malignos por si el motivo común no fuera suficiente. El prólogo termina con el comienzo de la relación de «Hoffmann» de sus tres amores: «Le nom de la première était "Olympia"!».

La escena del primer acto es la casa del físico «Spalanzani», que va a presentar en sociedad a «Olimpia», «su hija». Un llamado «entreacto», un «menuetto pomposo», sirve de introducción orquestal. Este tema se repetirá más veces durante el mismo acto (diversos coros de los invitados, por ejemplo). «Hoffmann», enamorado de «Olimpia», canta una delicada romanza, expresiva de su peculiar estado de ánimo y alejamiento de la realidad («Ah! Vivre deux!»). Como contrapunto, los burlones «couplets» de «Nicklausse» parecen una llamada de atención sobre esa misma realidad («Une poupée aux yeux d'émail» y «Le petit coq, luisant et vif...»).

La identificación musical del «maligno» anuncia la entrada de «Coppelius», que viene a buscar no se sabe qué intereses que le debe «Spalanzani» en virtud de una colaboración con respecto a «Olimpia». Este consigue librarse de él, no sin que cante su oferta de ojos y todo tipo de lentes («J'ai des yeux, des vrais yeux...»).

Musicalmente —o desde el punto de vista de la interpretación— el número fuerte de este acto es el «aria» de «Olimpia», que se produce tras la entrada —coro y «menuetto»— de los invitados. Se trata de un número que precisa el concurso de una soprano ligera de grandes posibilidades. Tal vez pretenda el autor, como parece evidente, una burla del «bel canto», pero es imposible hacerle frente si no se posee un buen instrumento «belcantista». Coloraturas, gorgoritos, «vocalises», notas picadas, «glissandi»..., de todo hay en esta curiosa, lúcida y difícil intervención. De vez en cuando la voz de «Olimpia» parece desfallecer, pero resurge tras escucharse el sonido de un resorte. Tras un vals de «Hoffmann» con «Olimpia», uno de los números más conocidos de la ópera, vuelve «Coppelius», que ha sido engañado por «Spalanzani». Entra en la habitación de «Olimpia»... ¡y la rompe! ¡«Olimpia» era una muñeca! «Coppelius» era el suministrador de sus ojos imposibles. Ante la desesperación del físico y de «Hoffmann», por motivos bien diversos, el acto termina con un coro cruelmente burlón («La bombe éclate! Il aimait un automate!»), secundado por intervenciones de «Coppelius», «Spalanzani» y «Cochenille», el criado.

La acción del segundo acto tiene lugar en Venecia, en el palacio de «Giulietta», y se abre con un dúo vocal que muchos han considerado absurdo: soprano y «mezzo», es decir, «Giulietta» y «Nicklausse», cantan juntos «Belle nuit, ô nuit d'amour...» con el tema de la «barcarola». Lo absurdo proviene de la enemistad y desconfianza de «Nicklausse» hacia la cortesana «Giulietta» desde que da comienzo la acción. Cuando el personaje de «Nicklausse» es interpretado por un barítono, a lo que se tiende hoy día, una voz de «mezzo» sustituye a este personaje.

En seguida «Hoffmann» realiza un brindis en honor de «Giulietta», secundado por el amigo («Amis! L'amour tendre et reveur... Erreur!»). Son los llamados «couplets báquicos», con el famoso aire «Au diable celui qui pleure pour deux beaux yeux», especie de ironía del propio destino del protagonista. Es entonces cuando interviene uno de los personajes más desafortunadamente tratados por los autores del libro: «Schlemil», el personaje de la bellísima historia de Chamisso, perdedor aquí de su sombra como «Hoffmann» lo será de su imagen. El personaje malvado es aquí un capitán «Dapertutto», que en seguida canta su aria «Scintille, diamant», a propósito de la joya con que conquistará la voluntad de «Giulietta» en contra del enamorado protagonista. Este aria exige de un bajo llegar a considerables alturas. Convince a «Giulietta» para que robe a «Hoffmann» su imagen del espejo mediante sus dotes seductoras. Ella lo intenta en un hermoso dúo, que tiene como momento culminante el aria, de «Hoffmann», «Ah Dieu! De quel ivresse...?», que aparecerá en el epílogo de nuevo.

«Nicklausse», que comprende lo enrarecido de la situación y las mentiras de «Giulietta», pretende sacar a «Hoffmann» de allí. Tiene lugar el curioso y torpe sexteto con coro —llamado septeto tradicionalmente—, que se va diluyendo en una variante del tema de la «barcarola», ante la imposibilidad de solución como fragmento concertante. Bonyngé lo suprime totalmente y nadie asegura que su autor sea Offenbach. Una escena hablada, con la música de la «barcarola» de fondo, tiene lugar entre «Hoffmann» y «Schlemil»: duelo, con la muerte de este último. «Giulietta» escapa con «Dapertutto» en una góndola, llevándose la imagen de «Hoffmann».



UNO DE LOS MEJORES «HOFFMANN» (NICOLAI GEDDA) A PUNTO DE CEDER SU IMAGEN A «GIULIETTA» (SUZANNE SARROCA). MONTAJE DE PATRICK CHEREAU Y RICHARD PEDUZZI EN LA ÓPERA DE PARÍS, 1975.

El coro entona de nuevo el motivo del principio del acto, «Belle nuit...».

Este es el acto más destinado a revisiones y cambios, sin duda porque ha sido el más alterado por los sucesivos añadidos y manipulaciones de lo que hemos llamado la tradición. Por eso Bonyngé cambia por completo la acción, restituyéndolo al original de Barbier y Carré: eliminación del septeto, muerte de «Giulietta» por veneno, alteración de escenas, etc. Chéreau aparta la humillación a que ambos autores someten la enorme figura de «Schlemil» y lo sustituye por el personaje que en el cuento original era verdadero rival del protagonista en el amor de la mujer: el criado «Pitichinaccio». Musicalmente es tal vez el menos interesante, pero en teatro es de los más atractivos para el gran público, por la intriga mágica, la música de la «barcarola», la escena veneciana, los duos, las góndolas, etc.

Una introducción grave y dramática da paso al que tal vez sea el más rico de los tres actos, el de «Antonia», el acto muniqués. El mayor cuidado y cariño del autor por este acto se demuestra desde el principio. Si el «menuetto pomposo» introducía al ridículo universo de «Spalanzani» y al risible amor de «Hoffmann» hacia una muñeca, si la suave y gentil «barcarola» servía de ambientación a una noche cargada de promesas amorosas, esta introducción nos acerca al mundo de «Antonia», una verdadera artista en trance de renuncia al objeto de su vocación, el canto. La acción comienza sorprendiendo su hermoso soliloquio, la romanza «Elle a fui, la tourterelle...», que Jean Périson, comentador e intérprete de esta ópera, considera salida de lo más hondo de un artista que está a punto de morir.

«Antonia», hija del consejero «Crespel», canta su enamorado recuerdo de «Hoffmann» (advértase que, en este caso, el protagonista es correspondido). Su padre, que teme por la vida de su hija, muerta su esposa por no obedecer la contraindicación de cantar, teme la influencia de «Hoffmann» y prohíbe su entrada. «Frantz», el criado, que está en la luna, canta el aria destinada al actor o tenor cómico que asume los cuatro «rôles» de criados. Es un «solo» demostrativo de una ridícula pretenciosidad del personaje, donde los fallos de potencia y altura de voz son imputados a la simple ausencia de método («c'est la méthode!»). Pese a la prohibición, «Hoffmann» entra y tiene lugar un importante dúo entre ambos amantes. El dúo se divide en dos partes: el reencuentro de «Antonia» y «Hoffmann» («Mon coeur m'avait bien dit...», etc.) y la canción que ambos reconocen como «su» canción («C'est une chanson d'amour...»). El reencuentro, que tiene lugar inmediatamente después de que «Hoffmann» entone la «chanson d'amour» como breve introducción, es un dúo encendido, lleno de fuertes protestas de amor. La canción, por el contrario, llena de melancolía, parece sugerir lo sombrío del porvenir de esa historia amorosa. El clarinete modulará dicha melodía, «ralentizada», en la separación de los amantes.

Se retira «Antonia» y vuelve «Crespel», preocupado aún por su hija. «Hoffmann» se esconde. Aparece el maligno, en este caso el doctor «Miracle». Tiene lugar un trío en el que el enigmático personaje aterroriza a «Crespel» y al oculto «Hoffmann». «Crespel» le acusa de ser el responsable de la muerte de su esposa, y teme que vaya a hacer lo mismo con «Antonia». «Hoffmann» comprende que «Antonia» no debe cantar nunca más.

En una nueva escena entre ambos, «Hoffmann» convence a «Antonia» para que no cante. Queda ésta sola y tiene entonces lugar la escena culminante del acto, donde se consigue un importante «climax» de gran efecto dramático: es el trío entre «Miracle», «Antonia» y, en seguida, la «voz» de su madre muerta. «Miracle» razona contra la imposición de «Hoffmann», contra el sacrificio del arte frente a la vulgaridad del matrimonio: «La grâce, la beauté, le talent, don sacré, tous ces biens que le ciel t'a livrés en partage, faut-il les enfouir dans l'ombre d'un ménage?». «Antonia» se resiste a estos razonamientos (léase tentaciones, léase conflicto interno, no importa): «Est-ce l'enfer qui parle ou Dieu qui m'avertit?». La escena constituye una obra maestra de dramatismo contenido hasta la explosión, con una dimensión nueva en la presencia de la «voz» de la madre, que surge misteriosa e irreal, sugerente y decisiva. La fuerza de la música, expresiva de la tempestad que tiene lugar en el alma de «Antonia», tiene como contrapunto y complemento lo ambiguo de la situación: ¿es «Miracle» un malvado tentador o la voz de la vocación de «Antonia»? ¿La voz de la madre es un truco de este genio del mal o un nuevo argumento que acumular a favor del amor de «Antonia» hacia su facultad artística de cantar? En todo caso, el trío expresa admirablemente ese conflicto, que viene a ser un conflicto entre dos amores, y tal vez más cosas. La tragedia va tomando forma durante el largo y magistral episodio concertante, donde se individualiza un bello tema ligado al personaje de la «voz», se alcanza el «climax», de gran belleza dramática, y se resuelve en la calma triste y melancólica de la agonía de «Antonia», donde se entona de nuevo el tema de la madre y la canción del dúo. El acto termina con el desesperado y doloroso intento, por parte de «Crespel», de tomar venganza en «Hoffmann», y con la desolación de éste, asistido, como siempre, por el fiel «Nicklausse».

La transición al epílogo se realiza mediante la versión completa y orquestada de la «barcarola». La inclusión del fragmento en este



FINAL DEL ACTO DE «ANTONIA» EN EL ESTRENO **LOS CUENTOS DE HOFFMANN** (PARIS, FEBRERO DE 1881).

punto concreto, fuera de su contexto propio, el acto segundo, no se explica más que por la necesidad de incluir un intermedio de suficiente distracción mientras se realiza el cambio del decorado a la taberna del prólogo. Lo cierto es que incluso en la versión de Bonyngé se mantiene, y eso pese a que este director no considera este tema uno de los números musicales importantes de la ópera de Offenbach.

«Hoffmann» ha terminado su relato cuando se da la noticia del gran éxito de «Stella» en el **Don Giovanni**. De nuevo opta el protagonista por hundirse en la embriaguez («Allumons le punch...»), y los bulliciosos estudiantes salen cantando sus temas del prólogo («Tire lan laire» y «Jusqu'au matin»). Queda solo «Hoffmann» y aparece la «Musa» del poeta, que recita un texto reclamando a éste para sí: «Et moi? Moi, la fidèle amie...» (...) «Je t'aime, Hoffmann! Appartiens-moi!». El texto se recita mientras un violín solo, con subrayados de arpa y madera, modula en «largetto» la melodía del aria «Ah, Dieu! De quel ivresse...?», del segundo acto, aria que a continuación vuelve «Hoffmann» a cantar, no sabemos si ebrio o extático, terminando con su entrega a la «Musa»: «Je suis à toi!». «Stella» y «Lindorf» aparecen y «Nicklausse» les aconseja partir juntos y olvidar al poeta. Vuelve el coro de estudiantes («Jusqu'au matin»), que sirve de final a la ópera.

Antes de este coro Bonyngé ha realizado lo que él llama la «recuperación» de un cuarteto entre «Hoffmann», «Nicklausse», «Stella» y «Lindorf», a base de temas del segundo trío del acto de «Antonia» y de variaciones del tema de la «barcarola». En este cuarteto es importante la explicitación del carácter «resumen» de «Stella» como compendio de la muñeca, la cortesana y la artista, con el resultado último de una mujer trivial, en quien el ejercicio del arte no es garantía de un generoso corazón.

LECTURA DE «LOS CUENTOS» Y NOMINA DE PERSONAJES

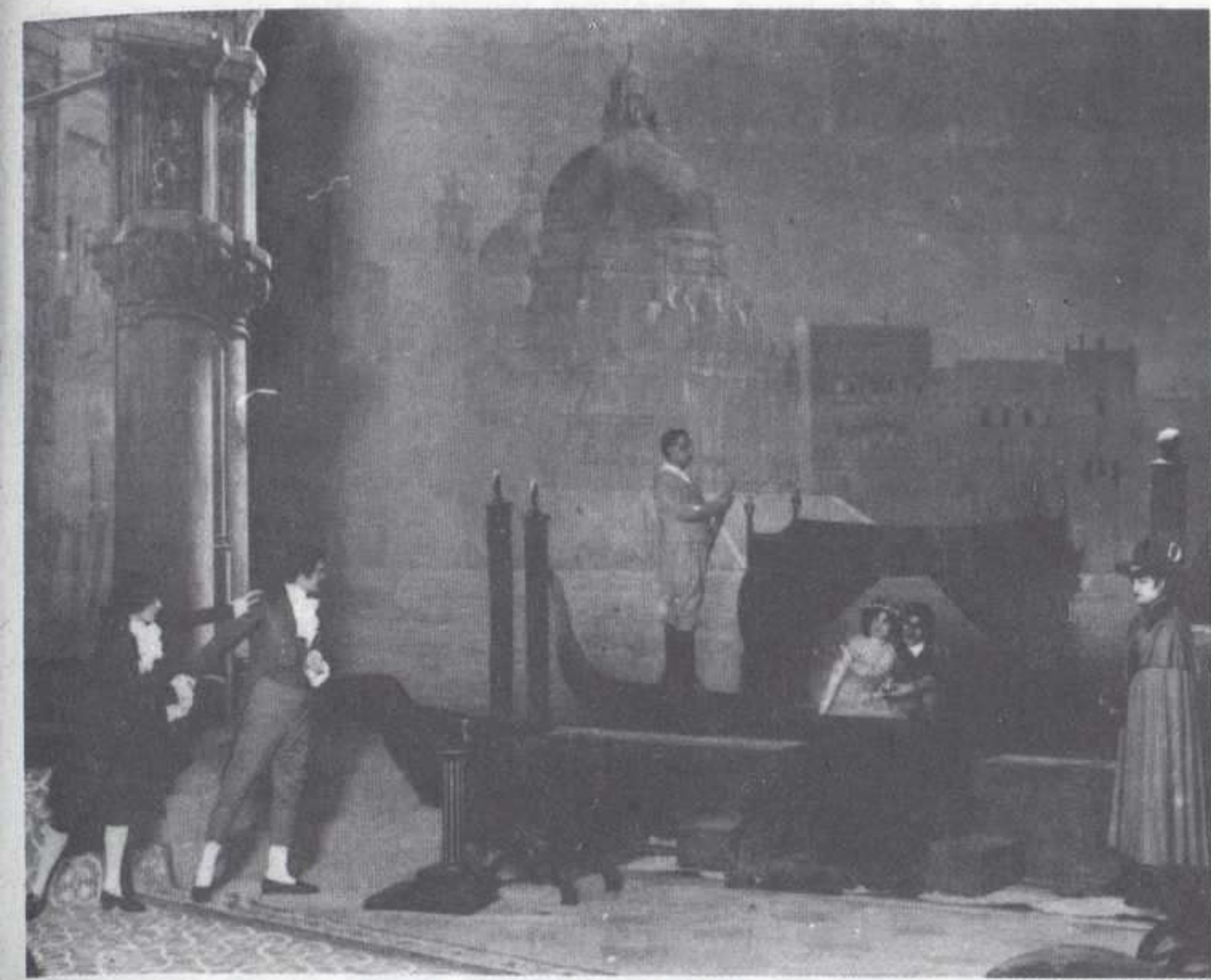
Como toda historia, la de **Los cuentos de Hoffmann** lo es de una relación o de los diversos aspectos de una relación: aquí, la de «Hoffmann» con el mundo. O, si preferimos, la del «Hoffmann» de Barbier, Carré y Offenbach con el amor. El amor como síntoma de su relación con el mundo. Esta relación se descompone y se recompone en otras relaciones: con cada una de las mujeres, con el triple o cuádruple personaje maligno, con su amigo «Nicklausse»... Cada una de ellas y la historia en general admite dos tipos de lectura, la de lo latente y la de lo manifiesto, la de lo sugerido y la de lo evidente, la de lo unívoco y la de lo polisémico. Exactamente a como sucede en la escena del trío de «Antonia», en el tercer acto. Esa ambigüedad, esa polivalencia es una de las características de la ópera, a no ser que nos tomemos cada historia y la historia de «Hoffmann» en el nivel primario de lectura del «pie de la letra». Intentemos, pues, un acercamiento a acción y personajes que sea, sobre todo, lo primero de cada una de las dicotomías apuntadas más arriba.

No sabemos si ha sido la tradición o bien el propio Offenbach quien ha querido que algunos de los papeles principales de esta ópera sean interpretados por los mismos cantantes. Esta tradición no ha dejado de ser puesta en cuestión en ocasiones, sobre todo en la actualidad. Los tres personajes femeninos son repetidos a menudo, aunque depende de la cantante que haya de asumirlos. En realidad, las demandas vocales para cada uno de los «rôles» son diversas y difíciles de encontrar en una sola persona. El per-

*el
buen
sonido*

*Modelo 182 V, negro poliéster
Pianos verticales acabado negro y caoba poliéster*





SEGUNDO ACTO. METROPOLITAN, DE NUEVA YORK, 1913.

sonaje de «Olimpia» requiere una soprano ligera de posibilidades considerables, tal como se ha apuntado en su momento. El de «Giulietta» reclama una soprano con tendencias dramáticas, ante la potencia y los graves a que obligan sus intervenciones. En cambio, «Antonia» es un papel pintado para soprano lírica. Bonyngé considera que estos tres papeles deben ser asumidos por la misma intérprete, aunque es de notar que no todo director tiene a mano, como él, una Joan Sutherland, con su versatilidad, su lirismo, su «belcantismo» y lo que haga falta para dar vida a las tres heroínas; en realidad, cuatro, pues en la versión de Bonyngé «Stella» cobra una mayor dimensión, al haberse «reconstruido» el importante cuarteto del «Finale». Chéreau, sin embargo, no quiere oír hablar de esa repetición, por considerar que «Hoffmann» no se enamora siempre de la misma mujer, aunque sí se enfrenta siempre a una suerte de idéntico enemigo.

Y ése es el otro importante papel que se repite, el del rival, enemigo o diablo. El papel está confiado a un bajo, que sólo en ocasiones precisa de capacidades en las alturas («Scintille...», de «Dapertutto»), y al que está permitido redondear el cuádruple «rôle» según su flexibilidad, capacidad histriónica y buen hacer. El diablo de esta ópera es, tal vez, como los obstáculos de la vida, que van de lo simplemente molesto, de lo desagradable y feo de las cosas hasta la aparente maldición de los resultados indeseables, del dolor y la desdicha. Y, si queremos, es la personificación del mal. Pero, ¿qué mal? ¿Un mal metafísico, cuasidivinizado, principio y fin de todos los males? ¿O el mal concreto y preciso de las almas y los seres? No olvidemos que la incompreensión y la impotencia ante lo doloroso y lo injusto debió sugerir a los hombres la existencia de algo «enemigo», de un «Malo», de eso que los paganos identificaron en furias, erinnias y otras folklóricas amenazas, y que una absurda concepción monárquica —acaso producto de la «pax romana»— llevó a los cristianos a personificar en EL Diablo, con la subsiguiente y peligrosa cercanía de la creencia en la igualdad óptica de los principios del bien y del mal, cercanía que fue frontera traspasada por maniqueos y albigenses.

Este personaje es enemigo de «Hoffmann», pero también aparece como la figura que atenúa la ausencia de sentido de la realidad del protagonista, que sirve de coartada a la neurótica fabricación de un mundo improbable, de cuya inexistencia ese enemigo es reputado culpable. ¿Es que acaso «Olimpia» se convertiría en una mujer de carne y hueso de no ser por «Coppelius»? ¿Es que «Dapertutto» no despierta a tiempo en «Giulietta» la codicia incompatible con el alma cándida de «Hoffmann», para bien de éste, sin duda? ¿No es la misma «Antonia» quien busca en la muerte la solución ante el conflicto creado por su imposible renuncia, tomando a «Miracle» y a la sombra materna como fantasmagóricas apoyaturas? ¿Es «Lindorf» quien «le quita» «Stella» a «Hoffmann» con la sustracción de la carta, o es este «Hoffmann» pusilánime quien renuncia de nuevo mediante el abandono, la embriaguez... y la poesía?

También se repiten en la ópera los cuatro criados, constituyéndose un curioso y divertido «rôle», también mutante, para actor cómico que sepa entonar mínimamente, sobre todo en su graciosa «aria» del acto de «Antonia»..., donde ha de saber también desentonar.

La costumbre ha llevado a respetar más a menudo la identidad del personaje malvado y del cuádruple criado que la de las mujeres, lo que, sin duda, es más razonable desde el punto de vista vocal e histriónico y por la lógica de la acción. No existe ningún común denominador entre la muñeca «Olimpia», la cortesana desaprensiva «Giulietta» y la dulce y sensible «Antonia». Tal vez

«Stella» tuviera algo de todas ellas, pero nos quedamos sin saberlo, salvo en la versión de Bonyngé, pese a la explicitación del mismo «Hoffmann» (prólogo) y de «Nicklausse» (epílogo) en la versión de 1907, donde «Stella» pasa como una sombra, recién surgida de su éxito como «Doña Anna».

Muy importante es la relación del protagonista con su amigo «Nicklausse», que cumple con respecto al primero funciones maternas y de ángel de la guarda. El contrapunto de este personaje nos evidencia un «Hoffmann» soñador, incapaz de asumir aquellos elementos de la realidad que atentan a la coherencia de sus sueños. La realidad suele imponerse, y allí está «Nicklausse» para hacerse cargo del desesperado, ebrio, agredido o incauto «Hoffmann». El personaje está confiado, en su origen, a una «mezzo-soprano» que no tenga demasiados problemas hacia arriba, aunque hoy día se ha visto a menudo sustituido por un barítono (por ejemplo, la versión de Cluytens para EMI).

El perfil del protagonista queda trazado con lo dicho a propósito de sus relaciones con los principales personajes y su visión de las mismas. La incoherencia del retrato obedece, sobre todo, a la idea de unificar tres historias muy diferentes, con muy diferentes protagonistas y antagonistas, en una sola con un «bueno» y un «malo» comunes. El personaje de «Hoffmann» requiere un tenor prácticamente todo terreno, actor y cantante inagotables, casi siempre presente, que ha de cantar en conjuntos dramáticos, enfrentarse a romanzas de enorme lirismo, formar en tumultuosos coros, entonar «couplets» desenfadados o francamente humorísticos, todo ello utilizando una tesitura a menudo considerablemente alta. Tal vez por ello siempre echamos algo a faltar en cualquier «Hoffmann» que escuchamos, y hacerle frente constituye uno de los desafíos «cumbre» de la carrera de los grandes tenores. En todo caso, «Hoffmann» es uno de los huesos, aunque muy lucido, de todo el repertorio.

FINAL

Cien años después de la muerte de Offenbach y del estreno de la ópera (que fue representada por primera vez, sin el acto veneciano, en febrero de 1881, en la Opera Comique parisiense), esta lectura acaso pueda parecernos apropiada. Pero en un tiempo de auge de acracias irracionales, confesionalismos de toda laya, historias mágicas y vaticanismos más o menos arrogantes, más o menos escapistas, muchos pueden demandar otro tipo de interpretaciones con coartadas diversas dentro del fascinante y deliberadamente confuso mercado de las ideologías, las salvaciones y las «poses». Pero negarse a conocer la capacidad de transformación y autoengaño del ser humano —en nuestro caso, del protagonista de la ópera— es una de las condiciones para adoptar la piadosa mentira como norma de vida y la ausencia de libertad —es decir, de responsabilidad— como grata y confortable «way of life». Como nuestro pobre «Hoffmann» francés.

NOTAS AL MARGEN

Nota primera.—Entre tanta reposición de películas sin interés, ¿no cabría la posibilidad de reponer **Los cuentos de Hoffmann**, realizada por Emeric Pressburger y Michael Powell en 1951? Me dirijo a las distribuidoras cinematográficas, no a la televisión monopolista, vuelta de espaldas a todo lo que sea interesante, excepto cuando le sorprende el azar.

Nota segunda.—En el número 502 de RITMO, página 51, se realizó una crítica comparada de una versión de esta ópera. A ella remitimos para valoración crítica. Relacionamos a continuación cuatro versiones más o menos disponibles en la actualidad. La de Cluytens para EMI-Angel no existe en España.

1. Domingo, Sutherland, Bacquier, Tourangeau. Orquesta de la Suisse Romande: R. Bonyngé (DECCA).

2. Gedda, D'Angelo, Schwarzkopf, De los Angeles, J. Ch. Benoit, Guiselev, London, Blanc. Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio: André Cluytens (EMI-Angel).

3. Tucker, Singher, Kelepovska, Peters, Stevens, Amara. Coros y Orquesta del Metropolitan de Nueva York: Pierre Monteux. Grabado en vivo el 3 de diciembre de 1955 (CETRA).

4. Burrows, Sills, Treigle, Marsee, Castel. Sinfónica de Londres: Julius Rudel (EMI).

Nota tercera.—Encontrándose estas páginas en prensa nos llega el original de José Luis Pérez de Arteaga sobre la puesta en escena de **Los cuentos de Hoffmann** que Jean-Pierre Ponelle ha llevado a cabo en Salzburgo. Al parecer, se aportaron allí materiales musicales del mismo Offenbach que han sido «rescatados», se realiza un cambio en el orden de los actos —que da nueva dimensión a la fábula—, y la ironía de «Kleinzach» la vuelve el propio protagonista contra sí, «petit avorton». El montaje de Ponelle, en fin, parece ser revolucionarios y profundamente imaginativo. La versión tradicional de esta ópera, la «Choudens» de 1907, carece de lucido porvenir según todos los síntomas, como decíamos en el artículo. Remitimos al lector a la crónica de Pérez de Arteaga del próximo número.

Historia bibliográfica de RITMO

1929-1979

Por JACINTO TORRES

En el número extraordinario que RITMO dedicó a conmemorar su primer cincuentenario, su propio director actual, don Antonio Rodríguez Moreno, trazó una apretada pero enjundiosa y cabal historia de los avatares y sucesos más destacados que han acontecido en la marcha de la Revista desde su fundación, hace cincuenta años (1). La personalidad de su autor, hijo del fundador de RITMO; su proximidad y en tantas ocasiones protagonismo de las incidencias que narra, la claridad sintética de su exposición y su atinado juicio obligan a remitir a dichas páginas a todo el que quiera conocer, aunque no sea más que de forma sumaria, los hitos principales de esta Revista en sus cincuenta jóvenes años de existencia.

La intención de las presentes páginas es muy otra en su propósito y significación: distintamente al relato cordial, anecdótico y explicativo de la evolución de RITMO, operaremos con el frío rigor del analista. No se trata, pues, tanto de comentarios y valoraciones estimativas como de señalar puntualmente los datos objetivos que la propia Revista, como «objeto bibliográfico», nos proporciona número a número, desde el inicial hasta el de medio siglo después. Lo que a continuación se ofrece es un resumen descriptivo de ese fenómeno singular y casi milagroso que es RITMO en el campo del periodismo musical, observado a partir de sus aspectos específicamente bibliográficos, de su estrista realidad física, de manera que ante la presencia de los nudos datos pueda cada cual sacar sus propias conclusiones, limitando al mínimo por nuestra parte la interpretación de los mismos.

Cabecera y logotipo. La constancia de RITMO es en este aspecto verdaderamente ejemplar; el diseño de las letras que forman su título es hoy exactamente el mismo que el que encabezaba el primer número, en 1929. Por encima de coyunturas, modas, transformaciones y cambios de gusto y estética, RITMO ha permanecido fiel a su logotipo. En su primera etapa, hasta la guerra civil, la palabra ritmo se sobreimponía a un gran pentagrama, flanqueada por dos difusas siluetas de tañedoras de lira (2); encima de todo ello, la leyenda: «Revista musical ilustrada». Al dorso de la cubierta (que no contaba para la numeración de las páginas) aparece el sumario y la nómina de colaboradores.

Reanudada la publicación en abril de 1940, tras el obligado paréntesis bélico, no registra otra novedad que la supresión de las figuras laterales (que más adelante serán sustituidas por laúdes y flautas de trazo informal), y sólo siete años después (núm. 205, septiembre-octubre 1947), coincidiendo con una reestructuración en la línea de la Revista, se añade debajo del logotipo, respetando el resto: «Fundada en 1929. La más antigua de España. Al servicio de toda la música». En la página 3, contando ya las de cubierta, se imprime la «mancheta» con los datos editoriales bordeados por un recuadro.

No se producen nuevos cambios hasta el año 1957, cuyo número de mayo-junio, el 287, y sucesivos ostentan una nueva disposición gráfica del logotipo, reducido ahora tan sólo a la palabra «Ritmo» escrita en vertical, sobre fondo negro, al margen izquierdo de la cubierta, que presenta una o varias fotografías en caprichosas formas oblicuas de irregulares ángulos, según la última moda del momento, que también afectó al cuadro de la mancheta editorial interior (dislocado en diversos trazos), pero que no fue capaz de alterar la tipografía característica del título.

(1) Ver número 496, noviembre de 1979, páginas 10-12 y 83.

(2) Cabe preguntarse si se trata tan sólo del viejo tópico iconográfico o si, por el contrario, se puede interpretar como una clave alegórica de continuidad con Lira Española, también fundada por don Fernando Rodríguez del Río, que se publicó en Madrid entre 1914 y 1917, pudiendo ser considerada como antecesora de RITMO.

Pasado el frenesí de aquellos años, que sonaban a «mambo» y «cha-cha-chá», la década de los sesenta, a partir del número 337, de agosto-septiembre de 1963, trae nueva formalidad a la mancheta (como a las fotos de portada), ahora nuevamente de contornos rectos y conservando el viejo diseño del logotipo sobre el pentagrama y con las leyendas superior e inferior que antes dijimos, el cual se imprime a la izquierda, encima de la mancheta. De los pasados afanes experimentalistas sólo queda el capricho frecuente de presentar la mancheta en posición vertical.

Sin modificaciones, queda así hasta el año 1967, que en el número 371, del mes de mayo, extrae de la mancheta el año, número y fecha de la Revista, colocándolos encima de aquélla, a la derecha, junto al logotipo tradicional, que desde enero del año siguiente, número 380, prescinde de proclamar la revista como «La más antigua de España».

Mientras que desde el número 407 (diciembre de 1970) el título «Ritmo» de la portada ha recuperado su posición horizontal, en el número siguiente el contenido de la mancheta editorial se libera del rectángulo que lo contenía, que desaparece, sustituido ahora por un fondo de trama gris, que en sucesivos números será negro, con los tipos contrastados en blanco.

Aunque, como ya hemos señalado, el logotipo de la cubierta jamás perdió el diseño característico de sus letras, no ocurrió lo mismo con el que figuraba en el interior, sobre la mancheta: el verano de 1974 (núm. 447, de julio-agosto) es testigo de un cambio en dichas letras por otras de diseño más «actual» y sin ninguno de los anteriores lemas. Ni siquiera un año duró la innovación, pues en mayo de 1975, número 451, reaparecen los viejos tipos con su eme picuda, y la antigua divisa: «Fundada en 1929, al servicio de toda la música», sin que ya en lo sucesivo vuelva a figurar lo de «Revista musical ilustrada».

Perdura esta disposición, con la mancheta en la mitad superior de la página y el artículo editorial en la inferior, hasta el número 467, de diciembre de 1976, en que, sin variar el diseño, la man-



PORTADA DEL PRIMER NUMERO DE «RITMO».

cheta ocupa la mitad vertical izquierda, quedando la derecha reservada para el sumario. Esa misma es la forma actual de la mancheta, con la única modificación de que las letras de «Ritmo» que la encabezan dejaron de ser de relleno negro desde el número 480 (abril de 1978) para ir sólo impresas en su contorno, con vaciado interior.

Dirección y colaboradores. Cuatro nítidas y fecundas etapas cabe distinguir en la historia de RITMO si atendemos al aspecto de su dirección. Fundada en noviembre de 1929 por Fernando Rodríguez del Río, éste nombra primer director de la Revista a Rogelio del Villar, quien se mantiene al frente de la misma hasta julio de 1936, fecha en que se suspende la publicación.

Fallecido Villar en noviembre del año siguiente, la reanudación de la Revista, en abril del año 40, se encomienda al jesuita Nemesio Otaño, cuyo centenario se cumple ahora, a quien se confía «en absoluto la inspiración, la orientación y el desenvolvimiento ideológico de esta Revista en su nueva fase», según reza el propio artículo editorial, lo cual se explica fácilmente si tenemos en cuenta «su patriotismo acendrado» y, sobre todo, las delicadísimas circunstancias del momento. En tan difícil coyuntura el P. Otaño era, sin duda, la persona más adecuada para sacar adelante la nueva etapa de la Revista, tanto por su prestigio personal como por su estrecha vinculación al bando vencedor en la contienda bélica.

Colaborador de RITMO desde su principio, de su inmejorable colocación en la trama político-artística de aquel tiempo nos da idea su elección como académico de Bellas Artes en ese mismo año de 1940, director de la Orquesta Filarmónica y comisario de la Música, junto con Turina y Cubiles; a los tres meses de hacerse cargo de la dirección de RITMO es designado director del Conservatorio madrileño, cargo que ostentó durante una década. Pero su gestión al frente de la Revista, aunque con un programa ambicioso y pleno de afanes, fue breve, pues en marzo de 1943 abandona dicha dirección, tal vez con ánimos de dedicar al Conservatorio las escasas energías que su quebrantada salud le permitía poner en juego.

Para esas fechas las cosas van cambiando (o, por decirlo más exactamente, se confirma la impresión de que nada va a cambiar, sino a consolidarse), y ello parece ser una de las posibles causas que decidieron al propio fundador de la Revista, don Fernando Rodríguez del Río, a dirigirla personalmente. Hasta su fallecimiento, en mayo de 1976, permaneció al frente de la misma, y en los treinta y tres años de su dirección RITMO experimentó un crecimiento y prosperidad que, si en parte se comprende por su paralelo con el lento desarrollo social y económico del país, no hemos de olvidar su firme pulso en mantener lo esencial de la línea tradicional de la Revista y su criterio flexible a la hora de proceder a cuantas innovaciones y reajustes fueron necesarios para adaptarlos a las nuevas circunstancias.

Tras su muerte, es su propio hijo, don Antonio Rodríguez Moreno, quien accede a la dirección de la Revista, recogiendo responsablemente el legado de casi medio siglo de presencia musical en primera línea que, junto con un eficaz equipo de entusiastas colaboradores, hace que RITMO esté hoy, como ayer, «al servicio de toda la música».

Quedó señalada al principio la intención de no entrar en glosas ni exégesis, propósito nada fácil de cumplir cuando se repasa la larga y nutrida trayectoria de la Revista, sus aspiraciones y sus logros en pro de una mejor vida musical en nuestro país, sea cual fuere su aspecto, desde el tema, siempre pendiente, de la colegiación profesional hasta el también sempiterno de la ópera, pasando por la política musical o los Conservatorios. Intentando ser fieles a dicha intención, prescindiremos ahora de pormenorizar al respecto, dedicando tan sólo algún espacio a los hombres que, desde las páginas de la Revista, dieron vida y voz a esos anhelos.

A ese respecto hay que decir que todos cuantos fueron y son en la crítica, la musicología, la enseñanza y, en general, cualquier otro aspecto de la música en España han pasado por sus páginas. Y no son sólo palabras; son cincuenta años de testimonio. Por ellas desfilan Gustavo Pittaluga y Enrique Franco, Joaquín Turina y Jesús Villa Rojo, Ramón Barce y José Subirá, Federico Sopena y Adolfo Salazar, Higinio Anglés y Antonio Iglesias, Antonio Fernández-Cid y Conrado del Campo. Son, exactamente, mil trescientos doce los nombres recogidos en el índice final de personas.

Líneas atrás hablábamos de los cuatro directores que desde su fundación ha tenido RITMO; convencionalmente, podríamos dividir su historia en cuatro etapas que coincidieran con cada uno de ellos. Pero esto no se ajustaría a la realidad, pues en la evolución de la Revista ha habido muchas más reestructuraciones y cambios, tanto en cuanto a renovación de colaboradores como a reajustes en la temática y línea editorial. Ni que decir tiene que tales cambios han sido consecuencia de determinadas causas en cada momento, presididos siempre por un afán de permanecer en vanguardia de la actualidad y de adaptar la Revista con la mayor eficacia posible a las exigencias cambiantes de cada período. No vamos a hacer aquí historia de dichas causas (ni nos consideramos capacitados para ello), pero sí nos parece de utilidad señalar con algún detalle la forma en que la propia Revista, en su mancheta editorial, ha recogido los sucesivos cambios que han marcado su



REVISTA MUSICAL ILUSTRADA

RITMO

Director: Rvdo. P. NEMESIO OTAÑO, S. J.

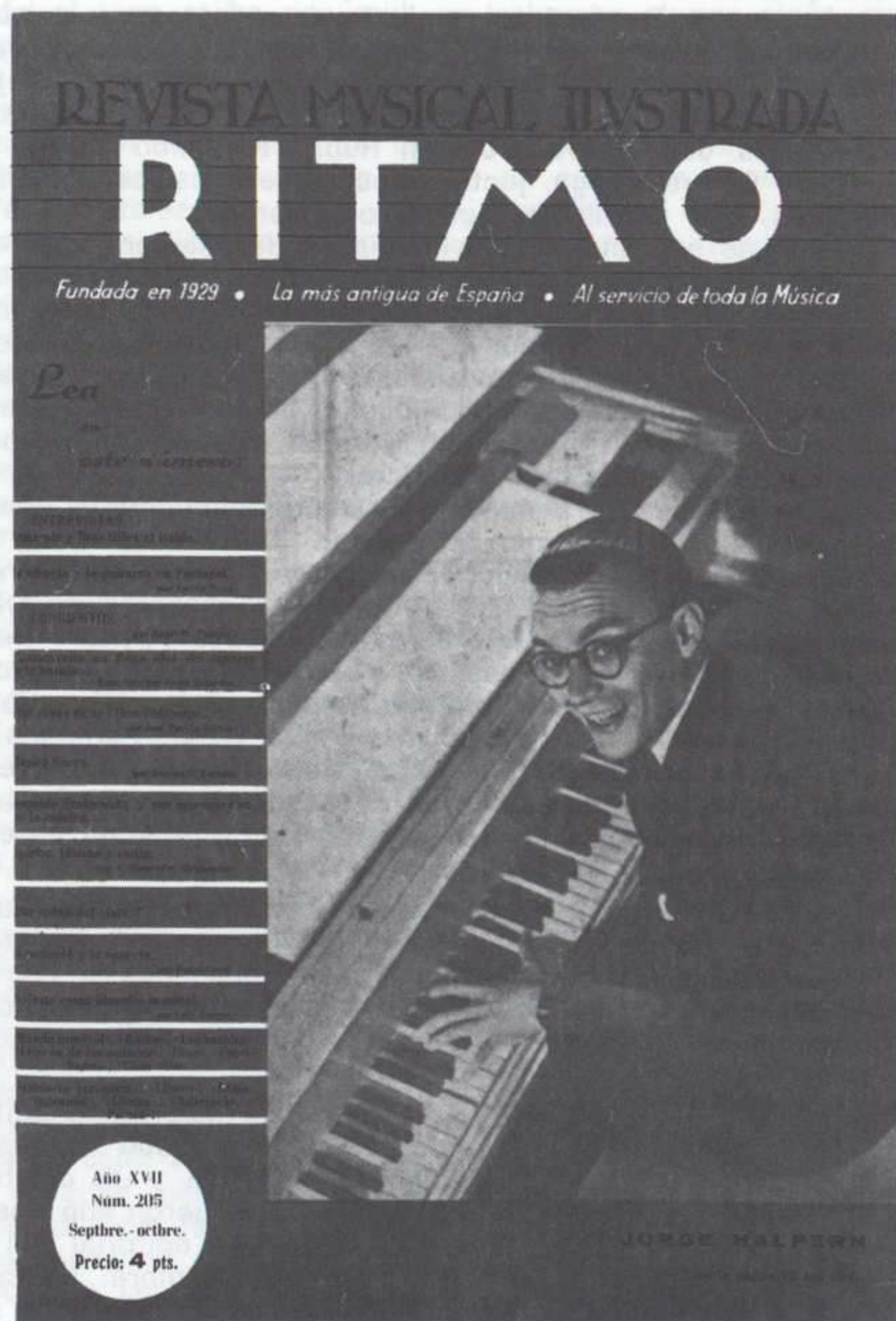
LOGOTIPO DEL N.º 133, ABRIL DE 1940

evolución. Como tantas otras veces, los hechos son suficientemente elocuentes y nos relevan de prolijas explicaciones, que alargarían innecesariamente este resumen, cuyo carácter, bueno será recordarlo, es eminentemente bibliográfico.

Como es lógico, procede comenzar por su primer número; allí, tras anunciar como director a Rogelio del Villar, se añade: Redactores: Crescencio Aragonés, Manuel Fernández Núñez, «Florestán» (seudónimo de Rodríguez del Río) y Antonio Ribera. Redactor gráfico, Fernando del Rivero. Principales colaboradores: Augusto Barrado, Conrado del Campo, José Fornes, José María Güervós, José Lasalle, Eduardo López-Chavarri, Nemesio Otaño, Juan José Mantecón, Joaquín Nin, Adolfo Salazar, José Subirá, Joaquín Turina y Eduardo M. Torner. En los números 2 y 3 se mantiene dicha nómina, desapareciendo en el siguiente para dejar su sitio a un anuncio de pianos. No significa esto que se produzcan variaciones de mayor importancia a lo largo de toda esa primera época, aparte de las frecuentes colaboraciones de Pedro Múgica, Joaquín Rodrigo, Luis Sobredo, Eusebio Rivera, Gálvez Bellido y varios otros, además de los antes mencionados.

Cuando, tras la guerra, se reanuda la publicación, un escueto título, bajo el logotipo, informa: director, Rvdo. P. Nemesio Otaño, S. J., sin más detalles, con lo que parece evidenciarse lo anunciado en el ya antes aludido editorial que inaugura la nueva época: «Que deberá inspirarse en una austeridad ejemplar». Con ser breve esa época, se registran interesantes colaboraciones de Fernando del Valle, Julio Gómez, el P. Prieto, Leopoldo Querol, Higinio Anglés, Francisco Pujol, José María Franco y López-Chavarri, entre otros.

Ya en 1947, la mancheta del número 205 nos presenta un nuevo desglose de cargos y funciones, a saber: director, F. Rodríguez del Río; subdirector, José Puerta, redactor jefe, Luis Araque; redactores: Angel M. Pompey, Angel Sagardía, Ramón G. Barrón, Pedro Carré y A. Menéndez Aleyxandre. Justamente un año después (nú-



PORTADA DEL N.º 205, SEPTIEMBRE-OCTUBRE DE 1947.

mero 213, julio-agosto de 1948) desaparece la nómina de colaboradores, quedando tan sólo la cúspide rectora Del Río-Puerta Araque. Al año siguiente (núm. 220, mayo-junio 1949) desaparece también este último, figurando únicamente el director y el subdirector. Al siguiente año, en 1950 (núm. 232, de diciembre), se incorpora un nuevo cargo a la mancheta, el de secretario general, que recae en la persona de Antonio Rodríguez Moreno; un año y medio más tarde se produce un nuevo cambio en la mancheta, ahora completamente drástico: a partir del número 245, de julio-agosto de 1952, no figurará más que el director, a la sazón F. Rodríguez del Río.

Hasta 1971 no se produce novedad alguna en la mancheta editorial, consistente en la reincorporación «nominal» de Antonio Rodríguez Moreno, que desde el número 409, de febrero-marzo, figura como redactor jefe. No obstante, durante esas casi dos décadas, a pesar del silencio que la mancheta guarda al respecto, la Revista había incorporado, junto a las firmas de los veteranos Subirá, López-Chavarrí, Sagardía o Menéndez Aleyxandre, las de Fernando López Lerdo de Tejada, Santos Sagrera, Dionisio Preciado, José de Azpiazu, Pedro Machado y, al filo ya de la década de los setenta, José Luis Pérez de Arteaga y Manuel Chapa.

Pronto van a sucederse las novedades, y el número de diciembre de 1973, el 437, incluye un suplemento de música «pop» que, con el nombre de **Ritmo Joven**, constituye formalmente otra revista aparte; los cargos directivos que registra su mancheta son los siguientes: director, Fernando Rodríguez del Río; asesor técnico, Antonio Rodríguez Moreno; redactor jefe, Fernando Rodríguez Polo: tres generaciones al frente de una Revista que no iba a dejar de evolucionar. Así, poco después, en el número 443, de julio-agosto de 1974, junto a los susodichos (Antonio aparece ya como subdirector) se incluye una extensa nómina de redactores: José Miguel López, José Ángel García, Pilar Lafarga, José Luis Pérez de Arteaga, Juan Antonio Lucas, Raúl Rey, Fernando López y Lerdo de Tejada, María Dolores Vega Muñoz, Pedro Machado de Castro, Manuel Chapa Brunet, Gonzalo Alonso Rivas, José Luis García del Busto, Manuel Montero Vallejo, José Ignacio de la Peña, José Prieto Marugán, Joaquín Rubio Tovar, Fernando V. Iribarren, Ramón Ortiz Ramis, Antonio Cordón Portillo, José Luis Silvestre, Antonio Alvarez Rodil, Javier Castro Rey, Luis Miguel Estero Brox, José Julio Garayalde, Ricardo Collado Arranz y, además, veintitrés corresponsales nacionales y seis extranjeros.

Tras esta apoteosis redaccional, un nuevo cambio se registra en el número 451, de mayo de 1975, que afecta a la estructura completa de la Revista, tanto en lo que se refiere a presentación como a estilo y línea editorial, mucho más dinámica. La mancheta dice así: director, F. Rodríguez del Río; subdirector, A. Rodríguez Moreno; redactores jefes: Manuel Chapa Brunet y Fernando Rodríguez Polo. Hay luego tres secciones: de informaciones y reportajes, de estudios y de crítica, respectivamente, regidas por José Miguel López, J. L. García del Busto y J. L. Pérez de Arteaga. También la renovación afecta al conjunto de redactores y colaboradores, que ahora son: Roberto Andrade Malde, Gonzalo Alonso Rivas, Angel Carrascosa, Santiago Herrero, F. L. Lerdo de Tejada, Manuel Montero, Ramón Ortiz, J. Ignacio de la Peña, Juan Ramón Pérez Garraleta, José Prieto, Joaquín Rubio, Fernando Varela Iglesias y María Dolores Vega, junto a los corresponsales nacionales y extranjeros, que continúan siendo los mismos.

A lo largo de ese año y hasta mediados del siguiente se registran las bajas de Manuel Montero, Ramón Ortiz, Juan Ramón Pérez y José Prieto, así como la incorporación de Domingo del Campo Castel, Angel-F. Mayo, Enrique Pérez Adrián, Arturo Reverter y Rafael San Gabino. En mayo de 1976 fallece el fundador y director de RITMO, y el número 462, de junio-julio, presenta como director en funciones a Antonio Rodríguez Moreno; dos meses después, en la mancheta figura ya como director.

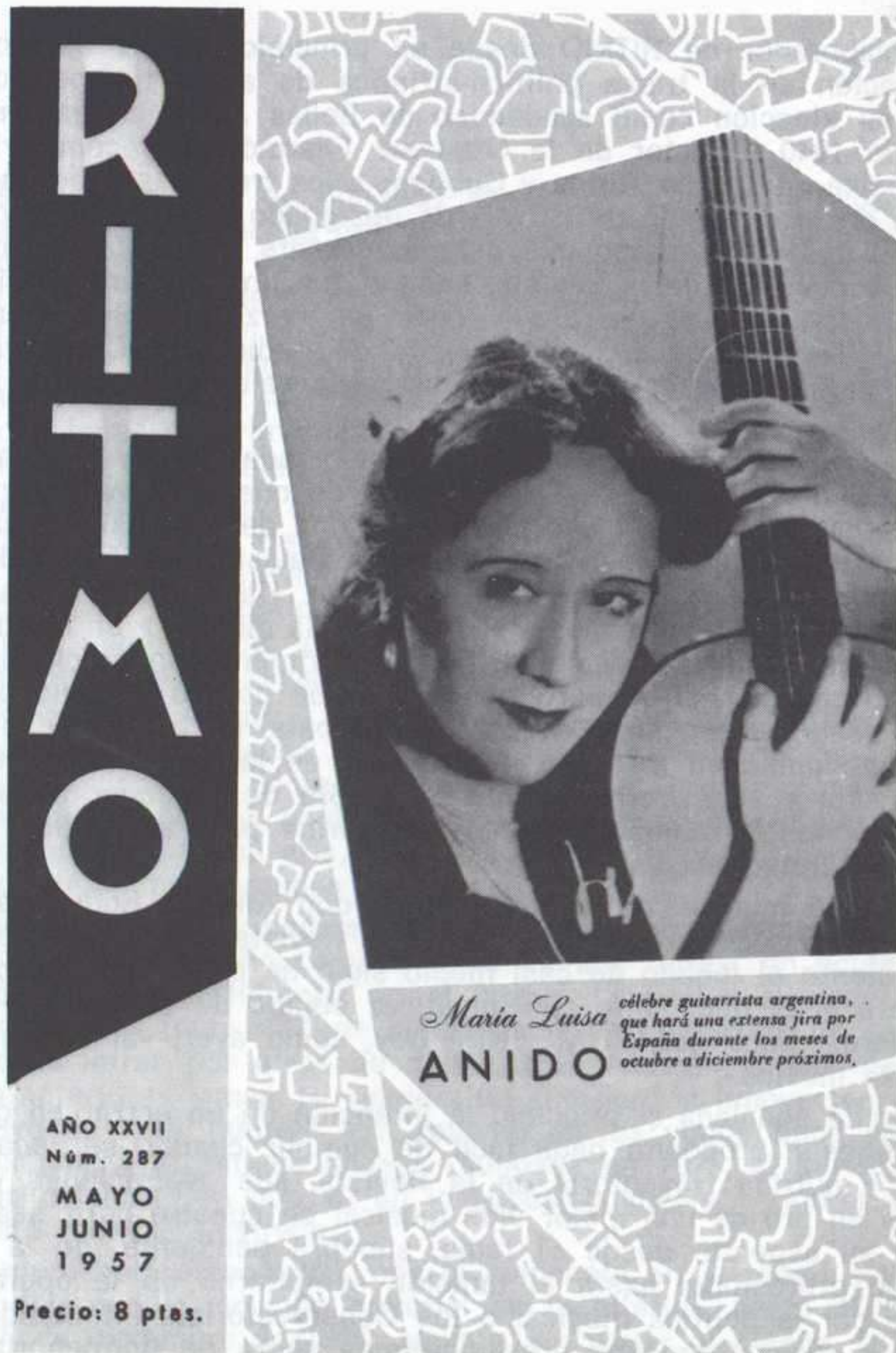
Pronto se produce otra nueva reestructuración, de la que da cuenta la mancheta del primer número de 1977, el 468. Dice así: fundador, F. Rodríguez del Río; director, A. Rodríguez Moreno; subdirector, Angel-Fernando Mayo Antoñanzas; asesores de Dirección: J. L. García del Busto, J. L. Pérez de Arteaga y Arturo Reverter; coordinadores: Angel Carrascosa y Santigado Herrero; promoción general, Fernando Rodríguez Polo; redactores y colaboradores: los antes citados, con la inclusión de Pablo Cano, Fernando Gil Olalla, Luis Jiménez Clavería, Agustín Muñoz, Fernando Peregrín y J. Carlos Ruiz Silva (quienes ya figuraban desde el número anterior), así como la ausencia de Santiago Herrero, Fernando Varela y María Dolores Vega.

En enero de 1978 (núm. 478) causan baja Manuel Chapa y Rafael San Gabino, al tiempo que se incorpora Andrés Ruiz Tarazona. Durante ese año se amplía la nómina de colaboradores con los nombres de Enrique Martínez, Manuel Gallarín, Alfredo Orozco y José Ramón Rubio, mientras que deja de figurar José Miguel López de Haro.

Si se ha tenido la paciencia de seguir este laberíntico quita y pon no será difícil comprender que en breve período de tiempo se ha renovado por completo la plantilla directiva y de colaboradores de la Revista. Durante el año 1979 se produjeron aún nuevos cambios; he aquí el reparto, según la mancheta editorial del número del cincuentenario, el 496, del mes de noviembre: fundador, F. Rodríguez del Río; director, Antonio Rodríguez Moreno; subdirector, Angel-Fernando Mayo Antoñanzas; redactor decano, José

Subirá Puig; director comercial, Fernando Rodríguez Polo. Figuran luego diez secciones con sus correspondientes responsables; son los siguientes: Información internacional, Fernando Peregrín; Información nacional, Celso Abad; Estudios, Domingo del Campo; Música en España, J. Luis García del Busto; Discoteca básica, Angel Carrascosa; Crítica discográfica, J. Luis Pérez de Arteaga; Crítica musical, Arturo Reverter; Pedagogía musical, Fausto Roca; Alta Fidelidad, Alfredo Orozco; Coordinación, Enrique Pérez Adrián. Aparecen después los colaboradores, que en esa fecha son los siguientes: Gonzalo Alonso, Roberto Andrade, Llorenç Barber, Pablo Cano, Manuel Gallarín, Fernando Gil, Manuel Gomis, Pedro González Mira, F. L. Lerdo de Tejada, Santiago Martín, Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz, Gerardo Queipo, J. Ramón Rubio y Joaquín Rubio Tovar.

De lo estable de este equipo y organización dan cuenta puntualmente las manchetas de los sucesivos números, hasta el presente. Si tenemos en cuenta los notables cambios que se están produciendo en la sociedad de nuestros días, así como la forma en que afectan tanto a factores comerciales como de orientación artística, estética y editorial, y máxime si tenemos también presente la demostrada capacidad de la Dirección de la Revista para adecuarse a cada nueva situación, podremos entender lo move-



PORTADA N.º 287, MAYO-JUNIO 1957.

dizo de su organización y miembros que la integran. En cualquier caso, más estables unos, fugaces otros, a todos ellos hemos de agradecer su probado entusiasmo en pro de una cada vez mayor, mejor y más profesionalizada información musical.

Periodicidad. RITMO, lo dice bien claro su primer número, comenzó siendo una publicación quincenal, que aparecía los días 1 y 15 de cada mes. Pero en mayo de 1935 empezó a ser mensual, hasta septiembre incluido del mismo año, pues la menor actividad musical del verano así lo aconsejaba.

Igual decisión se tomó al año siguiente; pero el estallido de la guerra civil convirtió aquel espaciado en algo mucho más largo de lo que todos podían suponer. El número 132, correspondiente a julio de 1936, inserta la siguiente noticia: «En prensa este número, han surgido los sangrientos acontecimientos que cubren de luto el ámbito nacional. RITMO, al proseguir su ruta artística, hace fervientes votos para que el país resuelva rápidamente su dramática situación acatando los designios de su gloriosa existencia».

Este ambiguo texto, de enigmático final, curiosamente emparentado con el léxico de los vencedores, vino a significar la interrupción de la Revista desde ese momento hasta el mes de abril de 1940, publicándose desde entonces con periodicidad mensual.

A este respecto conviene añadir que durante los meses de julio

y agosto se publica un sólo número para ambos y otro tanto sucedía con otros meses, sobre todo en época de vacas flacas. Así, resulta que, por ejemplo, en 1947 sólo se publicaron siete números, pues excepto los de noviembre y diciembre, todos agrupaban dos meses. En la década de los años cincuenta y sesenta, lo común (con muchísimas excepciones) era publicar ocho o nueve números al año, agrupando algunos meses de forma inconstante en relación con el año anterior o el siguiente. Desde los primeros años setenta la norma es de diez números anuales, de los que enero y febrero aparecen juntos, y también julio y agosto (a veces, mayo y junio).

Domicilio. Siempre ha sido RITMO una Revista madrileña, lo cual no obsta a su proyección nacional e internacional; pero a lo largo de sus cincuenta años de vida el domicilio social de la Revista ha experimentado algunas variaciones, que de manera muy resumida son las siguientes:

Número 1, noviembre 1929. Administración: Calle del Reloj, 2 y 4, principal derecha.

Número 30, abril 1931. Redacción: Travesía del Conde Duque, número 5, 2.º. Administración: Juan Bravo, 77.

(En el número 33, de octubre y siguientes, figura: Juan Bravo, número 73.)

Número 74, noviembre 1933. Dirección y Administración: Pi y Margall, 18, 1.º.

(Del 75 al 79, inclusive, figuran las señas anteriores; a partir del número 80 figura otra vez Pi y Margall, 18.)

Número 97, noviembre 1934. Dirección: Doctor Zamenhof, 5, 2.º (era el nuevo nombre de la Travesía del Conde Duque). Administración: Francisco Silvela, 15, 1.º A.

Número 99, diciembre 1934. En lugar de lo anterior figura sólo: Oficinas: Francisco Silvela, 15, 1.º, letra A.

Número 133, abril 1940. Redacción y Administración: Juan de Mena, 5.

Número 146, junio 1941. Oficinas: Francisco Silvela, 15.

Número 273, octubre 1955. Añade en mancheta: Delegación en Cataluña: Vía Layetana, 40, Barcelona.

Número 373, mayo-junio 1967. Desaparece: Delegación en Cataluña, etc.

Número 410, abril 1971. Reaparece: Delegación y Redacción para Cataluña: Vía Layetana, 40, Barcelona.

Número 451, mayo 1975. Redacción y Administración: Virgen de Aránzazu, 21. Edita: Ritmo, S. A. Francisco Silvela, 15, Madrid. Redacción para Cataluña: Vía Layetana, 40, Barcelona.

Número 480, abril 1978. Desaparece: Edita Ritmo, S. A.

Número 489, marzo 1979. Desaparece: Redacción para Cataluña, etcétera.

Imprenta. Según consta en la página 16 del primer número de RITMO, se imprimía en la «Gráfica Universal», que tenía sus talleres en la madrileña calle de Evaristo San Miguel, número 8. Posteriormente el editorial del número 13, de julio de 1935, anuncia que «RITMO, desde el presente número, ha comenzado a componerse con elementos propios. Ya posee las primeras cajas para su servicio tipográfico...». Sin embargo, tras su reaparición después de la guerra civil se imprimía en la Editorial Católica Toledana, sita en la calle de Juan Labrador, 6, en Toledo; ésta fue, con seguridad, la causa de que, al cumplir en su momento con el preceptivo depósito legal de obras impresas, el código asignado a RITMO fuese: TO.2-1958, que por primera vez aparece en la mancheta del número 292, de enero-febrero de 1958. Diez años más tarde, en el número 382, de abril de 1968, figura por vez primera en la mancheta: «Inscrita con el número 339 en el Registro de Empresas Periodísticas de la Dirección General de Prensa».

Justamente al llegar a su número 400, de febrero de 1970, se produce un cambio en la mancheta, según el cual la composición y ajuste tipográficos se realizan en los talleres de «Poré Martín», calle de Canillas, 15, en Madrid, mientras que la impresión corre a cargo de «Técnicas Gráficas», calle de las Matas, 5, también de la capital. Sin embargo, a partir del número siguiente se imprime en «Grefol», de la avenida Pedro Díez, 16, trasladada luego al polígono industrial de Móstoles a partir de enero de 1976.

En el número 436, de noviembre de 1973, se indica otro nuevo cambio, ahora de composición y ajuste, realizado por «Fernández», de la calle Oudrid, 11; sólo cinco números se hacen allí, pues a partir del 441 (mayo de 1974) se vuelve a la tipografía de «Poré Martín». Hasta mayo de 1976, número 461, se imprime en «Grefol».



ROGELIO DEL VILLAR (DIRECTOR DESDE 1929 A 1936).

la Revista, cambiando a partir de entonces a «Gráficas Agenjo», de la calle de las Adelfas, 4, también en Madrid.

Formato y presentación. La regularidad más absoluta ha presidido el formato de RITMO en cuanto a su tamaño, que ha permanecido invariable en las dimensiones de 31 x 21,5 centímetros. Tan sólo una excepcional salvedad hay que hacer a este respecto, y es el número 141, extraordinario, de diciembre de 1940, que se dedica monográficamente a Tomás Luis de Victoria y, con sus veinte centímetros de lomo, constituye un librito verdaderamente raro y curioso. En cuanto al número de páginas, ha ido creciendo en la misma proporción que la Revista adquiría cada vez mayor auge, desde las dieciséis del número inicial a las doscientas dos del extraordinario dedicado al fonógrafo (núm. 477, diciembre de 1977). Los números más recientes tienen una cantidad de páginas que oscilan alrededor de las noventa, sobrepasando frecuentemente esa cifra.

Por lo que concierne al aspecto de la Revista y su presentación, ha habido algunos cambios significativos. En sus orígenes, la cubierta presentaba una fotografía central, naturalmente en blanco y negro, enmarcada entre grandes espacios blancos; en la parte superior, como ya quedó dicho páginas atrás, campeaba el título con la leyenda «Revista musical ilustrada». En efecto, en casi todas sus páginas aparecían fotos o grabados.

Es a partir de abril de 1943 (núm. 164) cuando se adopta un aire más moderno: el título continúa ocupando la parte superior, pero sobre un fondo color rojo ladrillo; el resto de la cubierta, sin márgenes, lo ocupa una fotografía. Excepción a esta norma la constituye el número 199, de octubre-noviembre de 1946, que dedicaba su portada a Manuel de Falla, muerto entonces en Argentina, cambiando el tono rojizo por azul, no sabemos si por algún secreto diseño.

A medida que los tiempos cambian, cambia también el aspecto de la Revista. Ya nos referimos anteriormente al importante sesgo registrado en septiembre de 1947, con el «tandem» Puerta-Araque; significó aquello una puesta al día en cuanto a contenido, empezando a tratarse temas de «jazz», variedades, radio, etc., en las flamantes veinticuatro páginas que ya tenía la Revista. También en la presentación aparecen cambios, y la cubierta del número 205, de dicha fecha, respetando el título de cabecera con sus lemas tradicionales, ofrece ahora una fotografía de 20 x 15 centímetros llevada al margen derecho, y disponiendo en la franja vertical izquierda el sumario, bajo el que aparece un círculo blanco con el año, número, fecha y precio. Aunque las correspondientes fotos siguen siendo en blanco y negro, el color de fondo de la cubierta varía constantemente de unos números a otros: amarillo, azul, rosa, naranja, verde, etc.

Gran novedad supone el número extraordinario que conmemora el vigésimo aniversario de la Revista (el número 224, de noviembre-diciembre de 1949), que presenta cubierta a todo color con una alcanforada fotografía de miriñaques y que ofrece nada menos que cuarenta y ocho páginas de excelente papel y plagadas de ilustraciones. El número de fin de año siguiente (el 232, diciembre de 1950) exhibe también policroma cubierta y el alarde internacionalista de presentar textos trilingües, en español, inglés y francés. Merece también ser destacado el número 266, de diciembre de 1954, en el que se celebran las bodas de plata de la Revista, y que también con cubierta a todo color, como los extraordinarios anteriores, ofrece impresión a dos tintas en papel «couché» a lo largo de sesenta páginas, más del doble de lo que era habitual en los números normales.

El año 1957, en pleno «boom» de la moda «saco» y aquellos muebles «funcionales» de amenazadoras aristas, se opera un nuevo cambio, consistente ahora en reservar el tercio vertical izquierdo de la cubierta para imprimir allí el título en grandes letras verticales de color sobre fondo negro; el resto de la página lo ocupan una o varias fotografías (preferentemente, de «pose» oblicua) enmarcadas con las más caprichosas geometrías, pero eludiendo cuidadosamente los ángulos rectos. Afecta también el descoyuntamiento a las páginas interiores, y no es raro encontrar las formas, orlas y chirimbolos ornamentales más inverosímiles. Eran los tiempos del «bayón».



MANCHETA (CON ORLA) DEL N.º 319, JUNIO 1961.



P. NEMESIO OTAÑO (DIRECTOR DESDE 1940 A 1943).



FERNANDO RODRIGUEZ DEL RIO (FUNDADOR Y DIRECTOR DESDE 1943 A 1976).



ANTONIO RODRIGUEZ MORENO (DIRECTOR DESDE 1976).

La invasión de España por el «twist» es ya un hecho irreversible en 1960, el mismo año en que fallece el maestro Padilla, el recordado autor de **La Violetera**. Fuera por la posible gravedad de los hechos, fuera por lógica evolución, las cubiertas de RITMO vuelven a recuperar un cierto aire más clásico a partir del número 309, de marzo de 1960, consistente en la colocación recta de las fotografías (comúnmente dos). También la disposición interna presenta un aspecto menos informal, aunque todavía durante algún tiempo recurrirá a los letreros oblicuos y verticales y a la utilización de masas ornamentales de trama con forma irregular.

Sólo a finales de la década se produce otra reestructuración gráfica, y el número 389, de diciembre de 1968, impreso en «offset», muestra el título de la cubierta según la anterior disposición (en vertical y a la izquierda), pero ahora sobreimpuesto a una gran fotografía, todavía en blanco y negro, que ocupa toda la página, excepto una línea a pie, donde consta el año, número, fecha y precio. No tardaría mucho en lucir RITMO cubierta a todo color con carácter permanente; a partir del número 407, de diciembre de 1970, y coincidiendo con la conmemoración del centenario de Beethoven, todos los números se presentarán ya con cubierta en colores, volviendo la palabra «Ritmo» a ocupar horizontalmente la zona superior, como al principio. Desde entonces, y sin alterar esa disposición, se han producido variedad de diseños, algunos de ellos de gran atractivo, especialmente en los años más recientes, en tanto que los números extraordinarios han ido superando su calidad y formato, llegando algunos de ellos a constituir auténticas joyas bibliográficas, como el 477 (diciembre 1977), dedicado al centenario del fonógrafo; el 487 (diciembre 1978), a Franz Schubert, o el 496 (noviembre 1979), que celebra el cincuentenario de la Revista.

Por último, justo es destacar que en una época como la actual, en que hasta el más docto periodismo aparece plagado de graves faltas de ortografía y donde el solecismo y el anacoluta campan por sus respetos, RITMO se distingue por una pulcritud lingüística y un cuidado por los ortográfico verdaderamente encomiables, a los que no es ajeno Matías García Peláez, el veterano corrector de la Revista, que permanece vinculado a ella desde sus inicios.

Precio. Cincuenta céntimos de peseta costaba el primer número de RITMO, aquel de 1929. Cuando, tras la guerra civil, reaparece en 1940, su precio es ya de dos pesetas. Exactamente tres años después, en abril de 1943, aumenta en cincuenta céntimos, terminando de redondear a tres pesetas en noviembre de 1945.

Inexorablemente, se produce una subida progresiva, más atenuada en ocasiones, más acelerada en otras, según la marcha general de la economía del país y los precios de consumo. En esta marcha imparablemente alcista cabe destacar el período comprendido entre los años 1974 al 78: de 30 pesetas pasa, tras espectaculares aumento, a 125 pesetas. Pero mejor será dejar que los datos hablen por sí mismos:

Pesetas		Pesetas	
Noviembre 1929	0,50	Enero 1963	16
Abril 1940	2	Enero 1968	20
Abril 1949	2,50	Abril 1971	25
Noviembre 1945	3	Enero 1973	30
Diciembre 1946	4	Mayo 1974	40
Abril 1945	5	Septiembre 1974	50
Noviembre 1950	6	Diciembre 1975	75
Abril 1951	7	Octubre 1977	100
Enero 1952	8	Agosto 1978	125
Julio 1957	10	Enero 1979	150
Septiembre 1957	13	Octubre 1979	175

Los precios reseñados son los de números corrientes; es norma general que los extraordinarios y los números fin de año, por su mayor contenido, tengan un precio superior.

Numeración. Poco habría que decir a este respecto, pues la misma continuidad de la Revista ha favorecido la de su propia

numeración. No se registra cambio alguno en sus diferentes épocas, ni siquiera tras la interrupción durante la guerra, pues el primer número de la nueva etapa, el 133, enlaza en continuidad con el de julio de 1936, si bien para el cómputo de años se consideran incluidos los del período de suspensión de la Revista: así, el último número de 1936, el mencionado del mes de julio, se anuncia como año VIII, número 132, en tanto que el de abril de 1940 se presenta como año XI, número 133.

En noviembre de ese año se cumplían doce desde la fundación de la Revista, pero el número correspondiente a esa fecha, el 140, no recoge la nueva anualidad, que no aparece hasta enero del año siguiente. Lo mismo sucede en años posteriores, en que el cómputo anual cambia en enero, en lugar de en noviembre, hasta llegar a 1948, en cuyos números anteriores a noviembre figura el año XVIII, pasando a XIX en los números de noviembre y sucesivos, hasta octubre inclusive del siguiente año. Desde aquella fecha se tomó por norma cambiar de numeración de año en el mes de noviembre.

Pero resulta que anteriormente se había nominado año XVII al 1946, y se había repetido la numeración de año durante todo 1947, de enero a diciembre. Por otra parte, en su primera época, la Revista consideraba los años naturales, no la efemérides de su fundación: así, el número 5, de enero de 1930, aparece ya como año II. El cambio de criterio en 1948, junto con la repetición de los años en 1946 y 1947, es causa de embarazosas confusiones en el cómputo de años de la Revista, pues se entremezclan criterios heterogéneos.

Por otra parte, no es infrecuente que, por olvido, el número de noviembre de determinados años (incluso en algunos recientes) aparezca todavía con la misma numeración anual de los anteriores. Un caso extremadamente singular lo constituye el número 466: en la realidad corresponde al mes de noviembre de 1976, fecha en que se cumple el año XLVII de la Revista y, efectivamente, así consta en la cubierta; pero en la portada interior, sobre la mancha, figura aún el año XLVI, con el agravante de que a continuación se dice que corresponde al mes de diciembre.

A todo ello viene a añadirse la vacilación en aquellos números que agrupan los meses de octubre y noviembre, repartiéndose a partes iguales los que consideran año nuevo y los continuidad con el anterior. Por todo, recomendamos la mayor cautela a la hora de citar correctamente el año a que corresponde determinado número, especialmente si es del mes de noviembre de cualquier año, y muy en particular todos los de los años 1946 y 1947, así como los de la primera época.

Hasta aquí la descripción, más o menos pormenorizada, de algunos de los rasgos bibliográficos de la Revista. Pero, al margen de su mayor o menor significación, queda la evidencia constante de que RITMO es algo más que todo eso. Nada, por cierto, se ha dicho aquí de las campañas promovidas desde sus páginas en pro del asociacionismo profesional, de la colegiación, de la atención pedagógica, de la música coral...; nada tampoco de los intentos editoriales, de la organización de ciclos de conciertos ni de su atención despierta a los sucesivos fenómenos musicales que han ido marcando con imborrables huellas diferentes épocas: la música cinematográfica, el «jazz», la música «pop», la «discoficción», etc.

No era tampoco propósito de estas páginas el abordar dichos temas, sino el trazar los rasgos bio-bibliográficos de la publicación. Pero no nos parece ocioso recordar que ha sido, precisamente a través de esta Revista, de este objeto cuya escrupulosa disección hemos intentado, como han visto la luz y han hallado el eco público toda esa larga muestra de aspiraciones, éxitos luego en algunos casos, frustración estimulante en otros.

RITMO es hoy algo vivo, abierto y en permanente trance de renovación y superación, para bien de nuestra música. Para quien esto escribe, una de sus mayores alegrías se cifra en la esperanza de poder trazar, al cabo de otros cincuenta años, la nueva trayectoria de RITMO, las señas de identidad de otro medio siglo de música española. Ojalá.

GEORGES THILL

Por GIACOMO LAURI-VOLPI
(Traducción y notas de Manuel Torregrosa)

Bellísima la voz de Georges Thill, la más bella de Francia en este último medio siglo, y una de las más cálidas y perfectas que se hayan podido oír en teatro. Lo que es más singular si se considera que la lengua francesa es un tanto refractaria a las bellas sonoridades canoras, especialmente en la voz tenoril, a causa de la «e» de varios colores, como la del diptongo «eu» y la «e» muda. La «e» cerrada suena como una «i», y la garganta, si no está dócil a la voluntad del intérprete, se contrae y surge de ella una nota punzante.

No se comprendería bien cómo no se experimentan tales inconvenientes en los barítonos y en los bajos, si no fuese por el timbre más grave y oscuro, que ayuda a redondear el sonido y esfumar la vocal. Thill había conseguido, con sapiente modulación, hacer homogénea su voz en toda la extensión. Le oí por vez primera en el Metropolitan, y quedé admirado y asombrado escuchando a un artista completo por elegancia escénica, maestría vocal, belleza de timbre y pureza de acento, en la interpretación del *Faust*, de Gounod, ópera ardua como la que más, que los tenores italianos, incluso los más notables, evitan con sumo cuidado. Lo que demuestra que para afrontarla no basta con poseer una naturaleza vocal generosa. ¿Por qué ni Caruso, ni Anselmi, Schipa, Gigli, Fleta o Pértile, ni toda la serie tenoril que le sucedió supieron afrontar con auténtico nivel la escabrosa partitura que evidencia las deficiencias técnicas y la falta de homogeneidad y seguridad de una voz? Thill dio una verdadera lección a todos los rivales más célebres de su tiempo, demostrando cómo se interpreta y se canta «Salut demeure chaste et pure», con aquel «Do» agudo en la frase «on se devine la présence», que hace estremecer los pulsos.

Cantando en su lengua, Thill triunfó en las dos Américas, sin menguar nunca su dignidad de artista serio y consciente. Quiso después tentar la aventura italiana del canto, y se fue a estudiar con Fernando de Lucia, famoso por sus acrobacias vocales, que, no obstante, no le permitían dominar todas las vocales. Tanto es así, que en la «Recóndita armonía», de *Tosca*, no lograba De Lucia someter su virtuosa voz para obligarla a pronunciar la «u» de la frase final: «Tosca sei tu», y, poco respetuoso con la gramática, terminaba con la vocal «e»: «Tosca sei te». Evidentemente, la «u» se le ahogaba a De Lucia en la garganta, y no conseguía proyectarla a la cavidad superior de resonancia. Y este celeberrimo tenor fue, precisamente, el que Nápoles prefirió a Caruso, también napolitano, que, por el contrario, dominaba todas las vocales con estupenda seguridad de emisión, pese a la naturaleza de su vocalidad, de una densidad desacostumbrada en la cuerda, y que rehuía los arbitrios y amaneramientos de su paisano y rival. Volviendo a Georges Thill, sucedió ahora que, en una lengua que dificulta el enmascaramiento del sonido, se encontró implicado en un dilema: seguir su fonética habitual o adaptar la voz al repertorio y lengua italianos, proclive ésta, por naturaleza, a la apertura de los sonidos.

Al principio, el cambio pareció favorecer a Thill, que se hizo aplaudir, en la Arena de Verona, en *Turandot*, temporada de 1928, y en los principales teatros de la península cantando *Tosca* y *Carmen*. Pero cuando, vuelto a su patria, hubo de «represtinar» la típica fonación del idioma materno, el artista se encontró con una reacción imprevisible de su voz, que no estaba dispuesta a seguir el itinerario de otro tiempo. El resultado fue catastrófico. Thill quiso aventurarse en la parte de «Raúl», de *Hugonotes*, en la Opera de París, cantándola en francés, como la compuso Meyerbeer. Oí —fue la última vez— en aquella terrible tesitura a la «voz más bella de Francia.» Parecía despedazarse en dos fragmentos: uno túrbido, hinchado, en la primera octava; el otro, de color «caprino», en la octava superior. Las dos escuelas se disputaban la posesión de una garganta agotada por el esfuerzo y atormentada por los diversos criterios de «impostación». Con todo, la fonética canora debería obedecer a una ley física universal, cualquiera que sea la lengua en que se cante.

Tantos maestros, tantos métodos: «tot capita, tot sententia», según las épocas, gustos y modas. El público se adapta a cualquier novedad. Hoy delira por la música «ye-yé», «pop», «rock», «folk».



GEORGES THILL, EN EL PAPEL DE FAUSTO, CON LAURI-VOLPI, EN LA OPERA DE PARÍS, AÑO 1932.

Pero el repertorio melodramático es diferente, no tolera desviaciones ni inversiones. Las voces que hacen de menos a la norma no se sustraen, tarde o temprano, a la sanción. En los comienzos de mi carrera, los artistas eran partidarios unos de Bonci, otros de Caruso, esencialmente diferentes por método y estilo. No me dejé seducir por ninguno de los dos «divos». Seguí por mi camino. Ambas voces capitularon antes de los cincuenta años. Hoy, a los ochenta, todavía persiste la mía.

NOTAS

1. Georges Thill nació en París, en 1897. En sus años mozos fue empleado de un corredor de Bolsa, hasta 1916. Después de la primera guerra europea, en la que fue movilizado y tomó parte, entró en el Conservatorio de la capital, en 1919. Más tarde, en 1921, atraído por la escuela italiana de canto, marchó a Nápoles, donde fue alumno por dos años del célebre tenor Fernando de Lucia, que le enseñó los fundamentos de la tradición italiana «belcantista» («Todas las malicias de mi arte», como éste le decía a menudo), y a quien G. Thill guardará admiración y reconocimiento siempre. [De Lucia, ídolo de los napolitanos, cantó en el Teatro Real, temporada 1889-90, entre otras, con los no menos célebres Julián Gayarre, Francesco Marconi y Fernando Valero, escriturados para aquel año; y fue quien, requerido por la Empresa, hubo de sustituir a nuestro Gayarre en *Pescadores de perlas*, tras el infortunio que padeció en la velada del 8 de diciembre. Refiere A. Lancellotti (*Voces de oro*) que, al principio, De Lucia se negó, considerándolo poco menos que una irreverencia. Al fin se decidió, ante la insistencia, y cuenta: «Al salir a escena me acogieron con una frialdad glacial, que hubiese infundido pavor a cualquiera; y cuando llegué al punto de la romanza en que le falló la voz a Gayarre, el público bajó la cabeza y las señoras se taparon el rostro con las manos. El espectáculo terminó sin que se oyese un solo aplauso. Pero al cabo de dos noches fui recibido con una ovación entusiasta.»]

2. G. Thill debutó en la Opera de París, en la parte de «Nicias», en *Thais*, el 24 de febrero de 1924, habiéndolo hecho antes en la Opera Cómica (*Carmen*, *Werther*, *Tosca*, *Pagliacci*, etc.), y rápidamente desarrolló su actividad en los primeros coliseos europeos y americanos, con amplio repertorio italiano, francés, wagneriano (*Hugonotes*, *Profeta*, *Guillermo Tell*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Turandot*, *Marta*, *Fausto*, *Romeo y Julieta*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Maestros cantores*, *Walkyria*, *Parísifal*, *Lakmé*, etc.). Después de actuar en el Covent Garden (*Sansón y Dalila*), intervino en el estreno parisino de *Turandot*, en la Opera (1928), que volvió a cantar ese mismo año en la Arena de Verona, alternándose en la parte de «Calaf» con Lauri-Volpi, y a repetir al año siguiente, en la Scala milanesa, donde más tarde, 1930, cantaría A. Chenier y *Fanciulla del West*. En las temporadas siguientes actuó en el Metropolitan neoyorquino (*Romeo y Julieta*, *Fausto*, *Aida*, *Lakmé*, *Sadko*...), en el Colón bonaerense y principales teatros sudamericanos. Terminó su carrera en la Opera de París, después de la última gran guerra, con los mismos éxitos de años anteriores, que hacen de G. Thill el más importante y universal de los tenores franceses de nuestro tiempo.

(Concluyen en la pág. 83.)

¿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 vatios 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.

Fernández de la Hoz, n.º 70 :-: MADRID - 3
Teléfonos: 442 26 11 - 442 26 56
Telex 45287 - TCAU

Tres directores:

Carl Schuricht

George Szell

Dimitri Mitropoulos

Por ARTURO REVERTER
y ENRIQUE PEREZ ADRIAN

El azar ha reunido, en este año que toca a su fin, una importante nómina de directores que merecen el recuerdo al conmemorarse los años de sus muertes o nacimientos. Estos nombres contrastan con la escasez de compositores de los que celebrar homenaje semejante. Cien años del nacimiento de Carl Schuricht, veinte de la muerte de Dimitri Mitropoulos y diez de las de George Szell o sir John Barbirolli son ocasión justificada para volver la vista atrás, hacia esa época que muchos consideran privilegiada en materia de forjadores de orquestas, de creadores de música, de grandes directores. Dejando a sir John para el primer número del año próximo, presentamos hoy un recuerdo de tres de los grandes directores del siglo XX, aunque no se nos escapan las grandes diferencias que los hacen inagrupables si no es bajo el común denominador del talento. Un representante del clasicismo de la dirección como Carl Schuricht, nacido, sin embargo, en los mismos años que todos los grandes compositores que renovaron la música durante el siglo XX; un Mitropoulos, digno de ser incluido entre los renovadores, músico «expresionista» —no creemos que sea exagerado llamar así al gran recreador de *Wozzeck* o *Erwartung* que el disco nos conserva aún—, también compositor y solista; un George Szell, en fin, mantenedor de los principios «objetivistas» en la recreación de los pentagramas, vigoroso traductor del mejor Beethoven, del Mozart irrepentible, de un especialísimo Bartok y de un Mahler implacable. He aquí la nómina a la que haremos frente hoy. Quede para el próximo número la evocación del romanticismo tenso del recreador de la Quinta de Mahler o el *Pelleas y Melisanda*, de Schönberg.



CARL SCHURICHT.



GEORGE SZELL



DIMITRI MITROPOULOS.

CARL SCHURICHT

(Reflexiones y recuerdos en torno a un director «de los de antes»)

SU CONTACTO CON LA NACIONAL

Por muchos motivos, la figura de Carl Schuricht, recordada ahora, cuando hace pocos meses que se han cumplido cien años de su nacimiento, es especialmente significativa para los músicos y aficionados madrileños, ya que el maestro alemán actuó muchas veces al frente de la Orquesta Nacional y contribuyó poderosamente a la formación de su personalidad como conjunto sinfónico, todavía titubeante allá por la primavera de 1944, momento en que se produce el primer encuentro entre ambos. El fue quien, en aquellos tres conciertos iniciales, reveló a público y a Orquesta la importancia y significación de un compositor llamado Johannes Brahms, hasta entonces considerado en estas latitudes como «difícil». En tres sesiones consecutivas, 16, 19 y 29 de mayo, ofreció, luego de una ejemplar labor de ensayos, tres de las sinfonías del hamburgués: **Primera**, **Segunda** y **Cuarta**, obras que, desde aquel instante, quedaron incluidas para siempre en el repertorio de la agrupación. Su última actuación en Madrid, el 15 de marzo de 1964, es un recuerdo difícilmente borrable para quien lo haya vivido. En el atril las partituras de la obertura de **Egmont**, de Beethoven; **Serenata número 6, para cuerdas y timbal**, y **Sinfonía «Haffner»**, de Mozart, y la **Primera sinfonía** de Brahms. Con la única excepción de **Till Eulenspiegel**, sustituido por la sinfonía mozartiana, un programa idéntico al de su presentación, casi veinte años atrás. Fue emocionante ver, en medio de una cariñosa ovación, a aquel octogenario, arrugado como una pasa, pequeñito, vacilante, apoyado en un bastón, hacer el recorrido hasta el podio. Y luego, el concierto, verdadera demostración de que a veces, a pesar de las limitaciones físicas, el arte encuentra caminos para manifestarse, comunicarse y transmitirse. ¡Qué vitalidad en aquel endeble cuerpo! ¡Qué contagioso dinamismo el de aquella asombrosa mano izquierda! Cuando, al finalizar el concierto, en un Monumental lleno a rebosar, emocionados, aplaudíamos, algunos tuvimos el presentimiento de que ya no volveríamos a ver al maestro. Así fue. La temporada siguiente tenía anunciado un programa con la **Incompleta** y la **Heroica**, pero no llegó a venir. Viejo y enfermo, moriría, en su residencia de Ginebra, el 7 de enero de 1967.

SESENTA Y CINCO AÑOS DE MAGISTERIO DIRECTORIAL

Había nacido Carl Schuricht, el 3 de julio de 1880, en la que más tarde sería conflictiva ciudad fronteriza de Danzig (hoy Gdansk), situada entre Alemania y Polonia, en el seno de una familia que vivía en y para la Música: su padre era constructor de órganos y su madre una excelente pianista y cantante. Desde muy niño mostró un extraordinario talento musical, ingresando en la Hochschule für Musik, de Berlín, en donde recibe lecciones de Humperdinck y emprende estudios humanísticos. Años más tarde, en Leipzig, da clases de Composición con Max Reger. Al cumplir los veinte entra en el Teatro de la Opera, de Maguncia, como maestro de coro, trasladándose después, y sucesivamente, a Zwickau, Dortmund, Kreuznach y Goslar. Tiene ya treinta y un años cuando se le presenta su primera importante oportunidad al ser nombrado director musical en Wiesbaden, ciudad que, en 1922, le concede la categoría de Generalmusikdirektor. Aquí permanece hasta 1944, si bien desde mucho antes inicia un continuo peregrinar a lo largo y ancho de Europa. Es aclamado en Schweningen, en 1930, lo que supone contratos posteriores para dirigir a la Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam, y a la de la Residencia, de La Haya, y, en definitiva, y aunque algo tarde, el reconocimiento internacional. La reina Guillermina le concede, en 1938, la Orden de Orange-Nassau. En el 44 sucede a Siegfried Ochs como responsable de la Rühlscher Gesangverein, de Frankfurt, y vuelve a sustituirle poco después al frente del Coro Filarmónico de Berlín. En 1956 viaja por primera vez a los Estados Unidos, dirigiendo a la Filarmónica de Viena, orquesta a la que conduciría, en su último concierto público, el 6 de agosto de 1965, en Salzburgo. Hasta este instante, a despecho de la edad, aun espaciando sus actuaciones y tomándose cada vez más largas temporadas de descanso, continúa desplegando una sorprendente actividad.

EL HOMBRE Y EL MUSICO. TECNICA Y ESTILO

Schuricht fue uno de los más preclaros representantes de la más pura y clásica tradición directorial germánica, en la que se integraron maestros tales como Furtwängler, Knappertsbusch, Walter o Klemperer, todos ellos unidos, aun siendo muy diferentes entre sí, por su similar manera de acercarse a la música a partir de

presupuestos metafísicos. Ellos formaron lo que Harold Schonberg denomina la Escuela Germánica, «escasamente humorada, severa y densa, cuidadosa, libre de afectaciones, preocupada solamente de una cosa: la desinteresada transmisión de un mensaje musical». Directores únicamente pendientes de servir a la música con autenticidad, honestidad y sencillez. Muy distinto, dentro de estas características más o menos comunes, a Furtwängler o «Kna», Schuricht coincidía también con ellos en el conservadurismo de sus programas y cultivaba casi exclusivamente el repertorio más tradicional: básicamente, el que abarca desde Mozart —con ligeras escalas en Bach o Haendel— hasta Strauss, pasando por Beethoven y los grandes románticos, incluidos Brahms y Bruckner. Esta constante la mantuvo también en su programación madrileña, lo que, de todas formas, debe congratularnos, porque así pudimos acceder, en interpretaciones de altura, a obras señeras tantas veces maltratadas. He aquí algunos conciertos muy propios del maestro alemán, espigados de entre los que, en veinte años, ofreció con la Orquesta Nacional: **Euryanthe** («Obertura»), Weber; **Rosamunda** («Intermedio» y «Obertura»), Schubert; **Cuarta**, Brahms; «Encantos de Viernes Santo» (**Parfaisal**), **Maestros cantores** («Obertura»), Wagner (29-V-44); **Segunda**, Schumann; **Buque fantasma** («Obertura»), **Maestros cantores** («Obertura» y «Danza de los Aprendices»), Wagner (28-XI-52); **Oberon** («Obertura»), Weber; **Incompleta**, Schubert; **Cuarta**, Brahms (9-X-53); **Sinfonía de «El Reloj»**, Haydn; **Noches en los jardines de España**, Falla (con Soriano); **Cuarta**, Tchaikowsky (29-X-54); «**Concerto grosso**» en Re menor y «**Concerto**» para arpa (con Zabaleta), Haendel; **Cuarta**, Brahms (1 y 2-V-59); **Primera**, Beethoven; **Leonora III** («Obertura»), Beethoven; **Idilio de Sigfrido**, Wagner; **Renana**, Schumann (22 y 24-IV-60); **Primera**, Beethoven; **Séptima**, Bruckner (2 y 4-XI-62). Como se ve, todo muy tradicional, y en algún caso repetido (la «Obertura» de **Meistersinger** la dio aún en otra ocasión, lo mismo que la **Cuarta** de Brahms).

En Schuricht se reunían, de forma casi perfecta, en una síntesis naturalmente orientada hacia un único fin (el ideal humanístico a través del arte), las cualidades como hombre y como artista. «Admiro en él —decía Pincherle— su maravilloso equilibrio entre la inteligencia, la ciencia y la sensibilidad, y una no menos maravillosa modestia en presencia de las obras que interpreta.»

Su naturalidad en el trato, su sencillez, su bondad, su pureza de ideales pudieron ser apreciadas a lo largo de sus visitas a nuestro país por quienes le frecuentaron. Se captó la simpatía de todos. Antonio Fernández-Cid, en su libro sobre la Orquesta Nacional (Madrid, 1953), nos da esta imagen de él: «... la expresión amical, la sonrisa a flor de labio, la palabra en un castellano improvisado, feliz siempre, ocurrentísima. ¡Cómo, qué bien trabajó! Los minutos, las horas pasaban sin sentir (...). Y persona de simpatía extraordinaria. En los pasajes difíciles se armaba de paciencia. En las repeticiones, de habilidad. Cuando algún período ponía demasiado al descubierto la provisionalidad del montaje, el desconocimiento de los instrumentistas, el punto débil del sector, él guiñaba con picardía y luego se tapaba los ojos, como concediendo el anticipado perdón (...). Los ensayos, con él, eran una delicia. Fueron muchos los que captaron el espíritu de Brahms, el porqué de tiempos, matices, fraseos y expresiones. Trabajaba con celo e incansabilidad sorpren-



SCHURICHT Y ARGENTA

dentes. En los descansos hacía una consumición pasmosa de naranjas. "Vitaminas", decía con picaresco ademán».

Todo ello casaba perfectamente con su personalidad como músico —que tanto influyera en Ataúlfo Argenta—, con sus planteamientos artísticos, que manaban de él con la mayor facilidad, sin trabas ni cortapisas, contribuyendo a crear la imagen de un director caracterizado sobre todo por su sinceridad, su amor a lo interpretado y su transparencia. Claro que lo anterior de poco hubiera servido sin una preparación, un conocimiento superior y una lucidez y capacidad analítica (corazón e intelecto) fuera de lo común. Poseía una técnica gestual clara y comunicativa, de configuración muy tradicional. Sus movimientos, nada grandilocuentes, tendían a la simplificación. Eso sí, multiplicaba, en rápidos ademanes, todo tipo de indicaciones, que sugerían y subrayaban detalles, matices, diseños rítmicos, apuntes de color; que construían y pulían con nitidez y eficacia. Su mano izquierda —que prácticamente era la única que manejaba en su última época— era asombrosamente rica y vigorosa, capaz ella sola de llevar e impulsar, con precisos giros, a toda una centuria. Una mano capaz de hacer cantar de la manera más persuasiva. Parecía mentira que aquella diminuta extremidad tuviera tanto poder. Sorprendía también el extraño magnetismo que emanaba de aquel hombrecillo vivaracho y risueño. Pero es que debajo de una apariencia física algo débil se escondían una mente rigurosa y un temperamento enérgico; ardía una llama inextinguible que alimentaba todas sus interpretaciones, que parecían así tocadas de una vitalidad y una animación permanentes.

Schuricht era un profundo conocedor de la orquesta y de los estilos. Incluso cuando se salía de su repertorio más habitual sabía otorgar a la composición el carácter y el color precisos y distintos, cualidad esta que no todos los grandes de la dirección han poseído, y que pudo observarse en Madrid con *El mar*, de Debussy, en su primera visita (19-V-44). Su orquesta —y ello es perfectamente apreciable incluso en las grabaciones más antiguas— era de colores claros, aplicados con técnica acuarelista, de rara transparencia polifónica. Una orquesta que huía de los acentos excesivamente rotundos, de las peroraciones, de los gritos y de las crispaciones. Tenía siempre un aire sano, natural, efusivo y cálido. Escogía, como después de todo era lógico, «tempi» en general animados; a veces podía pensarse que demasiado, pero nunca desbocados ni rígidos. Todo lo contrario: el «control» era perfecto, y aunque la rítmica, incisiva y acuciante, era precisa, el discurso fluía libre, flexible, elástico, sin frenos ni durezas; sobrio y vigoroso. Conseguía devolver de esta forma un brillo y una presencia muy atractivos a composiciones a veces lastradas por enfoques demasiado enfáticos o trascendentalistas; otorgar juventud, ligereza de trazo, transparencia y plenitud natural a obras de Mendelssohn, Schubert o Schumann. Su secreto residía en no forzar, aplicar una óptica relajada, sin gangas ni artificios; una concepción apolínea, inteligente y equilibrada, en la que todo estaba en su sitio, proporcionado y justo. Nada de hacer bramar a los metales o reforzar los graves; nada de establecer contrastes excesivos o exacerbar un dramatismo o una expresión que en muchas ocasiones, para guardar la coherencia, ha de ser contenido. Todo ha de influir, desarrollarse de la manera más natural y espontánea.

Por lo dicho es fácil deducir que el maestro de Danzig era un director antirretórico, que eliminaba cualquier asomo de sentimentalismo o sensiblería; que huía de acentos en exceso apoyados, de trazos rudos o gruesos; que perseguía la esencia musical por los senderos del equilibrio y la inteligencia, y que obtenía una proporción sonora magnífica a base de una medida dosificación de efectos y de intensidades. El peligro, latente, de caer en la frialdad era salvado por la forma de cantar y acentuar, por el soterrado lirismo que animaba sus interpretaciones; el de la superficialidad era conjurado por sus dotes constructoras. En todo caso, y cuando la ocasión lo requiera, sabía conceder gravedad a su exposición y manejaba habilidosamente su rica paleta de colores. Podía de este modo dar al tiempo transparente lirismo y densidad a las sinfonías de Brahms, compositor que quedaba dibujado con una serenidad y claridad de trazo y un «sabor otoñal» muy propios. Escúchese la *Cuarta*, con la Radio de Baviera (Movieplay), o su acompañamiento a Backhaus en el *Concierto número 1* (Decca). Verdaderamente revelador e insólito es su Bruckner, del que tuvimos un único ejemplo en Madrid. Aquella *Séptima sinfonía* nos trajo una imagen lírica, una dimensión nueva casi schubertiana de un músico que se consideraba, todavía en 1960, farragoso y pesado, y que se nos expuso como íntimo, translúcido y poético. Admirables, dentro de esta línea, las versiones discográficas, en Seraphim, de la *Tercera* y la *Novena*. ¡Qué maravilla el trío del «Scherzo» de aquélla!

Schuricht también nos ha legado, en el recuerdo y en el disco (que él cuidaba tanto), un Mozart cálido, exquisitamente delineado, límpido, con ligeras gotas prerrománticas. Un Mendelssohn exacto, nítido, fresco, que puede personalizarse en un extraordinario registro para Decca, incluyendo las oberturas de *La gruta de Fingal*, *La bella Melusina*, *Ruy Blas* y *Mar en calma, viaje feliz*. Un Beethoven extremadamente clásico, en el que, lo mismo que en Schumann, pueden establecerse quizá ciertas reservas. Se trata de visiones equilibradas, que evitan normalmente lo conflictivo. Por lo que atañe al segundo autor, una aproximación más poética, cantada y efusiva que febril; una recreación que busca más al Schumann niño que al Schumann demonio. A retener la magnífica *Re-*



HUMOR Y COMUNICATIVIDAD DE SCHURICHT.

nana con la Radio de Stuttgart (Movieplay), y la *Segunda* con la Orquesta del Conservatorio de París (Decca). Con esta misma agrupación, Schuricht grabó el ciclo completo de las sinfonías beethovenianas. Destaquemos, sin embargo, sus *Números 1 y 2* con Filarmónica de Viena (Decca). También con la formación parisina existe una selección de páginas wagnerianas en las que se puede apreciar el arte del director para establecer un tejido polifónico de la máxima claridad, una proporción y un colorido determinantes de una funcionalidad expresiva, que otorga nuevos y más concisos acentos al complejo edificio orquestal. Los madrileños tuvieron la oportunidad de vivir, el 5 de noviembre de 1954, un estimulante concierto, en el que el director alemán ofreció fragmentos de *Walkiria* y *Ocaso*, con la Schech y Treptow.

* * *

Personalidad, pues, rica, elevada, humana. Estupendo artista. Aunque lo suyo fue la dirección en sus diversas facetas, encontró tiempo para la enseñanza y para la composición. Fue autor de numerosas obras orquestales, como la denominada *Herbststücke*, así como de sonatas y canciones. Pero es en la historia de la batuta donde el maestro alemán ocupa un lugar preferente entre los más grandes, aunque no siempre fueran reconocidos sus méritos, alejado como estuvo muchas veces de las corrientes publicitarias y enemigo como fue del relumbrón y los brillos excesivos. Sus propios modos y estilo no fueron siempre los más idóneos para causar enorme sensación. Y tardó en ser considerado: sólo a partir de 1930 se le empieza a tener en cuenta como figura indiscutible, cumplidos ya los cincuenta (hoy a los treinta ya se quiere ser divo). La Orquesta Nacional, actualmente en período de crisis, de renovación, habrá de recordar permanentemente a este hombre como principal artífice, junto con muy pocos más, tres o cuatro a lo sumo, de su estructuración y formación como entidad sinfónica, y deberá mirarse en su espejo para tomar conciencia de lo que en todo momento, y salvando las distancias, ha de constituir la base de un músico y de un artista: preparación y amor por la obra bien hecha; pureza de espíritu y altas miras; rigor y sencillez. Cualidades que Schuricht poseía en gran medida, unidas a otras de carácter más natural, como la inteligencia, la sensibilidad y la bondad. Por eso, hoy, en su centenario, su figura adquiere un valor todavía más ejemplar para todos.—ARTURO REVERTER.

GEORGE SZELL

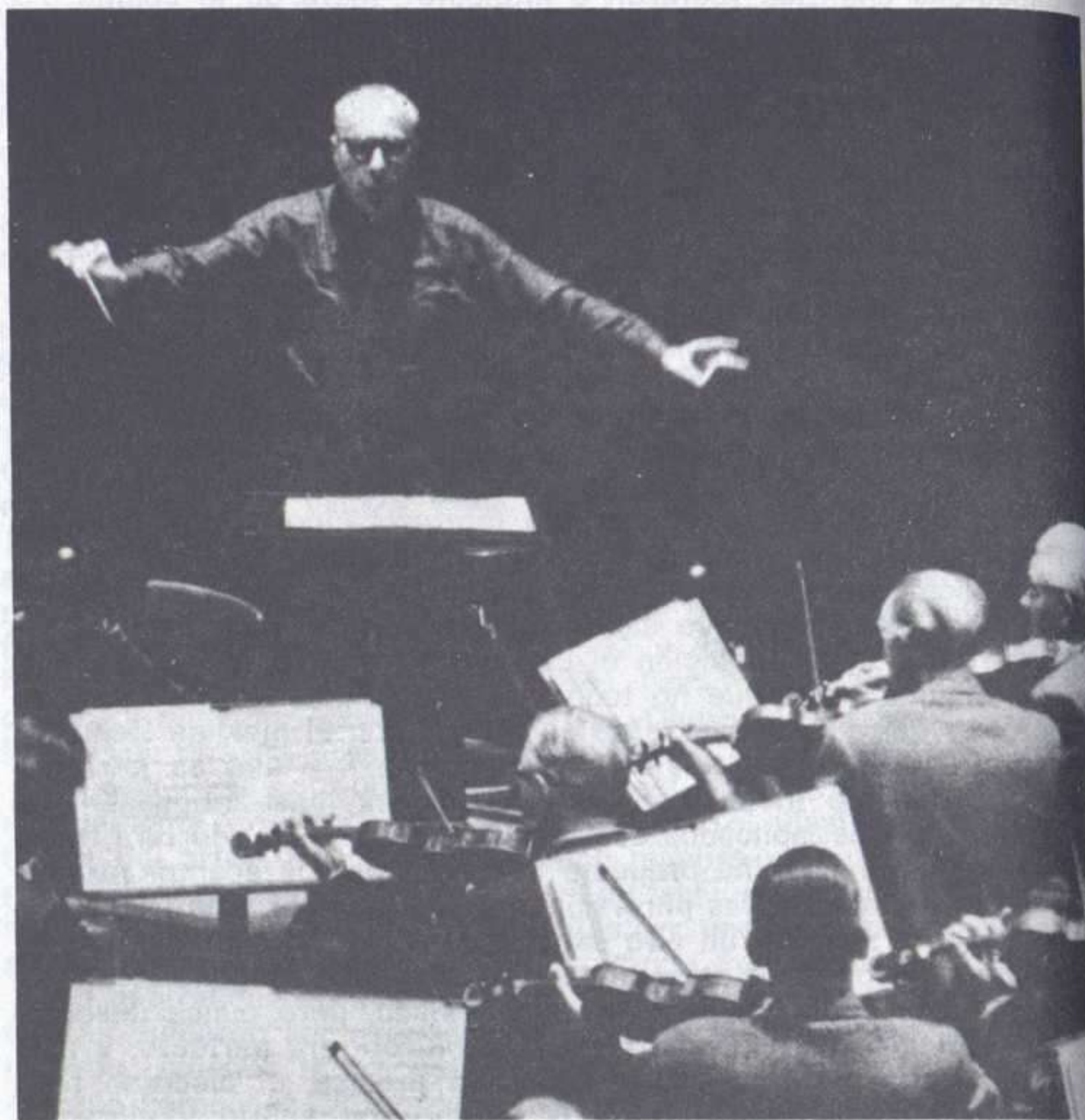
El pasado mes de julio se cumplieron diez años de la desaparición de George Szell, fallecido el 30 de julio de 1970 en el Hospital Hanna House, de la Universidad de Cleveland, a consecuencia de un cáncer. Se cumplen también ahora veinte años de la muerte del mítico Dimitri Mitropoulos, fulminado por un ataque cardíaco cuando dirigía los ensayos de la *Tercera* de Mahler con la Orquesta de La Scala, en diciembre de 1960. Que yo sepa, y solamente en el caso de George Szell, únicamente JLP se hizo eco de la noticia dentro de la prensa española poco tiempo después de la desaparición del director húngaro, con sendos artículos en RITMO (1972) y *Reseña* (1975). Por lo que respecta a Mitropoulos, lamentablemente, tenemos que afirmar que en nuestro país es, prácticamente, desconocido, a pesar de unas cuantas críticas discográficas que han aparecido en nuestra Revista (ver números 493, 494 y 498). En consecuencia, ofrecemos este trabajo dedicado a la indiscutible importancia de estas dos batutas (mejor dicho, de esta batuta —la de Szell—, pues Mitropoulos nunca la utilizó) en el ámbito musical de nuestro siglo.

George Szell apareció como pianista a los once años, dando recitales en diversas ciudades de Alemania e Inglaterra. Siguiendo los consejos de Richard Strauss, se dedicó de lleno a la dirección de orquesta, sucediendo a Otto Klemperer como primer director, en Estrasburgo, a los veinte años (1917); en 1919, gracias a una recomendación de Klemperer, llegó a ser segundo director del Deutsches Landestheater, de Praga. De 1924 a 1929 trabajó como primer director —bajo la supervisión de Erich Kleiber— en la Opera del Estado, Berlín, volviendo a Praga en calidad de Generalmusikdirektor del Teatro Alemán de la Opera. La ocupación nazi de Checoslovaquia le llevó a Inglaterra (donde dirigió con regularidad la Orquesta Nacional Escocesa) y, posteriormente, a Estados Unidos, donde, a partir de 1942, fue director invitado de las principales orquestas, incluyendo la Filarmónica de Nueva York. Su contrato con Cleveland tuvo lugar cuando Szell contaba cuarenta y nueve años, esto es, en 1946, sucediendo en el podio de la orquesta a Erich Leinsdorf, quien había aceptado la titularidad de la Filarmónica de Rochester.

La Orquesta de Cleveland había sido fundada en 1918 bajo los auspicios de la Cleveland Musical Arts Association, y su primer concierto fue dado en diciembre de ese año, bajo la dirección de Nikolai Sokoloff, el cual fue titular de la Orquesta hasta 1933. El 11 de diciembre de 1928, el señor y señora Severance ofrecieron una donación de un millón de dólares, destinados a la construcción de una sala de conciertos para la Orquesta y, a la muerte de la última, su marido dio otro millón de dólares como tributo a la memoria de su esposa fallecida. El primer concierto de la Orquesta en el Severance Hall tuvo lugar el 5 de febrero de 1931, dirigido por Sokoloff. De 1933 a 1943 la agrupación tuvo como titular a Artur Rodzinski, y al irse éste a la Filarmónica de Nueva York fue sucedido por Erich Leinsdorf.

El impacto de Szell fue rápidamente sentido en Cleveland, por ser un músico al que todo compromiso que no fuese el artístico le era completamente ajeno. Los responsables y la administración de la Orquesta dieron a Szell plenos poderes, y los profesores de la misma en seguida se dieron cuenta ante quién tenían que haberse las. Las insubordinaciones fueron seguidas con las correspondientes e inmediatas destituciones con la clase de reacción normal en el músico americano, no acostumbrado a soportar en silencio sus propios errores. (A propósito de lo dicho, ¿se imaginan a un nuevo Szell en el podio de nuestra Orquesta Nacional...?)

George Szell era el tipo de director antirromántico, perfeccionista sumo y eminentemente analítico. Allí donde Bruno Walter hablaba de alma y espíritu, Szell lo hacía sobre técnica y problemas de estilo. Cleveland tenía una aceptable orquesta a la llegada de Szell, sin alcanzar, por supuesto, un lugar excesivamente destacado en la escala internacional. Szell la transformó. Fue a Cleveland soñando con una «combinación de los mejores elementos orquestales americanos y europeos. Quería unificar la pureza, belleza de sonido y virtuosismo americanos con el sentido de la tradición, el calor expresivo y el estilo europeo» (1). Pasados algunos años, Szell pensó que había logrado sus propósitos. Acostumbraba a decir: «... En Cleveland empezamos a ensayar cuando muchas orquestas han terminado...» Comentarios como este no hicieron a Szell muy popular entre sus colegas; en realidad, su carrera no dejó de estar marcada por episodios explosivos (por ejemplo, hundió la reputación de un director español que empezaba a destacar en San Francisco; emitió calumnias —al parecer, con bastante fundamento— contra la integridad del musicólogo y crítico Alfred Frankenstein; salió del Metropolitan de Nueva York poco menos que a bofetadas; tuvo altercados continuos con la Filarmónica neo-



SZELL, TIPO DE DIRECTOR ANTIRROMANTICO, PERFECCIONISTA, ANALITICO Y...

yorquina... y un largo etcétera, que sólo puede tener su explicación por su inquebrantable voluntad y su verdadera talla de director).

La grandeza de Szell estribaba principalmente como constructor de orquestas. Como arquitecto de la Orquesta de Cleveland creó un instrumento musical que en su día no tuvo igual.

Actualmente, por desgracia, no es así, aunque se la pueda considerar entre las diez mejores agrupaciones sinfónicas de todo el orbe. Los miembros individuales de la orquesta no podían reclamar superioridad sobre otros músicos, pero la homogeneidad de su interpretación, su balance (no sólo entre las secciones, sino entre los miembros individuales de una sección), su sentido del estilo y fraseo, y su habilidad para escucharse mutuamente, daban a la Orquesta de Cleveland una posición especial, por encima del criterio normal de conjunto sinfónico. Esta Orquesta, tal y como estaba al asumir Lorin Maazel su titularidad, era una creación absoluta de Szell, de la cual estaba justificadamente orgulloso, y aunque aceptaba contratos de grabación con muchas orquestas importantes, siempre quería guardar las obras esenciales para sus «muchachos» de Cleveland. En muchas ocasiones, discutiendo sobre un determinado repertorio, decía: «... No, me gustaría guardar esta obra para mi Orquesta, ella sabe lo que quiero hacer exactamente...» Para Szell, hacer una orquesta, darse cuenta de las características de los distintos estilos y transferir esta realización a los músicos era una de las más importantes tareas del director. «... Lo que yo personalmente quiero es una completa homogeneidad de sonido, fraseo y articulación dentro de cada sección, y entonces, cuando el conjunto es perfecto (balance idóneo entre las secciones más una completa flexibilidad), obtengo en cada momento que una o más voces principales puedan ser acompañadas por otras...» (2). Para caracterizar mejor esta idea se podría decir que es una aproximación a la música de cámara, no cien hombres mirando esclavizados a la batuta, sino cada uno de esos cien hombres escuchando, en la medida que esto sea posible, a los otros noventa y nueve, intentando hacer música juntos, de la misma manera que hace un cuarteto de cuerda. «... Debido al tamaño de una orquesta, esto debe hacerse bajo la guía de un director, pero no bajo un látigo...» (Buena premisa de Szell, de la cual podría haber tomado ejemplo su admirado Toscanini.)

Otro de los fundamentos esenciales de Szell como director era el estudio minucioso de las diferentes posturas, gestos y expresiones faciales (de importancia vital para cualquiera que se ponga delante de una orquesta). El mismo Szell, en conversación con Paul

(1) Harold Schönberg: *The Great Conductors*. Gollance. London.

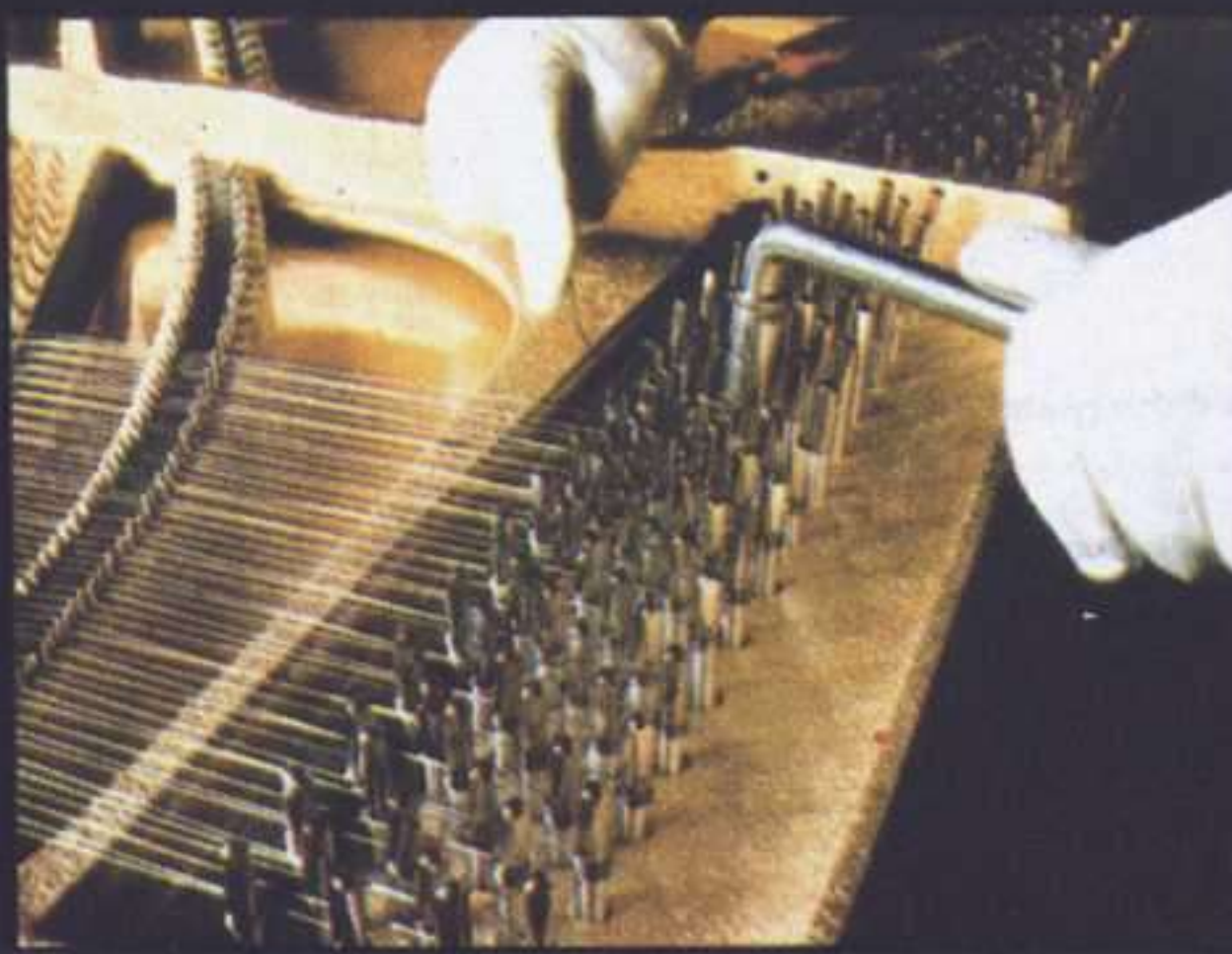
(2) David Wooldrige: *Conductors' World*. Barrie and Cresset. London.

Dietmann

Modelo STUDIO
Medidas 108 x 142 x 55 cms.



Fabricación artesana



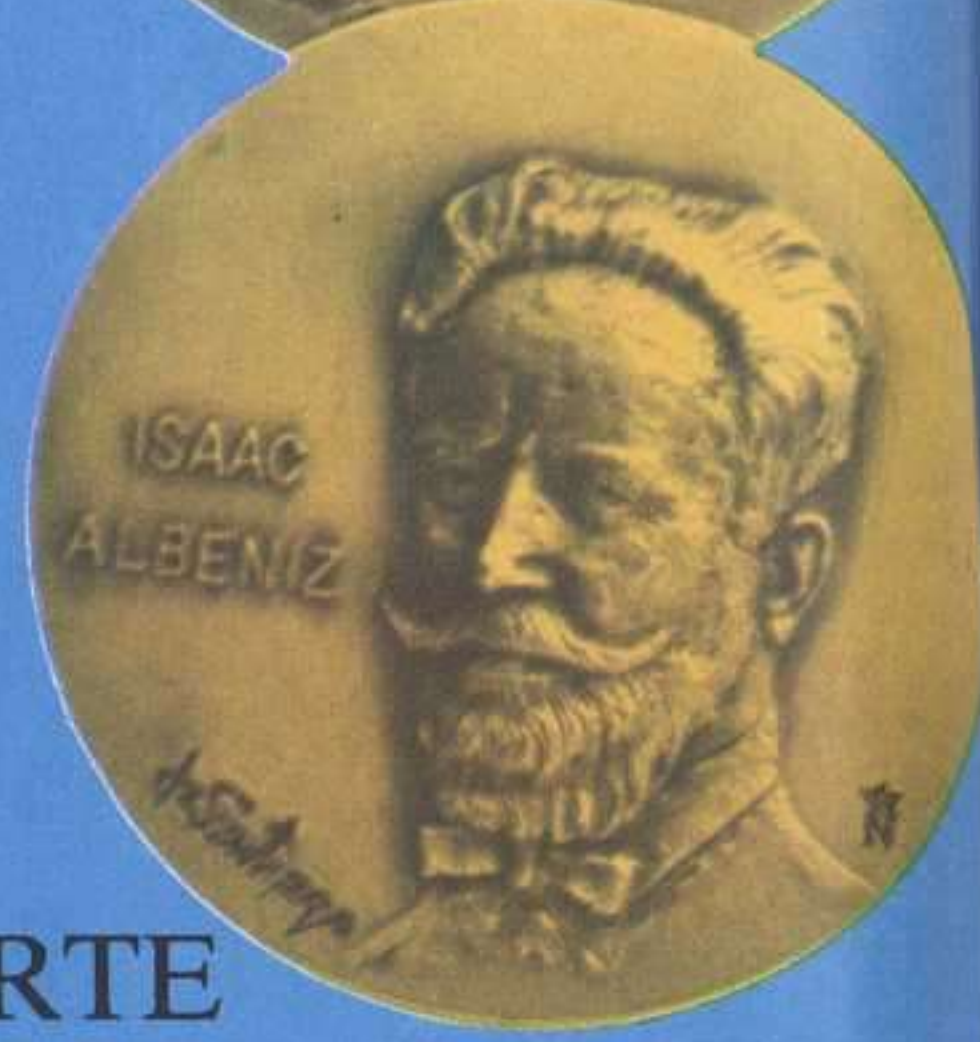
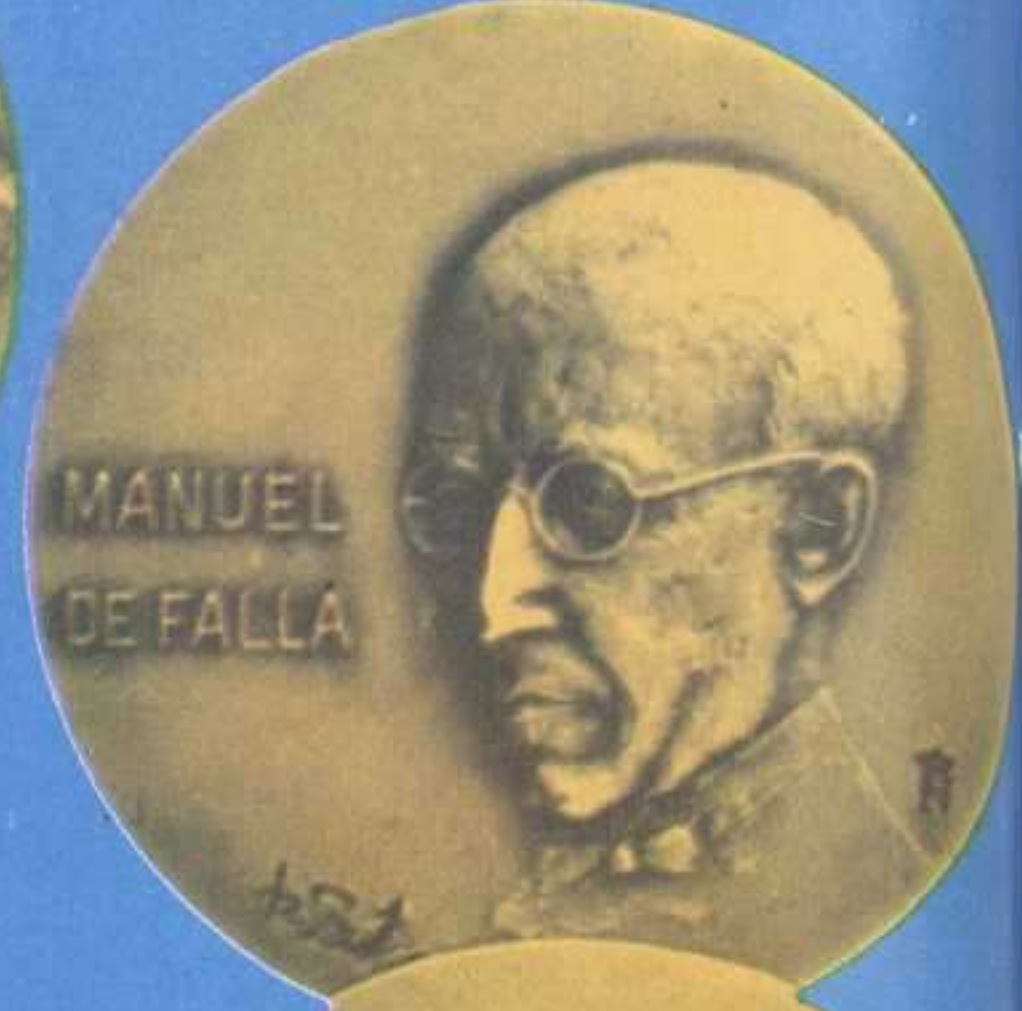
Perfecta afinación



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



N VMISMA

presenta

la Colección

LOS SEIS GRANDES DE LA MUSICA ESPAÑOLA

Unas auténticas MINIESCULTURAS

para los más selectos COLECCIONISTAS DE ARTE

ANVERSO:

Escultura original de la efígie por

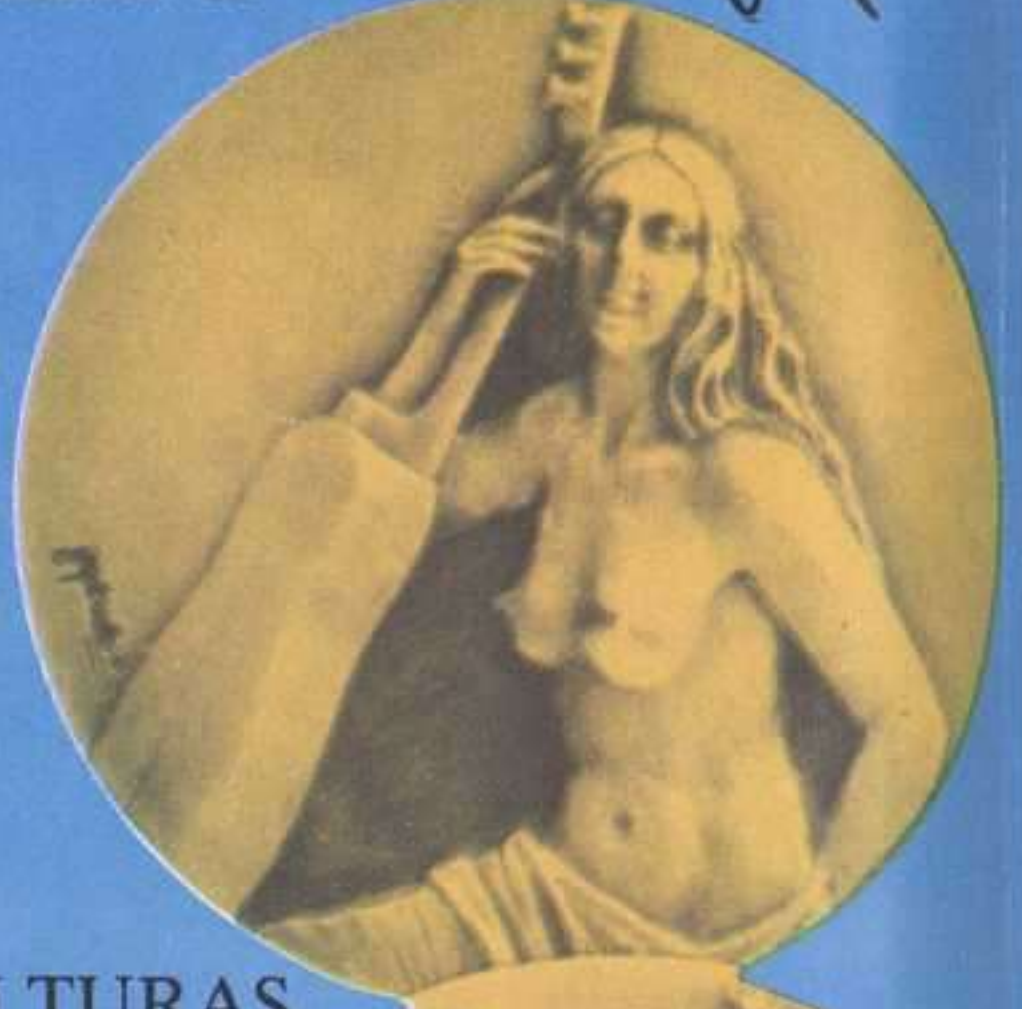
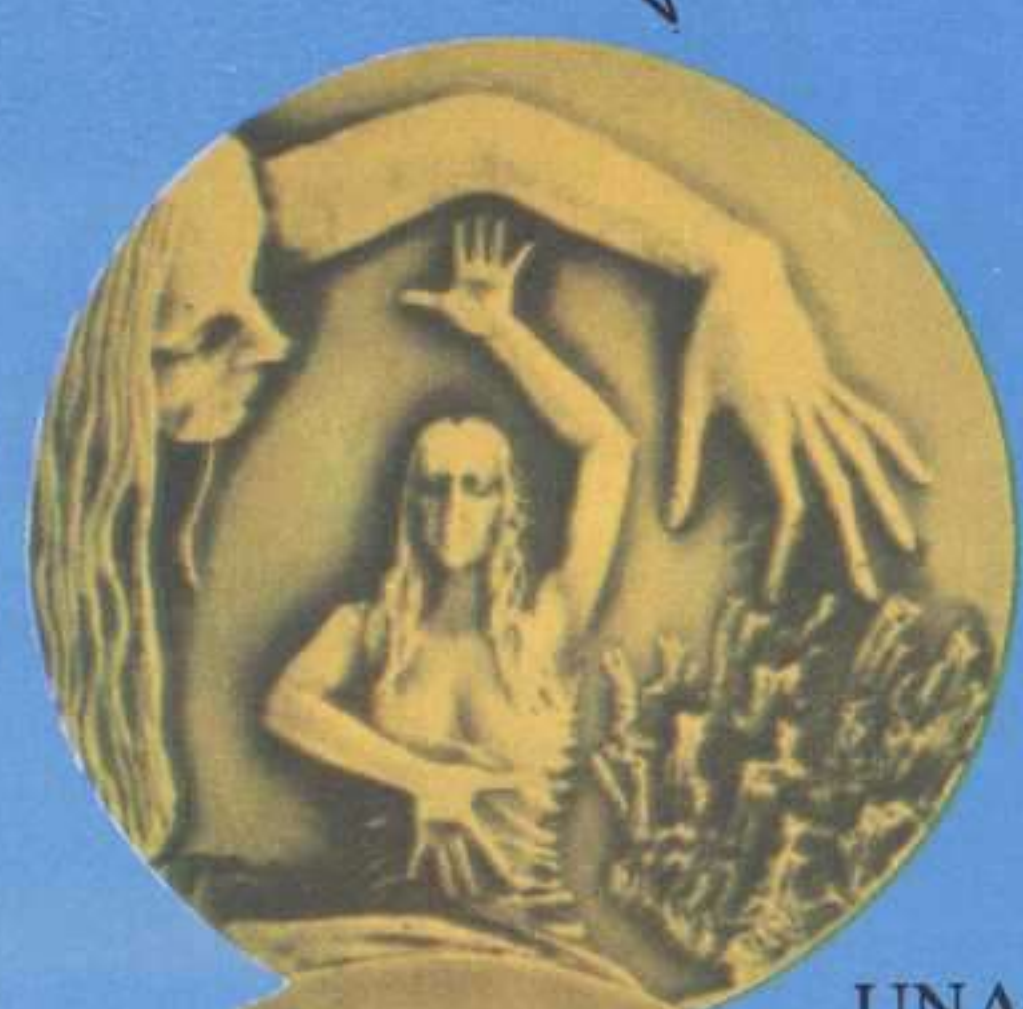
Escultura 45 mm. Ø

45 mm. Ø

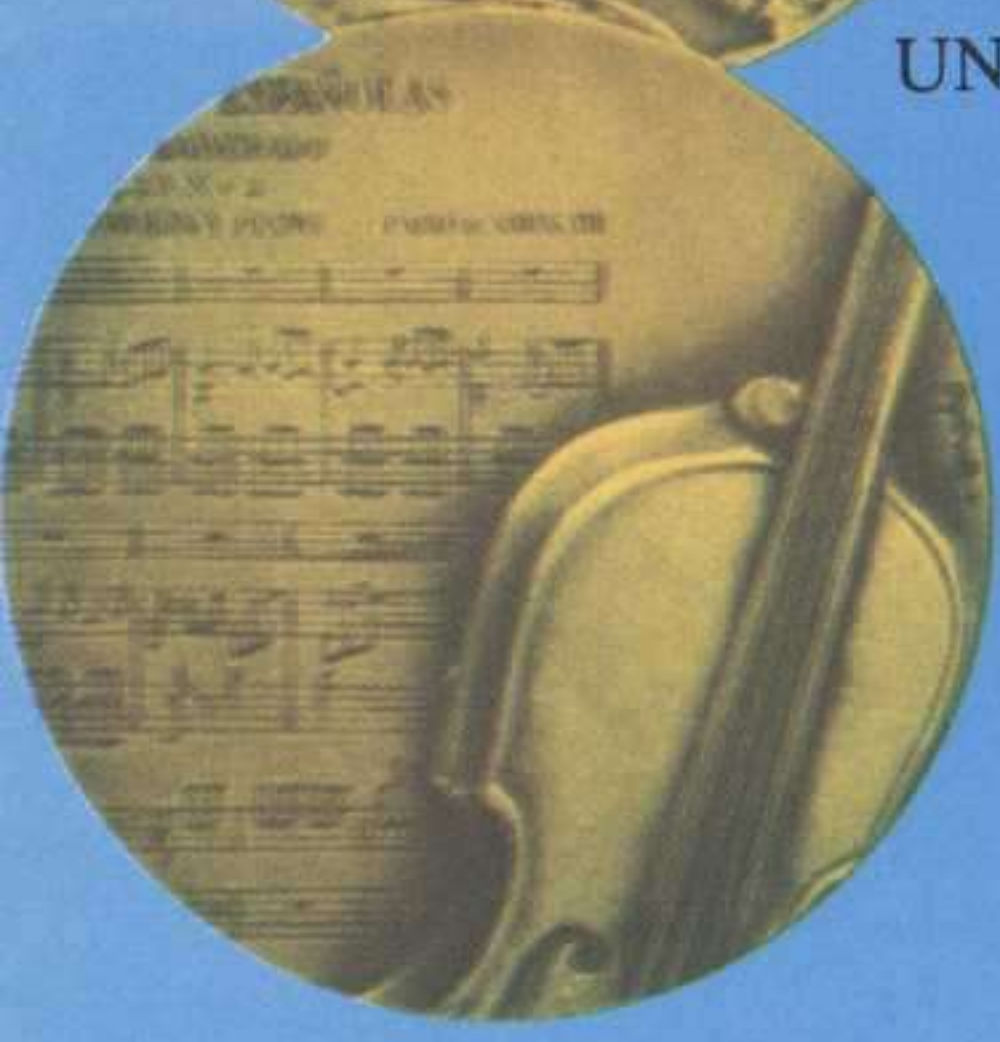
REVERSO:

Autorrelieve escultórico inspirado en alegoría fotográfica de

Gene



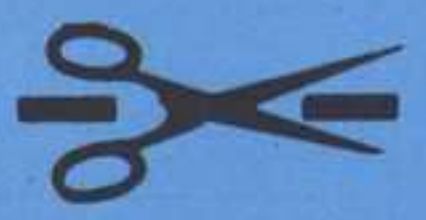
UNA BELLISIMA COLECCION, CON LAS DOCE MINIESCULTURAS, QUE GOZARA EN EL FUTURO DE UN ESPECIAL INTERES EN EL MERCADO DEL ARTE



Colección completa	Núm. de colecciones (numeradas)	Precio pesetas
En BRONCE PATINA GALEON	500	42.350
En PLATA ley 0,915, VIEJA PATINA.	500	74.800
En ORO ley 0,900	50	Consulten
En PLATINO PURO (999,9)	10	precios

Con cada Colección se incorpora Certificado de Autenticidad, que garantiza el número de piezas acuñadas y peso y ley de las mismas. La Colección va montada en un lujoso estuche.

Posteriormente, se remite a los coleccionistas copia del acta notarial de destrucción de los troqueles.



Deseo adquirir la Colección LOS SEIS GRANDES DE LA MUSICA ESPAÑOLA, en (metal)....., cuyo importe de pesetas.....

N VMISMA S. A.
 Sáinz de Baranda, 41
 Tel. 274 99 64
 MADRID-9

- Abonaré al contado (con un descuento del 8 por 100)
- En seis plazos mensuales de igual importe.....

- Mediante talón adjunto.
- A reembolso postal.
- Adjunto seis talones.
- A reembolso postal.

Nombre..... Domicilio.....
 Ciudad..... Teléfono..... Fecha.....

Firma:

DIMITRI MITROPOULOS

Dimitri Mitropoulos nació, el 18 de febrero de 1896, en Atenas, dentro de una familia profundamente religiosa. Dos de sus tíos eran sacerdotes de la Iglesia Griega Ortodoxa, y cuando Asia Menor fue invadida por los turcos en 1921, su padre fue arrestado por su labor en pro de los dos millones de refugiados de Smirna, muriendo en prisión. Mitropoulos comenzó estudiando con Armand Marsick, director belga de la Orquesta Sinfónica de Atenas, a la edad de doce años, y once años más tarde su ópera **Sor Beatriz** era representada en el Conservatorio de Atenas, ante cuya audiencia se encontraba Saint-Saëns, el cual experimentó una agradable impresión. Esto creó un sentido de la responsabilidad en la ciudad de Atenas, que proveyó de fondos a su talentoso hijo para estudiar con el compositor belga Paul Gilson, en Bruselas, y dos años después con Ferruccio Busoni, a quien el Gobierno de Weimar le había otorgado, en 1920, la Cátedra de Composición, en Berlín. Busoni, sin embargo, quedó menos impresionado por Mitropoulos como compositor que como pianista, y durante los dos años siguientes el joven griego disfrutó de la enseñanza privada de un profesor de piano.

En 1913, por recomendación de Busoni, se unió como «répétiteur» a la Opera del Estado de Berlín, entonces dirigida por Erich Kleiber. Este reconoció de inmediato el talento especial de Mitropoulos, y muy pronto lo puso a dirigir. Dos años después, esta vez por recomendación de Kleiber, fue contratado director de la Sinfónica de Atenas, volviendo, en mayo de 1930, como director invitado a la Orquesta Filarmónica de Berlín, con Egon Petri como solista en el **Tercer concierto** de Prokofiev.

Poco antes de la actuación Petri cayó enfermo, y Mitropoulos propuso a la Administración de la orquesta tomar él el doble papel de solista y director, una práctica inaugurada por Hans von Bülow con el **Primer concierto** de Brahms. Así se hizo, pues no había otra opción que aceptar, y la interpretación causó sensación, pues Mitropoulos conocía, además, la parte de solo de memoria. Desde el propio Bülow, el público de Berlín no había presenciado tal hecho, y los críticos se apresuraron a resaltarlo como un acontecimiento. Pero Mitropoulos permaneció fiel a la Sinfónica de Atenas hasta 1932, año en que aceptó un contrato con la Orquesta Lamoureux, de París, donde repitió el experimento de Berlín en su concierto de presentación (esta era la orquesta con la que Charles Münch estaba destinado a hacer su segunda aparición pública como director, en diciembre del mismo año). En 1936 Serge Koussevitzky le brindó la oportunidad de dirigir un concierto con la Boston Symphony Orchestra, invitación que volvió a repetirse al año siguiente combinada con una de Minneapolis, donde Mitropoulos hizo su debut el 29 de enero de 1937. Su contrato como director permanente de Minneapolis se confirmó el otoño de ese mismo año, y al siguiente recibió una invitación en la recién fundada Orquesta Sinfónica de la NBC para dirigir un concierto, teniendo que sufrir la constante e imperdonable interferencia de Toscanini en los ensayos (el destino común

Henry Lang, declaraba: «Después de una experiencia de más de cincuenta años como director y como «observador» de directores, todavía me parece milagroso cómo el sonido de una orquesta puede cambiar en cuestión de segundos, de acuerdo con el tipo de persona que está al frente de ella, el tipo de brazos que marcan y el tipo de ojos que miran. Pienso que esto entra de lleno en el terreno de lo misterioso; debemos dejarlo en las esferas de milagro que existen en cada una de las disciplinas artísticas y que, afortunadamente, nunca podrán ser explicadas».

Szell, aparte de los grandes clásicos, tenía cierta predilección por algunos compositores del siglo XX: Sibelius, Prokofiev, Bartók, William Walton, etc., dirigiendo las «premières» americanas de muchas nuevas composiciones. Cuando, a finales de 1968, «descubrió» el **Concierto de violín**, de Alban Berg, telefoneaba continuamente a Rafael Druian (concertino de la Orquesta de Cleveland y solista en la citada obra) para informarle de los nuevos e interesantes «hallazgos» que había visto en la partitura. Como cualquier buen músico, quedaba fascinado por las nuevas e incluso anárquicas interpretaciones, pero, como señalaba a menudo, ya era lo suficientemente difícil conseguir resultados correctos de manera tradicional. Como ya se ha dicho, las interpretaciones de Szell quedaban señaladas por un determinado número de cualidades esenciales: elegancia de estilo, perfecta musicalidad en el fraseo y, quizá la más importante, un gusto impecable. Tenía sumo cuidado con el sentimiento, por miedo a caer en la sensiblería; de ahí que los críticos le acusasen a veces en sus lecturas de falta de humor o dureza (a propósito de las críticas, Szell le comentaba a P. H. Lang: «La experiencia más descorazonadora no estriba en si uno tiene una mala crítica, sino en si está insatisfecho consigo mismo —y esto ocurre bastante a menudo—; pero a la vez se aprende mucho de estas experiencias...»). Según comentaba Paul Myers, Szell sentía el máximo respeto por el oyente, considerando que ambos compartían idéntico conocimiento de la obra, y tenía, por ello, el buen sentido de dejar a la música hablar por sí misma, sin énfasis desmedidos ni histrionismos innecesarios. Ha sido considerado a menudo como un perfeccionista (palabra cargada de frialdad en cualquier caso); pero extrayendo de la palabra un segundo sentido, éste podría hacer referencia a su exacta matización de dinámica y a la exposición de nobleza sin grandiosidad, lo cual le hace acercarse a la perfección más que cualquier otro director.

Los ensayos con Cleveland fueron fascinantes lecciones de aprendizaje y musicalidad. Al contrario que Toscanini, con quien se le ha comparado, raramente alzaba la voz, y cuando aparecían las inevitables notas erróneas, comparaba las partituras, para estar seguro de que no existían errores de imprenta; era la forma de cumplimentar a su orquesta. Alto, de fuerte complexión, con una mirada penetrante a través de sus gruesas gafas, su aire aristocrático podía hacer temblar a orquestas enteras. Saludaba a los extraños con fría formalidad, y no perdía su tiempo con los cotilleos y comentarios por lo bajo del mundillo musical. Ignoraba los cumplidos, pero ponía gran entusiasmo en seguir la carrera de un joven en el que tuviera fe.

La posición que George Szell ocupó en la música no se llenará, porque fue el último de una generación de músicos cuyas raíces se remontan al siglo XIX, y cuya labor fue emparejar las tradiciones de noble musicalidad con una técnica deslumbrante, adquiriendo a través de su vida un continuo estudio y dedicación en una era en que la interpretación orquestal alcanzó una grandeza sin igual.



... CREADOR DEL GRAN INSTRUMENTO DE LA ORQUESTA DE CLEVELAND.



MITROPOULOS, SOBERBIO VIRTUOSO, ADEMÁS DE GRAN DIRECTOR.

MAXPER: Un amigo y colaborador, que le ofrece su apoyo y todo un programa de acción para aumentar sus ventas.

PRIMERAS MARCAS DE ORGANOS



CRUMAR Sonido Profesional

kimball LA MUSICA A TODOS
LOS NIVELES

bontempi El método para
descubrir talentos

Desde los más sencillos aparatos hasta los modelos más sofisticados de línea actual.



Pianos de Cola kimball - Bösendorfer

Los pianos que proporcionan a los artistas y amantes de la música de todo el mundo sus más altas exigencias.

Los Grandes intérpretes de piano, Liszt, Richard Wagner, Anton Rubinstein, nuestro querido Pablo Casals, Leonard Bernstein, Oscar Peterson etc., son algunos de los grandes maestros que preferían y prefieren a BÖSENDORFER.

kimball LA CALIDAD EN SONIDO Y LA BELLEZA EN DISEÑO

DISEÑO

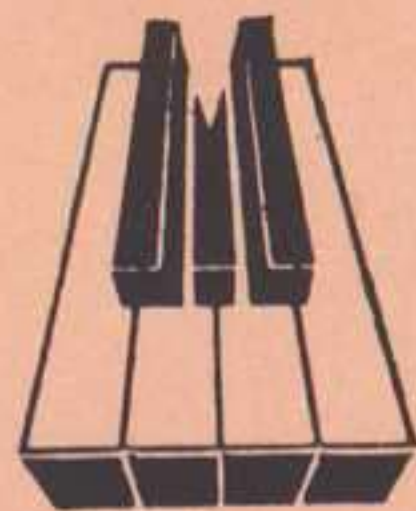
Se ofrecen muebles de precisión diseñados artísticamente. Una selección más amplia que la de cualquier otro fabricante del mundo.

ELABORACION

Kimball cuenta con sus propios bosques, sus propios aserraderos, sus propias instalaciones de procesamiento y acabado de chapa de madera. Es posible controlar totalmente la calidad porque no participa ninguna otra compañía en el proceso de fabricación.

ACABADO

Este proceso de 25 etapas se vigila científicamente, sometiendo a muestras periódicamente a una prueba en frío de 33 ciclos. Se los calienta 33 veces durante 1 hora a 140 grados, y luego se los enfría a 0 grados durante 1 hora. De esta forma, se le garantiza una belleza duradera sin rajaduras, descascarado ni astillado.



MAXPER, S.A.
DISTRIBUIDORA GENERAL
DE ORGANOS Y PIANOS

Delegaciones en 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.

DESEO RECIBIR MAS INFORMACION SOBRE:

Bontempi Kimball Crumar

Nombre _____

Apellidos _____

Calle _____

Localidad _____ T.F. _____

Remitir en sobre cerrado a:
Centro Musical **MAXPER**
Carretera de Andalucía, Km. 12,600
Getafe (Madrid)

GEORGE SZELL

(Cuando no se indica la grabación, el disco es CBS.)

- Barber: **Concierto piano**. John Browning. O. de Cleveland.
 Bartók: **Concierto piano 1**. R. Serkin. O. S. Columbia.
 Bartók: **Concierto orquesta**. O. de Cleveland.
 Beethoven: **Oberturas I**. O. de Cleveland.
 Beethoven: **Oberturas II**. O. de Cleveland.
 Beethoven: **Los cinco conciertos piano**. L. Fleisher. O. de Cleveland.
 Beethoven: **Los cinco conciertos piano**. E. Gilels. O. de Cleveland. EMI.
 Beethoven: **Egmont (completo)**. P. Lorengar. O. F. Viena. DECCA.
 Beethoven: **Las cinco sinfonías**. O. de Cleveland.
 Beethoven: **Sonatas «cello» y piano**. P. Casals (cello)/G. Szell (piano).
 Beethoven: **Sinfonía 6**. O. F. Nueva York.
 Brahms: **Concierto piano 1**. A. Schnabel. O. F. Londres. EMI.
 Brahms: **Los dos conciertos piano**. L. Fleisher. O. de Cleveland.
 Brahms: **Los dos conciertos piano**. R. Serkin. O. de Cleveland.
 Brahms: **Concierto violín**. D. Oistrakh. O. de Cleveland. EMI.
 Brahms: **Doble concierto**: D. Oistrakh/M. Rostropovitch. O. de Cleveland. EMI.
 Brahms: **Las cuatro Sinfonías**. O. de Cleveland.
 Brahms: **Oberturas Fest. Académico y Trágica**. Vars. Haydn. O. de Cleveland.
 Bruckner: **Sinfonía 3**. O. de Cleveland.
 Bruckner: **Sinfonía 8**. O. de Cleveland.
 Debussy: **La mer**. O. de Cleveland.
 Dvorák: **Concierto «cello»**. P. Casals. O. F. Checa. EMI.
 Dvorák: **Concierto «cello»**. P. Fournier. O. F. Berlín. DG.
 Dvorák: **Sinfonía 8**. O. del Concertgebouw, Amsterdam. DECCA.
 Dvorák: **Sinfonía 8**. O. de Cleveland. EMI.
 Dvorák: **Las tres últimas Sinfonías**. O. de Cleveland.
 Dvorák: **Danzas eslavas, op. 46 y 72**. O. de Cleveland.
 Dvorák: **Concierto piano**. R. Firkusny. O. de Cleveland.
 Grieg: **Concierto piano**. Peer Gynt. L. Fleisher. O. de Cleveland.
 Händel: **Música reales fuegos/Música acuática**. O. S. Londres. DECCA.
 Haydn: **Sinfonías 88 y 104**. O. de Cleveland.
 Haydn: **Sinfonías 93 a 98**. O. de Cleveland.
 Hindemith: **Metamorfosis sinfónicas**. O. de Cleveland.
 Janáček: **Sinfonietta**. O. de Cleveland.
 Kodály: **Häry János («suite»)**. O. de Cleveland.
 Liszt: **Concierto piano 2**. R. Casadesús. O. de Cleveland.
 Mahler: **Des Knaben Wunderhorn**. Schwarzkopf/Fischer-Dieskau. O. S. Londres. EMI.
 Mahler: **Sinfonía 4**. J. Raskin. O. de Cleveland.
 Mahler: **Sinfonía 6**. **Sinfonía 10** (Adagio y Purgatorio). O. de Cleveland.
 Mendelssohn: **Sueño noche verano**. O. F. Nueva York.
 Mendelssohn: **Sueño noche verano**. O. del Concertgebouw, Amsterdam. PHILIPS.
 Mendelssohn: **Sueño noche verano**. O. de Cleveland.
 Mendelssohn: **Sinfonía 3**. O. de Cleveland.
 Mendelssohn: **Concierto violín**. Z. Francescatti. O. S. Columbia.
 Mozart: **Lieder y Arias**. E. Schwarzkopf. O. S. Londres. EMI.
 Mozart: **Cuartetos K.478 y K.493**. G. Szell (piano). Miembros del C. Budapest.
 Mozart: **Conciertos piano 19 y 20**. R. Serkin. O. S. Columbia.
 Mozart: **Conciertos piano 15 y 17**. R. Casadesús. O. de Cleveland.
 Mozart: **Conciertos piano 21 y 24**. R. Casadesús. O. de Cleveland.
 Mozart: **Conciertos piano 22 y 23**. R. Casadesús. O. S. Columbia.
 Mozart: **Conciertos piano 26 y 27**. R. Casadesús. O. S. Columbia.
 Mozart: **Concierto piano 25**. **Concierto clarinete**. L. Fleisher/R. Marcellus. O. de C.
 Mozart: **Divertimento K.131**. **Sinfonía concertante K.364**. O. de Cleveland.
 Mozart: **Serenatas K.320 y K.525**. O. de Cleveland.
 Mozart: **Obert. Las bodas de Fígaro**. **Sinfonías 28 y 32**. O. de Cleveland.
 Mozart: **Sinfonías 35, 39, 40 y 41**. O. de Cleveland.
 Mozart: **Sonatas violín y piano, K.296, 301, 304 y 376**. R. Druian/G. Szell.
 Mussorgsky: **Cuadros de una exposición** (+ versión piano por Sviatoslav Richter).
 Weber: **Konzertstück**. R. Casadesús. O. de Cleveland.
 Prokofiev: **Concierto piano 4**. R. Serkin. O. S. Columbia.
 Prokofiev: **Teniente Kijé**. O. de Cleveland.
 Prokofiev: **Sinfonía 5**. O. de Cleveland.
 Ravel: **Daphnis et Chloe II**. O. de Cleveland.
 Rossini: **Oberturas**. O. de Cleveland.
 J. Strauss II: **Valses**. O. de Cleveland.
 Schubert: **Rosamunda**. O. de Cleveland.
 Schubert: **Sinfonías 8 y 9**. O. de Cleveland.
 Schubert: **Sinfonía 9**. O. de Cleveland. EMI.
 Schumann: **Las cuatro Sinfonías Conc. piano**. Manfred. L. Fleisher. O. de Cleveland.
 Sibelius: **Sinfonía 2**. O. del Concertgebouw, Amsterdam. PHILIPS.
 Smetana: **Moldava**. **Prados y bosques de Bohemia**. O. F. Nueva York.
 Smetana: **Moldava**. Tres danzas de **La novia vendida**. O. de Cleveland.
 R. Strauss: **Don Quijote**. P. Fournier. O. de Cleveland.
 R. Strauss: **Don Juan**. **Till. Muerte y transf.** O. de Cleveland.
 R. Strauss: **Lieder**. E. Schwarzkopf. R. S. O. Berlín. EMI.
 R. Strauss: **Lieder y Arias**. E. Schwarzkopf. O. S. Londres. EMI.
 Tchaikovsky: **Vars. Rococo**. L. Rose. O. F. Nueva York.
 Tchaikovsky: **Concierto piano 1**. G. Graffman. O. de Cleveland.
 Tchaikovsky: **Sinfonía 4**. O. S. Londres. DECCA.
 Tchaikovsky: **Sinfonía 5**. O. de Cleveland.
 Wagner: **Tannhäuser, Holandés, Maestros cantores, Rienzi**. O. F. Nueva York.
 Wagner: **Fausto, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan**. O. de Cleveland.
 Wagner: **Rienzi, Holandés, Maestros cantores**. O. de Cleveland.
 Wagner: **Selección orquestal del Ring**. O. de Cleveland.
 Walton: **Sinfonía 2**. Vars. **Hindemith**. O. de Cleveland.
 Weber: **Oberturas**. O. de Cleveland.
 William Schuman: **Orpheus**. John Browning. O. de Cleveland.

DIMITRI MITROPOULOS

- Beethoven: **Concierto número 5**. R. Casadesús. O. F. Nueva York.
 Berg: **Wozzeck** (completa). E. Farrell, M. Harrell, F. Jagel, J. Mordino, D. Lloyd, R. Herbert. Coro de la Schola Cantorum, Nueva York. Orquesta Filarmónica de Nueva York.
 Berlioz: **Sinfonía «Fantástica»**. O. F. Nueva York.
 Berlioz: **Romeo y Julieta** (orquestal). O. F. Nueva York.
 Borodin: **Sinfonía 2**. Tchaikovsky: **Suite número 1**. O. F. Nueva York.
 Debussy: **La mer**. O. F. Nueva York.
 Mendelssohn: **Sinfonías 4 y 5**. O. F. Nueva York.
 Prokofiev: **Teniente Kijé**. Kodály: **Häry János**. O. F. Nueva York.
 Prokofiev: **Romeo y Julieta**. O. F. Nueva York. PHILIPS.
 Ver, además, el catálogo CETRA, Opera-live & Concerto-live.
 Saint-Saëns: **Poemas sinfónicos**. O. F. Nueva York.
 Scriabin: **Poema del éxtasis**. **Prometeo**. O. F. Nueva York.
 Shostakovich: **Sinfonía número 5**. O. F. Nueva York.
 Stravinsky: **Petrushka**. O. F. Nueva York.



TRES GRANDES DE LOS AÑOS CINCUENTA: VICTOR DE SABATA, DIMITRI MITROPOULOS Y GUIDO CANTELLI.

de otros innumerables directores). En 1940 apareció como invitado al frente de la Orquesta Filarmónica de Nueva York (cuya titularidad ostentaba sir John Barbirolli), y en los años 1945 y 1946 en los conciertos de verano de la Orquesta de Filadelfia.

A partir de la temporada 1948-1949, Mitropoulos compartió la titularidad de la Filarmónica de Nueva York con Leopold Stokowski, asumiéndola por completo en la temporada siguiente. El período de siete años en los que estuvo al frente de la citada orquesta fue espléndido para la vida musical de la ciudad entera; además del repertorio habitual, Mitropoulos introdujo novedades, como el **Wozzeck**, de Berg; **Erwartung**, de Schönberg; **Choëphores**, de Milhaud; **Elektra**, de Richard Strauss, y **L'Arlecchino**, de Busoni, entre otras.

Harold C. Schonberg, en su libro **The Great Conductors**, habla así de Mitropoulos:

«Causó una gran impresión en su día. No es que fuera un precisionista; al contrario, era todo menos eso. Su batida (no usaba batuta) era nerviosa e inexpresiva, llena de movimientos de cabeza, encogimientos de hombros y arqueos del cuerpo. En el Metropolitan volvía locos a los cantantes por su peculiar modo de marcar, enormemente variable. Podía dirigir de una forma en los ensayos y de otra en las representaciones (como suele hacer el tipo de director romántico). Tenía una memoria infalible, fotográfica. Cuanto más complicada era una partitura, más le gustaba (Mahler, R. Strauss, Schönberg y Berg). Era menos convincente en la música antigua. La suya era un tipo de mente que respondía más a la complejidad que a la simplicidad.»

Era un hombre amable y dulce, y éste fue uno de sus problemas. Dijo una vez: «Si fuera un domador de leones no entraría en la jaula leyendo un manual de cómo domar leones. De la misma forma, no entraría en un ensayo sin estar completamente preparado». Pero entró en la jaula de los leones sin preparar: no musicalmente, por supuesto, sino temperamentalmente. Era demasiado amable para dominar a los leones. Como resultado, los músicos tenían tendencia a aprovecharse de su buena naturaleza.

Reunía en su figura el triple papel de compositor, pianista y director de orquesta fundidos en una armonía que poquísimos han conseguido. A los veinte años de su desaparición su nombre forma parte del mito, y su testamento discográfico, por otra parte no muy amplio, es objeto de constante búsqueda por parte de todos los buenos melómanos. Está en curso actualmente la publicación de sus grabaciones en vivo. Su imagen, tanto como director sinfónico como de ópera, adquiere así contornos más precisos: especialmente para los jóvenes que no hemos tenido la oportunidad de escucharlo en vivo, pero también para los que, aun habiéndole oído en Europa (Milán, Florencia, Viena), no le escucharon en Minneapolis o Nueva York dirigir a Mahler, ni han podido presenciar su Puccini en la Chicago Lyric Opera, su Wagner en el Metropolitan, etc. Entre las publicaciones en el campo sinfónico, Mahler predomina sobre cualquier otro: **Primera** y **Tercera** sinfonías (ver RITMO, número 494), la **Novena** y el «Adagio» de la **Décima** (discos Replica), la **Tercera** (discos Rococo), que fue su último concierto, dado el 31 de octubre de 1960. También se anuncia por parte de discos Replica (Italia) un álbum con versiones de la **Quinta** y **Sexta**. Entre las publicaciones operísticas hay que destacar las dos recientes del catálogo CETRA: **Salome** y **Elektra** (cuya crítica saldrá en breve en estas mismas páginas), dos óperas de Strauss que vienen a completar la colección Opera-live, que cuenta ya con cinco óperas dirigidas por el maestro griego. Discos Melodrama (también de Italia) ha publicado **Die Walküre** del Metropolitan (1975) y el **Ernani** florentino de 1957. También en Replica se ha publicado recientemente, en Italia, el **Don Giovanni** de Salzburgo (24 de julio de 1956) y Melodrama anuncia **La Forza del Destino** (Viena, 1960), **Eugene Onegin** (Metropolitan, 1957) y el oratorio de Mendelssohn **Elías** (Nueva York, 1952). Conviene apuntar que ninguno de los más afamados directores se encuentra en el centro de tal atención como lo está Mitropoulos justo a veinte años de su muerte.

DISCOTECA BASICA

«La flauta mágica», de Mozart

(Un estudio vocal e interpretativo)

¿Oratorio masónico? ¿Ceremonia para iniciados? ¿“Singspiel” fantástico? ¿Farsa popular? ¿Comedia crítica? ¿Cuento de hadas? ¿Qué es, realmente, *Die Zauberflöte*? No resulta fácil contestar a esta pregunta, quizá porque esta ópera de Mozart, sobre la que tanto y tanto se ha escrito, no encaja totalmente en ninguna de las formas apuntadas y participe, sin embargo, un poco de los rasgos de todas. ¿Qué pretendió, realmente, el compositor cuando puso música al libreto de Schikaneder? Hoy parece evidente que su idea era expresar musicalmente una serie de valores a través de una simbología, de un “lenguaje” masónico, utilizando para ello la forma tradicional de la ópera alemana, ya trabajada en ocasiones anteriores, fundamentalmente en *El rapto del serrallo* y en *Thamos, rey de Egipto*, directo antecedente de *La flauta mágica*. La fuente primera era la obra del abate francés Terrasson, *Sethos*, publicada en 1731, que contenía ya en embrión los principales motivos argumentales y caracterológicos, aunque Mozart, naturalmente, les habría de insuflar nueva vida y los elevaría a categorías universales. El deseo de acudir, a través de tal temática, a los símbolos de la francmasonería, movimiento que Mozart había abrazado hacía algunos años (sin abandonar por ello sus creencias católicas), en virtud de la clara y luminosa filosofía que postulaba, basada en la hermandad y el amor entre los hombres, queda cumplido en *La flauta mágica* de una manera tan elocuente como sencilla. Aunque la simbología masónica está presente en todo momento —repetición del número tres, alusión a los elementos fundamentales (Aire, Fuego, Agua), realización de pruebas iniciáticas, contraposición Bien-Mal, Masculino-Femenino—, su tratamiento es simple, fácilmente comprensible en una primera instancia, aun no siendo un iniciado en la doctrina masónica. Hay, no obstante, múltiples lecturas en cuanto al significado de los símbolos, que, según muchos autores, como Chailley, son más y más complejos que los que en principio puedan captarse, existiendo por ello amplias posibilidades interpretativas. No parece probable, en todo caso, que Mozart, que quería “llegar” al público, masónico o no, y que por ello había elegido la vía del “singspiel”, pretendiera la realización de una obra excesivamente alambicada y de difícil aprehensión por los no introducidos. Es, por tanto, lógico pensar que la ópera, aun aceptando su valor alegórico, es un vehículo directo y eficaz de las ideas que, en relación con una serie de temas generales, tenía el compositor; ideas que en buena parte coincidían con la filosofía francmasónica, y que muy bien podrían ser administradas a través de las pautas básicas de la secta, empezando por el asunto y personajes, y continuando por el valor moral de una fábula que aparece edificada sobre una historia de amor, una relación amorosa (“Tamino”-“Pamina”) que trasciende de la propia anécdota. En cualquier caso, aislando la obra, objetivándola y haciendo abstracción de toda influencia masónica, es lo cierto que, tanto como producto musical cuanto como producto teatral (o como unión de ambos factores), *La flauta* posee una importancia enorme y un vigor extraordinario de obra maestra. Por eso, como resalta Hocquard, hay que huir de interpretaciones excesivamente sofisticadas y descender al terreno llano de lo directo, lo vivo y lo real (aunque gran parte de los elementos que intervengan sean irreales). La ópera, hay que recordarlo, fue estrenada el 30 de septiembre de 1791, en un arrabal de Viena, ante un público más bien alejado de las doctrinas masónicas o de cualquier idea filosófica; un público llano y sencillo que, pese a ello, captó rápidamente el mensaje que se le ofrecía en medio de un montaje algo tosco y colorista, cuya tramoya y movimiento fueron realizados por el hábil Schikaneder. El éxito fue extraordinario, dándose veinticuatro representaciones seguidas tras el estreno.



EL UMBRAL DEL ABSOLUTO, PARA EL QUE HAYA VENCIDO EL MIEDO A LA MUERTE.

No era raro este triunfo, porque Mozart, pese a la engañosa complejidad de la trama y a su simbolismo, a despecho de la a veces engorrosa tramoya, supo encontrar los acentos más directos, más sencillos, más populares y más atractivos para los espectadores de entonces. Creó una partitura, perfectamente unida al texto —un texto sólo en apariencia contradictorio, y en cuya redacción parece que intervino seriamente, colaborando con Schikaneder, Giesecke—, de una riqueza y una variedad asombrosa, en la que puede encontrarse, desde un punto de vista formal y estilístico, de todo: números bufos de corte popular austríaco (las intervenciones de Papageno o Papagena), canción folklórica, aria de ópera seria italiana (intervenciones de la “Reina de la Noche”), corales luteranos, recitativo acompañado, conjuntos vocales de distinto tipo... El rigor y el equilibrio de un Gluck combinado con la ligereza italiana y la vitalidad del “singspiel” alemán, pero unificado y tocado de la gracia maestra mozartiana. La inspiración melódica, la sobriedad, el sentido de las proporciones, enaltecen los motivos, a veces populares, a veces cultos o religiosos empleados. Resplandece la facilidad del salzburgués para hacer de la voz y del acompañamiento una sola cosa; racional manera de tratar a aquélla, equidistante entre la sobriedad de Gluck y la ornamentación napolitana, pero mucho más efusiva y profunda.

A través de esta fábula puesta en música hay ideas —independientemente de que puedan ser patrimonio de lo masón— cuya moralidad puede estimarse universal. Así, las del Amor y de la Libertad. Conceptos trascendentes, que brillan, por último, sin sombras tras el combate librado entre las fuerzas del bien y las del mal (aunque el maniqueísmo no sea tan claro). Combate en el que “Tamino” es el principal elemento activo, el héroe que simboliza la razón y la cultura. Es el representante de la “Aufklärung”, de la Ilustración. “Pamina” es, por su parte, dramáticamente, el eje de la historia, sobre la cual se centran las fuerzas encontradas, representadas, respectivamente, por la “Reina de la Noche” y “Sarastro”.

La variedad, la riqueza de lenguajes, la combinación de lo bufo y de lo serio, de lo cómico y de lo religioso; la simbología que planea sobre el conjunto, hacen que *La flauta* pueda tener diversas lecturas y que pueda admitir distintas aproximaciones, desde aquellas que parten de su consideración como “singspiel” (con ciertos grados de sublimación) a las que intentan una profundización en las claves masónicas, pasando por las que se disponen como intemporal agrupación músico-teatral de números unidos por un nexo común. Podrá deducirse que, escójase la vía interpretativa que se escoja, las dificultades serán múltiples para los cantantes y para las batutas. Aquéllos han de unir exquisita línea de canto y virtuosismo vocal; éstas han de saber desentrañar, por el camino previamente aceptado, sin perder la unidad global del conjunto, la diversidad de matices (y de mensajes) alojados en la impresionante variedad de una partitura maestra. Han de plantearse, más que una síntesis, un análisis tras el cual puedan quedar patentes las consecuencias morales de la fábula (con independencia, según se ha dicho, de que la misma sea masónica o no, de que utilice determinadas claves o de que posea un lenguaje tríplico). Lo que debe quedar muy claro, como idea esencial y motriz, es que la obra se centra en la sublimación amorosa, la unión de “Pamino” y “Tamina”, que, como se ha expuesto, trasciende de la pura anécdota y, por ampliación, adquiere categoría universal. Del amor de la pareja pasamos al amor a la humanidad. Y la música nos lo da a entender de manera indudable.

Catorce grabaciones de la *La flauta mágica* van a ser examinadas a continuación. Algunas de ellas están o han estado en nuestro mer-

cado. Todas quedan recogidas en el cuadro adjunto. Se encontrará a faltar la modernísima grabación de Karajan, que todavía no ha podido ser escuchada por quien esto firma. Nos detendremos en el análisis de las interpretaciones, personaje por personaje, para finalizar con un estudio de las diversas prestaciones directoriales y una conclusión.

"Pamina".—Es, realmente, el eje de la historia sobre la que convergen las principales líneas ("Reina de la Noche", "Tamino", "Sarastro"), la que mantiene su ánimo firme y la que es más fuerte: es, precisamente, su tesón el que conduce a "Tamino" a la victoria final por amor. Personaje verdaderamente difícil, ya que exige una cantante (una soprano lírica) dotada de una musicalidad y una afinación intachables, así como de una efusión en el timbre y una dicción que sólo las más grandes han poseído. Entre ellas, sin duda, Tiana Lemnitz, que en la antigua grabación de Beecham da una auténtica lección de sensibilidad, de levedad y de pureza inigualables. Su timbre, cálido, emotivo, proporciona a su canto una emoción y un patetismo extraordinarios. Su interpretación de la difícilísima aria "Ach, ich fühl's", que requiere una continuidad en el canto, una fluidez y una justeza de tono superiores, es histórica, quizá sólo igualada después por una Grümmer (en recital Da Capo) y, en parte, por una Seefried, que poseía algunas de sus cualidades: delicadeza al frasear, timbre cálido y efusivo, ternura. Su "Pamina" es también de antología, aun cuando muestre ciertas irregularidades de emisión y determinadas dificultades en la zona aguda, aparte su tendencia habitual a exagerar la expresión, perdiendo por ello naturalidad. Vocalmente está algo más centrada en la versión EMI.

Las demás intérpretes de esta parte, que no requiere, dada su configuración, una agilidad especial, se sitúan, aun con innegables méritos, por debajo. A destacar en cualquier caso la adecuación, precisión, matización y belleza vocal (a excepción de sus habituales entubamientos y durezas en zona aguda) de Gundula Janowitz, que delinea un personaje exquisito y aristocrático. Es otra de las que posee la necesaria igualdad de tono y el "fiato" necesario para superar la prueba del aria citada. Excelente nivel asimismo nuestra Pilar Lorengar, que se muestra sobrio, musical, sensible, aun cuando a veces quede algo perjudicada por su excesivo trémolo y no alcance el refinamiento de las anteriores. Muy propia, con detalles de gran clase y un medio control de sus posibilidades, adecuada a la visión directorial, la de Hilde Güden, que se muestra algo corta en lo expresivo; su voz, quizá en exceso liviana, falta de "carne", añorada, resulta algo gutural y "ñoña". Similares imitaciones tiene la "Pamina" de Helen Donath, una lírico-ligera por timbre, más que una lírica, aunque ha de admitirse que canta y entona con justeza y delicadeza musical. En la misma línea podría situarse María Stader, con su voz muy lírica, agradable pero corta, algo desdibujada y forzada en muchos instantes; de todos modos, otorga encanto al personaje. Lisa della Casa es, por el contrario, mucho más sólida, de instrumento más compacto, aunque sepa otorgar lirismo —pero no la requerida ternura— y cierto patetismo a la figura mozartiana. Se encuentra más bien en la estela de la Lemnitz o de la Seefried, pero es mucho más áspera. Caso aparte es la Te Kanawa, la mejor voz junto con la Lemnitz, aunque con más brillo que la de ésta; un instrumento magnífico por su tersura, redondez y homogeneidad. Su "Pamina", no obstante, resulta demasiado pálida, poco contrastada, poco emotiva, si bien aceptablemente cantada. Es posible que la gélida e inhábil dirección de Lombard no le haya impulsado a alturas mayores (que llega a alcanzar al natural). Poco adecuada Evelyn Lear, dado su alejamiento estilístico y su escaso encanto vocal; resulta dura y no siempre afinada. Digna, en momentos provista de refinada línea de canto, la Rothenberger, cuyo timbre es, sin embargo, demasiado apagado, sin que pueda otorgar al personaje esa extraña y difusa luz interior que lo anima y que lo define y que, en parte, pese a sus limitaciones y relativa calidad vocal, consigue Irma Urrila. Vulgar, no siempre ajustada y afinada, la Novotna.

"Tamino".—Dentro de un nivel general bastante alto, tres nombres surgen de inmediato al repasar la lista de intérpretes: Dermota, Simoneau y Wunderlich. Los tres, cada uno en su estilo, poseen cualidades que permiten servir las fundamentales exigencias de un personaje cuyos rasgos esenciales son la nobleza, la limpidez moral y la capacidad para amar, y cuyas demandas vocales son asimismo grandes: homogeneidad de color, variedad de acentos, flexibilidad, capacidad para el contraste dinámico. No es la suya una escritura que precise gran extensión (por arriba no va más allá del La), pero sí demanda control de emisión y valentía de ataque, no incompatible con el refinamiento expresivo. Pensemos, por ejemplo, en la ternura que requiere un aria como "Dies Bildnis ist bezaubernd schön", en la matización que precisa el diálogo con el "Sprecher" y en la exultante alegría y vibración que pide el monólogo posterior ("Sie lebt? Sie lebt?"). Todo admirablemente escrito y calibrado por la mano del compositor. Y todavía hay quien dice que Mozart no supo escribir para la voz de tenor...

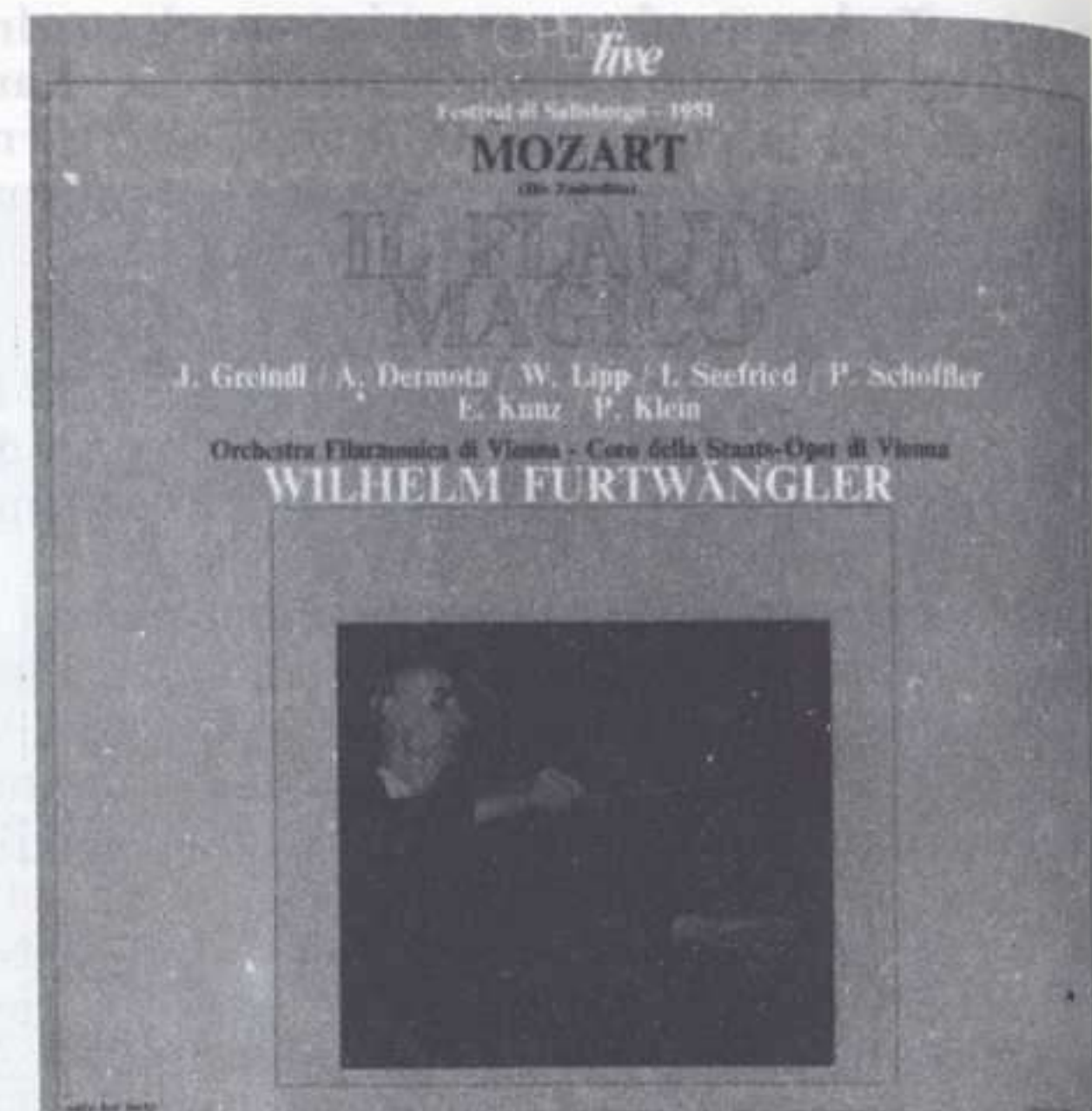
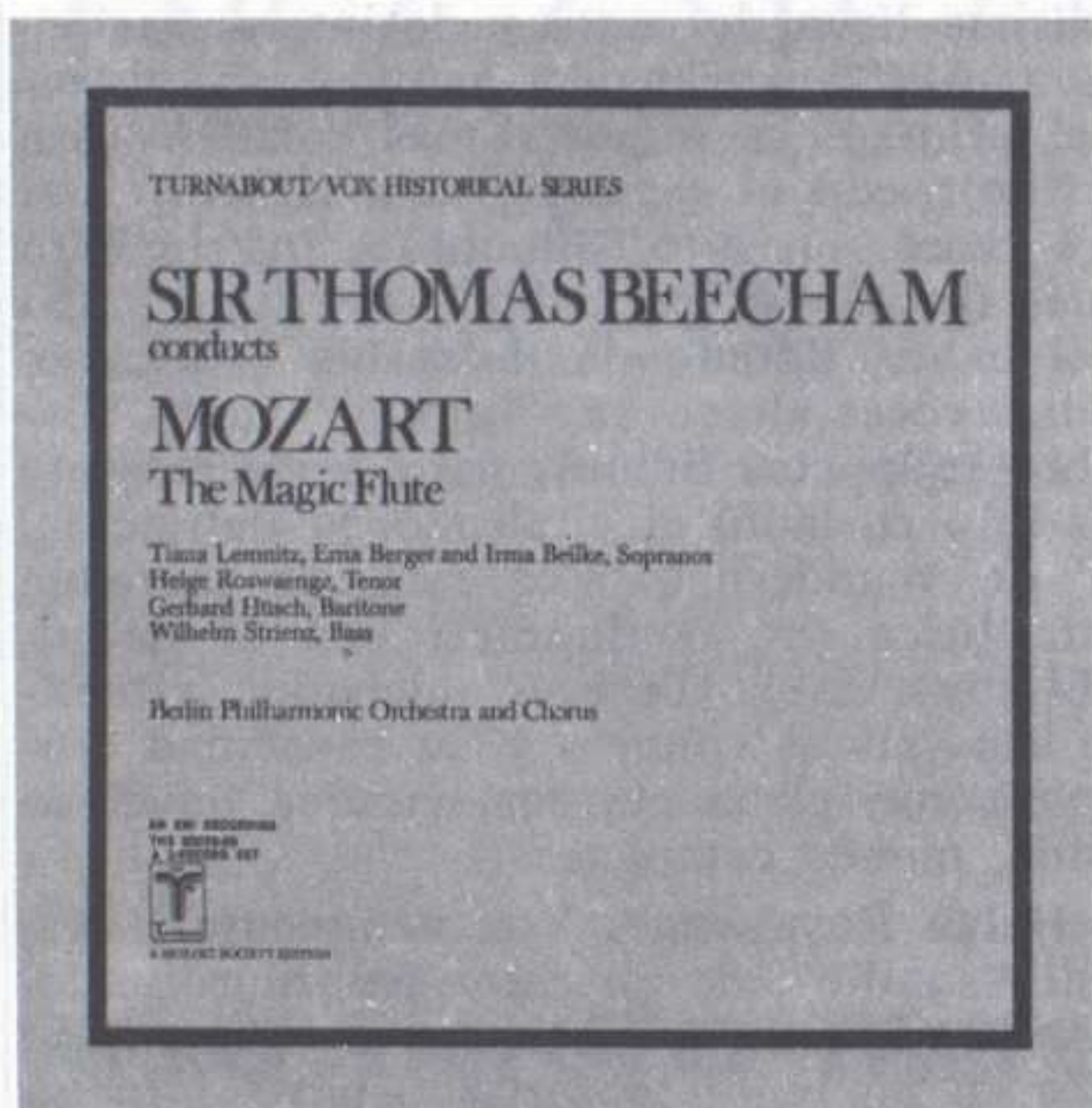
Anton Dermota (que, curiosamente, en 1937 participaba, en Salzburgo, como "Primer Hombre Armado", a las órdenes de Toscanini) es quizá el "Tamino" más completo: belleza vocal, redondez (algo nasal) de emisión, riqueza tímbrica, facilidad para la media voz, potencia y brillo propios de un lírico de respetable con-

sistencia, finura y depuradísima línea de canto y de interpretación. Sus dos registros, con Karajan y Furtwängler, batutas tan distintas, son excelentes. Con el primero se muestra más soñador (con algunos problemas de emisión); con el segundo, más vigoroso; su "Bildnisarie" es, en ambos casos, un hito. Simoneau, instrumento más frágil, pero si cabe más flexible y "regulable", ofrece un "Tamino" hiperdepurado en el canto, dotado de innegable belleza en los tonos medios y en medias voces altas; un "Tamino" áureo, elegiaco, un tanto irreal (sobre todo con Böhm), pero perfectamente convincente. Frente a ellos (o a su lado) el vitalismo, la definición, la personalidad "humana" de Wunderlich. Voz rica, de increíble pureza emisora, plenamente lírica (no confundirla con la de un "lírico pleno"), argénteo. El suyo es el "Tamino" luchador, vibrante, que no por ello pierde sus valores canoros y su capacidad efusiva. Canta en todo momento con plena entrega, aunque quizá su visión sea menos tornasolada, menos completa.

Otro gran "Tamino": Helge Roswaenge. Voz netamente lírica, de notable poder, dotada de "squillo", de un color tenoril rotundo. Su prestación es destacable por los tintes viriles y el dramatismo de ciertos pasajes, tan raros en un tenor mozartiano puro. Ello no le impide otorgar la debida atención y matización a instantes tan significativos como la mencionada aria "del retrato", o como a todo el monólogo del primer acto. Interesante "Tamino" —que coloca al personaje en una senda parsifaliana—, a pesar de la dureza de ciertos momentos, concretas irregularidades tonales y a la relativa belleza del instrumento. A notable altura otro de los más significativos mozartianos de postguerra: Nicolai Gedda. Su aristocrático estilo, que encaja tan bien con la visión de Klemperer; su línea, su musicalidad quedan una vez más probadas en una interpretación bien centrada y calibrada, aunque un poco mortecina y algo corta en la expresión, limitaciones que vienen favorecidas por un timbre no especialmente luminoso y por una cierta fatiga emisora. Sorprendente, en cierto modo, la interpretación de Stuart Burrows, quizá la mejor que ha hecho en disco. La voz, algo falta de peso, es, sin embargo, atractiva, pese a su escasez de colorido, sus tintes un tanto opacos y a sus limitaciones y tirantezas en el agudo. Canta en todo caso con elegancia, es musical y entiende acertadamente, con flexibilidad y viveza, las líneas fundamentales del héroe. Buen artista también Ernest Häfliger, entonado, justo, sensible, aunque aparezca perjudicado por su emisión algo nasal y su trémolo, así como por una cierta opacidad tímbrica y una relativa consistencia en la emisión.

Inferiores claramente dos Peter: Schreier y Hofmann. Aquél no tiene medios, aun dentro de su plausible línea estilística, para cantar en condiciones esta parte (tanto con Suitner como con Sawallisch): voz trémula, no bella; liviana, de escaso peso en la zona superior, en donde ha de acudir al falsete (su monólogo queda totalmente desdibujado y falto de carácter). El segundo es absolutamente inapropiado, aun cuando al principio podría admitirse —en la línea de Roswaenge— una voz como la suya. Se encuentra aquí verdaderamente despistado. La voz lírica amplia, de colorido algo oscuro, no casa con la alta espiritualidad de "Tamino", sin que su arte como cantante pueda superar en ningún momento esta circunstancia, que sí superaba el citado Roswaenge. Ni su timbre, poco atractivo; ni su emisión, muchas veces nasal y estrangulada, le acompañan. Sin duda, está mucho mejor, a pesar de su falta real de medios, en el repertorio que habitualmente cultiva: *Parsifal*, *Lohengrin*, etc. Discretamente musical, pero muy corto, Köstlinger.

"Sarastro".—He aquí un personaje que, a despecho de lo que en un principio pueda parecer tras el planteamiento inicial de la obra, reúne los atributos superiores de la sabiduría, la bondad y la equidad. Un personaje verdaderamente noble, que ha de venir servido por una voz de auténtico bajo profundo (tiene escrito el Fa grave, aunque algunos descienden al Mi en el aria "In diesen heil'gen Hallen"), amplia, sonora, sin llegar a ser cavernosa, capaz de sostener con el "fiato" largas frases, tan abundantes en sus dos arias. La sicología —esquemática en todo caso— de este aristocrático y enigmático personaje ha de venir dada, por ello, a través de un canto noble, fluido, perfectamente articulado. Aun cuando la calidad sonora es muy alta, hay que colocar en primer plano a uno de los grandes "Sarastros" del siglo —por no decir el gran "Sarastro" del siglo—, a uno de los más grandes bajos: Alexander Kipnis, voz monumental y artista completísimo, capaz de impresionar por la redondez y facilidad para descender a las zonas graves y de vencer por su canto ligero y flexible, propio de un barítono. A su lado se coloca, aunque con un instrumento menos completo, pero dando pleno realce a este representante de la luz, Ludwig Weber, que otorga auténtica majestad y ciertas dosis de hieratismo al sacerdote. Un gran artista (recordemos su "Gurneman"). Otro gran cantante, noble también, pero más "humano" (sobre todo con Fricsay), Joseph Greindl, poderoso en la zona grave, pero corto en la aguda y siempre demasiado nasal y fatigado. También "humano", pero menos profundo, casi barítono, Wilhelm Strienz, que brinda, sin embargo, un "Sarastro" excelentemente cantado, de rasgos extraordinariamente líricos. En las líneas de los bajos profundos se mueven: Martti Talvela, de instrumento magnífico y musicalidad ejemplar, aunque quizá demasiado distanciado; Gottlob Frick, cuyo timbre, más bien cavernoso, no es el más idóneo, y cuya línea de canto y emisión se muestra irregular, con sorprendentes fallos y faltas de



apoyo en el grave, lo que induce a pensar que no se encontraba en su mejor forma cuando realizó la grabación; Kurt Moll, menos rotundo y redondo, pero equilibrado y justo expresivamente, tanto con Sawallisch como con Lombard, si bien tampoco sea su color el más propio. Inseguro y tosco Kurt Böhm, con grandes problemas abajo, tanto al natural, con Szell, como en estudio, con Böhm. Correcto, sin más, con voz segura de bajo cantante, Franz Crass, muy débil en la zona inferior, y solamente discreto Theo Adam, que tampoco posee los medios adecuados. Aceptable Ulrich Cold, aunque con medios bastante limitados.

La "Reina de la Noche".—Problemática "particella" la de la madre de "Pamina", que casi nunca ha estado bien servida. Cosa lógica, teniendo en cuenta las dificultades que plantean la escritura y la interpretación. Las características de aquella, la psicología, en parte contradictoria, del personaje requieren una voz extensísima (del Si grave al Fa sobreagudo), fácil en la coloratura y, sin embargo, dotada de un dramatismo y de una intensidad propios de una voz de más cuerpo y densidad. "Astrifiamante" es, en efecto, pese a lo que pueda parecer en su primera intervención, una mujer fría, glacial, calculadora, altiva, autoritaria, capaz de encolerizarse, rasgos que solamente podría atender una dramática (incluso una "mezzo", como apunta Barraud). Pero ¿dónde se encuentran dramáticas con agilidad, "dramáticas coloratura", tipo vocal rarísimo, en el que, probablemente, tampoco podría encajarse a Josefa Hofer, cuñada de Mozart y creadora del papel? Tipo vocal en el que se inscribirían otras partes tremendas de la historia de la ópera, como la de una "Armida", de Rossini. No es extraño, por todo ello, que en el disco se hayan reflejado estas dificultades, y que ni una sola de las "Reinas" registradas atienda más que en una pequeña parte las exigencias planteadas, y que no otorgue al personaje el carácter que demanda, ni se marquen suficientemente los contrastes que se establecen entre la primera y la segunda arias (sus dos únicas intervenciones): aquella muestra su dolor maternal y establece el ruego orden a "Tamino" para que rescate a "Pamina" de las garras del "malvado" "Sarastro"; ésta expone su furor contra el sacerdote, conminando a "Pamina" para que le dé muerte. Dos arias y dos sentimientos aparentemente contradictorios. La madre, por un lado, y la vengadora por otro.

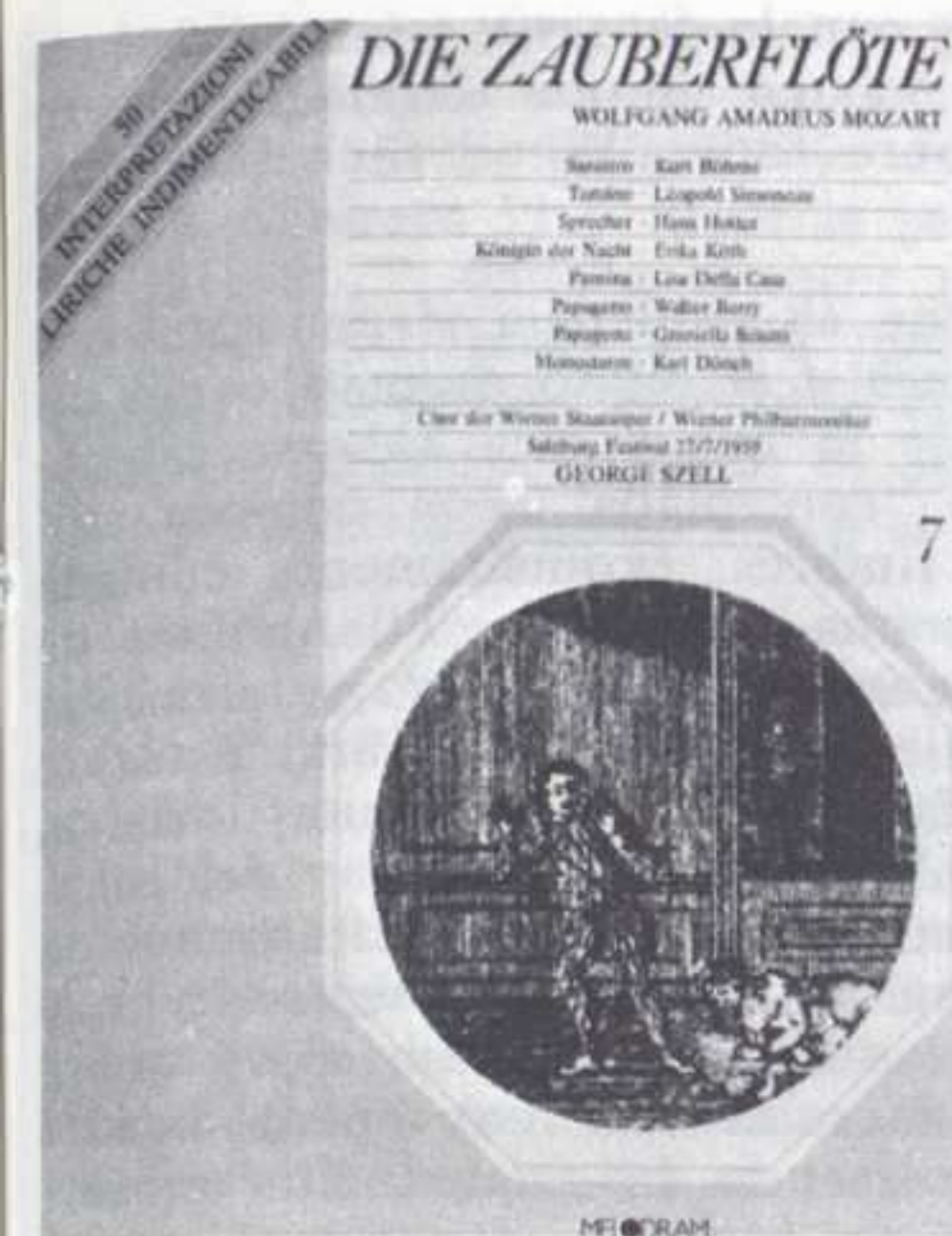
Normalmente, y desde hace mucho, este personaje es encarnado por voces más livianas, capaces de salvar las agilidades y escalar las alturas con cierta soltura; voces de lírico-ligera e incluso de ligera. Son las que encontramos en las grabaciones. Repasando las que se comentan, solamente dos cantantes se aproximan, en parte, a lo que debería ser la "Astrifiamante" ideal: Cristina Deutekom y Edda Moser. Aquella, lírico-ligera en origen, posee un centro de buena consistencia y un notable mordiente tímbrico, y canta con verdadero ímpetu su segunda aria, aunque su coloratura, precisa y exacta, venga dada a través de una fea y gutural emisión, semejante a un curioso cacareo. Esta es, en la grabación, por color, una lírica de cierto fuste, de timbre algo apagado, con resonancias de metal opaco, dotada de un trémolo muy peculiar, que incluso imprime carácter a su personificación; arriba se muestra justita y esforzada, aunque sin descuadrarse ni cambiar el color (lo que le sucede en teatro, donde resulta mucho más débil y lloriqueante). Entre las demás, todas ellas voces netamente ligeras o lírico-ligeras, destaca, por precisión, nitidez, afinación y limpieza, Lucia Popp, que mantiene, además, excelentemente apoyada en la battuta, un distanciamiento interpretativo muy propio. Wilma Lipp, que está nada menos que en tres de las grabaciones estudiadas, se muestra irregular, un poco gangosa y no siempre impecable en las agilidades, con pérdidas de compás. Quizá su mejor intervención sea con Karajan. Erna Berger, que más tarde sería una interesante "Zerlina" con Furtwängler, está falta de fuerza, no siempre afinada y en determinados momentos descuadrada; es la típica "soubrette" en un papel que le viene ancho. Como le viene a Roberta Peters, que parece más un jilguero (limitado, además) que una madre autoritaria y dominante. Al menos, Rita Streich, bastante inexpresiva, actúa con una notable corrección, apoyada por otro lado en un

timbre bastante más incisivo y excitante. Edita Gruberova, muy segura arriba, se muestra en los registros medio y grave absolutamente carente de peso, de carácter, aquejada, además, de un trémolo no muy agradable. Silvy Geszty es irrelevante en todos los sentidos. Muy mal la Osváth, que, sin embargo, por consistencia vocal, podría haber sido una buena "Reina".

"Papageno".—Puede que sea el personaje más simpático y más agradecido de la obra. Refleja la pureza, la espontaneidad, la falta de doblez; al hombre natural, alejado de todo problema de índole intelectual, volcado únicamente hacia sí mismo; es una "parte" de Mozart. La otra es "Tamino", por su capacidad de amor y de pensamiento. Vocalmente, no ofrece especiales dificultades: requiere un barítono lírico, a ser posible con brillo. La escritura es central y no plantea problemas, a no ser los de la flexibilidad, el dinamismo, la variedad de matices. Al contrario de lo que sucede con la "Reina de la Noche", la mayoría de los que lo han grabado se muestran a excelente nivel. Comenzando por Gerhard Hüsch, sutil y elegante, magnífico "liederista", y siguiendo por Erich Kunz, continuador de aquél en algunos aspectos, pero de voz más robusta y de una gracia más evidente y teatral. Aún con sus limitaciones en la zona aguda, es uno de los grandes, tanto con Karajan como con Furtwängler (el hecho de que en la versión de éste haya diálogos favorece las posibilidades histriónicas del cantante). Muy bien, incisivo, inteligente, intencionado, magnífico vocalmente el Dieskau de Fricsay, algo más apagado y también más sofisticado con Böhm. A gran altura asimismo Walter Berry en su cuatro registros, especialmente con Böhm y con Szell. Magnífico, sobre todo desde el punto de vista teatral, dinámico y quizá un punto bufo de más, Hermann Prey. De voz de relativa calidad, algo cavernosa y nasal, Philip Höttenlocher, no demasiado expresivo tampoco. Fenomenal, en cambio, a la altura de Hüsch o Kunz, Domgraf-Fassbaender. Simplemente discreto, Gunther Leib, y sorprendentemente bien, expresivo y natural, Haken Hagegard.

"Sprecher" (orador de la iniciación).—Este papel, pese a su brevedad, es, realmente, importante; por el alto valor musical de su escritura (plasmada a través de un diálogo semi-recitativo acompañado, con "Tamino") como por la trascendencia de su intervención en orden a desvelar algunas de las claves masónicas de la obra. Exige un bajo o un barítono dramático, de voz no tan rotunda como la de "Sarastro", igualmente noble y, fundamentalmente, un cantante musical, flexible, hábil y capaz de otorgar trascendencia a un texto en principio sin gran valor, pero que contiene el núcleo ideológico del mensaje moral de la ópera (un antecedente de "Gurnemanz"). Por eso es normal que se seleccione un cantante de talla para esta parte. Hay algunos realmente importantes en estas grabaciones: London, Hotter, Schöffler, que otorgan solemnidad, prestancia y humanidad a la figura, en especial el último. Algo más secos Borg y Crass. Excelente, por intención más que por voz, Grossmann; aceptable Vogel, y bastante mal, duro y poco idiomático, Adam. Caso aparte, Dieskau, con voz quizá no muy propia, pero que por el camino de la introspección, del intimismo y de la más sutil matización da una nueva y extraña luz al misterioso personaje. Algo falto de peso, Van Dam, que, no obstante, por otro camino que el anterior, otorga prestancia y noble expresividad al orador.

"Papagena".—Existe en cuanto existe "Papageno"; es, podrá decirse, un desdoblamiento de aquél, su igual en el sexo femenino. La encargada de perpetuar la especie. Es un papel de no excesiva complicación. La única intervención cantada que tiene no reviste especial problema. Exige, eso sí, lo mismo que sus diálogos (casi siempre disfrazada de anciana), dotes de caricato (sin pasarse) y gracia; y, en lo vocal, frescura tímbrica de lírica, agilidad e intencionalidad, así como ciertas dosis de picardía. Responde bien a estas exigencias aunque con voz de relativa calidad, algo gutural, Lisa Otto, sobre todo en su primer registro. La misma línea, quizá menos chispeante, Emmy Loose. Aceptables Pütz y Holm, y no muy bien



Mozart DIE ZAUBERFLÖTE

Nicolai Gedda
Gundula Janowitz
Walter Berry
Gerhard Unger
Lucia Popp
Elisabeth Schwarzkopf
Christa Ludwig
Ruth-Margret Putz
Marga Hoffgen
Franz Crass
Gottlob Frick

Chorus Master: Wilhelm Pitz
PHILHARMONIA ORCHESTRA AND CHORUS
OTTO KLEMPERER



Mozart
LA FLAUTA MAGICA
DIE ZAUBERFLÖTE
Felix Lortzing, Christian Deuteron, Samuel Osterow,
Dietrich Fischer-Dieskau, Hermann Prey, Martti Terve
Canta de la Ópera del Estado de Viena
ORQUESTRA FILARMÓNICA DE VIENA
GEORG SOITI



la Miljakovick. Interesante Sciutti, y sin particulares relieves las restantes.

"Monostatos."—Papel de villano de guardarropía; en realidad, un pobre hombre obsesionado con "Pamina"; un lascivo cobardica, figura necesaria, sin embargo, para mantener la coherencia del relato. Su escritura es central, por lo que, desde un punto de vista vocal, lo mismo puede cantar un tenor (para el que, sin embargo, fue pensado) que un barítono. Lo habitual, no obstante, es que lo haga la voz más aguda, por su mayor capacidad de caricatura, su más grande flexibilidad. Es un excelente "Monostatos" Peter Klein, que otorga rasgos de convencional malevolencia a la figura del moro. Bien asimismo Unger, aunque demasiado ligero. Peor vocalmente, pero adecuado por su extraño y metálico timbre, Stolze. Totalmente desencajada y exagerada, pero interesante, la visión de Wernigk. Sin rasgos especialmente destacables los demás.

Las tres "Damas."—Para dar vida a estas servidoras de la "Reina de la Noche" se necesitan tres magníficas voces y tres estupendas cantantes. Se suelen emplear una soprano y dos "mezzos" (o dos sopranos y una "mezzo"), aunque lo mejor es que una de éstas sea contralto. Voces educadas, temperamentos aristocráticos, perfecto "control" de medios, sutileza expresiva, exquisito cuidado en la entonación, capacidad para dialogar y para escuchar, así como para cantar dejando oír a las otras voces... Son cualidades que deben exigirse a las intérpretes de estas comprometidas partes, que juegan un importantísimo papel en la obra, y que han de cantar, casi siempre juntas, muchas veces a tres voces, una música inspirada, bella y significativa. Empaste, equilibrio y musicalidad son, por lo tanto, tres características que han de conjugarse. El trío que en mayor grado las tiene es el formado por Schwarzkopf, Ludwig y Hofgen, que dan, apoyadas en la solemnidad de la batuta de Klemperer, todo un curso de bien cantar y bien decir. Componen, además, un terceto idóneo por el concreto color de cada uno de los instrumentos, manteniendo un equilibrio insuperable. Estupendo también, por su exquisita musicalidad y sensibilidad, el grupo de Karajan, gobernado por Sena Jurinac. A buen nivel el de Fricsay, con la Klose en la voz más grave, y los de Böhm, con mejores detalles en el primero, pero con mayor equilibrio y coherencia en el segundo. Perfectamente conducido por Solti, su trío, con Minton incorporada, brilla a buena altura. Mejor que el de Sawallisch, en donde la Kirschstein rompe a veces el buen hacer de las otras dos, y que el de Furtwängler, no demasiado bien elegidas sus componentes (la Goltz es demasiado dramática), y con ciertos problemas de ajuste y de afinación. Magnífico el terceto de Toscanini, compuesto por estupendas y celebradas voces de la época.

Los tres "Muchachos."—Lo ideal —para ellas está escrito— es que sea interpretado por voces de niño, que prestan el requerido frescor y establecen el oportuno contraste con las sofisticadas damas. A este respecto hay que darle la palma a los Niños Cantores de Viena que intervienen en la versión Solti. A menor nivel los de Sawallisch, Suitner y Lombard (y, dentro de lo que se puede oír, los de Toscanini). Las restantes grabaciones emplean mujeres. Dentro de este grupo destaca poderosamente Karajan, que hace cantar a sus tres señoras como si fueran auténticos mozalbetes, con la frescura, espontaneidad y timidez propia de éstos.

Dos "Hombres Armados."—En su corta intervención, estos dos personajes (hieráticos, solemnes, estatuarios) tienen, sin embargo, cosas que decir desde su perorata inicial, entonando el coral luterano, hasta su participación en el breve trío con "Tamino" y en el cuarteto subsiguiente con "Pamina", donde han de realizar un interesante contrapunto a las voces de aquéllos. Se suelen emplear dos voces contundentes, compactas, sólidas, de tenor y bajo (en el coral cantan a distancia de una octava); incluso se suele llamar a figuras de relieve, como sucede en la segunda grabación de Böhm, o en la de Klemperer o Solti. Resultan, no obstante, más convincentes los de Furtwängler o incluso los de Karajan (cuyos nombres se desconocen), admirablemente tratados.

CONCEPCIONES RECTORAS

Las examinaremos brevemente, una por una, por separado y siguiendo el orden cronológico. El estudio se hace partiendo de una idea básica: una interpretación completa de *La flauta* ha de reunir tres elementos fundamentales: magia, sentido de la farsa e hieratismo, en la síntesis planteada por Hocquard.

Toscanini.—La calidad técnica es mínima, y a veces el sonido es poco menos que inaudible. No obstante, pueden observarse cosas muy interesantes: la especial tensión del fraseo toscaniniano (del Toscanini de "antes de la guerra"), insólito pero atractivo; el monumental "Sarastro" de Kipnis, el buen "Tamino" de Roswaenge, el modélico "Papageno" de Dombraf-Fassbaender... Los diálogos se han suprimido. Toma directa del Festival de Salzburgo.

Beecham.—He aquí lo que se podría denominar una versión "animada", dotada de fluidez, variedad de "tempi", encanto, buen humor y esa gracia mozartiana tan inaprehensible, que muy pocos, entre ellos el "baronet", eran capaces de proporcionar. Todo respira frescura, naturalidad. Versión que auna y sintetiza a la perfección lo que de "singspiel" popular y de obra masónica sería tiene la obra. El reparto es, además, de categoría, con una "Pamina" y un "Papageno" de excepción, un "Tamino" vibrante y heroico y un "Sarastro" de gran clase. Aun con el lunar de la "Reina". Grabación que se realizó, en dos tomas fundamentales, entre los años 1937 y 1938.

Sonido decente para la época. No hay diálogos hablados.

Karajan.—Participa, como la anterior, de un encanto, una fluidez y una "respiración" casi perfectos. Más colorista, no obstante, y sobre todo más introducida en la tradición propiamente germánica, de la que extrae todo el sabor y la magia de las leyendas antiguas. Versión soñadora (lo que, en ocasiones, motiva un aparente decaimiento o languidez agónica, así como una cierta falta de incisividad), que sintetiza también sabiamente las dos líneas fundamentales; versión fresca y transparente. Cuenta asimismo con un reparto de excepción, con "Sarastro", "Tamino" y "Papageno" al frente. Sonido aceptable. Sin diálogos.

Furtwängler.—Otra extraordinaria recreación, que busca, a través de una amplitud de enfoque, una austeridad clásica de fraseo y una serenidad olímpica, la profundización en los valores morales que anidan en la fábula, y que quedan así muy claramente evidenciados, dándole un aire sobrio, casi místico, que coloca a la producción en las alturas abstractas del "singspiel" sublimado. No por ello la versión resulta marmórea, fría o distante, sino que, por el contrario, posee vida palpitante, dinamismo y sabor teatral. No hay que olvidar que se trata de un registro tomado en vivo en la famosa producción salzburguesa de 1951 (continuación de la de 1949, que también fue tomada en "pirata"). El reparto es igualmente de campanillas. Sonido muy discreto. A veces muy deficiente. Versión con diálogos excelentemente dichos, con el sabor de lo directo y natural. Lo que no siempre sucede en versiones de estudio, en las que a veces son interpretados por actores.

Fricsay.—Dirección ligera, muy local, directa, sin planteamientos intelectuales de ningún tipo. Observa, ante todo, el esquema de sencillo "singspiel". Pese a ello, la amenidad no está siempre lograda, la concepción —aun contando con su óptica inicial— se queda un poco a ras de tierra, falta de carne, de proyección. Los "tempi" resultan a veces demasiado rápidos. En conjunto, pues, una bella aproximación, pero superficial. El equipo de cantantes es de calidad, pero irregular. Sonido discreto; hay diálogos, pero muy abreviados.

Böhm I.—Coincide con la anterior en la ligereza de planteamientos, en la sencillez de objetivos. La obra es narrada como si de un cuentecillo para niños se tratara, empleando, no obstante, una línea agónica más sólida y variada que Fricsay. No puede negarse, de todas formas, encanto a la versión, vestida con las galas

y transparencias de una idiomática Filarmónica de Viena. El elenco vocal es, por lo demás, bastante apropiado a la óptica elegida, sobresaliente el "Tamino" de Simoneau. Sonido apreciable tras el reprocesamiento de 1975. Sin diálogos.

Szell.—Toda la precisión, transparencia y elegancia del director húngaro quedan patentes en esta producción salzburguesa de 1959. La visión tiene dos caras: un primer acto quizá en exceso "controlado", pero dentro de la óptica vienesa, y un segundo en el que se proporciona una inusitada tensión dramática —sin perder, por supuesto, la compostura apolínea de la batuta—, que vivifica y revitaliza la representación. Reparto muy interesante. Sonido discreto. Hay diálogos.

Klemperer.—Una versión en los antípodas de las de Fricsay o Böhm I: solemne, amplia, muy moderada de "tempi", que nos brinda la ópera más que como un "singspiel" sublimado (como sucedía en el caso, ambivalente, de Furtwängler), como un auténtico oratorio masónico, cargado de misterio y de enigmáticas claves. Óptica aceptable, aunque ello prive a la obra de su comunicatividad y animación, factores realmente consustanciales a ella. Klemperer nos muestra, con una unidad de concepción admirable, a través de una filosofía musical de gran belleza formal, aunque también —cosa bastante lógica— de notable frialdad, el reino maravilloso de las ideas. Cuenta para ello con una selección de voces extraordinarias, una de las mejores y más completas, sobre todo para un enfoque como el previsto. Sonido muy aceptable. No hay diálogos, lo que, teniendo en cuenta los planteamientos unilaterales de la batuta, importa relativamente.

Böhm II.—El director austríaco cambia aquí su óptica y nos ofrece una interpretación muy distinta a la de 1955; ha intentado, sin conseguirlo del todo, un acercamiento "en profundidad", de mayor peso orquestal y de más trascendencia acentual. Ello le hace marginar en parte, como Klemperer, las posibilidades más teatrales (vienesas); pero, a diferencia de aquél, no posee sentido de la unidad del drama, amplitud y consistencia a todos los niveles. Queda así una versión algo descafeinada, un tanto morosa, falta de vigor. Y es que, al menos en este caso, Böhm no pasa más allá de lo correcto, de lo artesanal, ya que no cuenta con las virtudes apunta-

das de Klemperer ni, por ejemplo, con la fantasía y genialidad de un Furtwängler, ni con el toque mágico de un Karajan. Reparto muy irregular, en el que brilla sobre todos Wunderlich. Diálogos bastante completos. Sonido bueno.

Solti.—En esta grabación se pone en evidencia el conocimiento teatral, el sentido de las proporciones y el olfato dramático del director húngaro, que, al contrario de lo que podría haberse esperado, ofrece una versión sumamente "controlada" (con tiempos animados, eso sí), aquilatada en los timbres, exquisitamente cuidada y equilibrada, jugando las bazas de una sensacional Filarmónica de Viena y de un homogéneo grupo de cantantes. Solti no se preocupa excesivamente, quizá, de los mensajes morales de la obra. Estos se nos muestran claros tras el refinado trabajo de la batuta, incisiva, vital, casi siempre inspirada en la elección del "tempo" y del acento. No es una visión espiritual, trascendida, sino una interpretación muy fiel, muy objetiva de un gran conocedor del teatro, y que cuando acierta, como aquí, resulta ser un gran músico, y sobre todo un gran "operista". La toma de sonido es muy buena, con lo que puede brillar en toda su magnificencia la orquestación mozartiana. Diálogos bastante completos.

Suitner.—Poco que hablar de este registro. Suitner se muestra bastante plano y falto de inspiración; muy "germánico", podría decirse. No hay nada resaltable en su interpretación, aunque tampoco haya nada decididamente feo. Anodina sería la palabra aplicable a esta versión de escasa personalidad. De los cantantes, la única que sobresale en medida suficiente es la "Pamina" de Helen Donath. Sonoridad pasable. Diálogos.

Sawallisch.—Todo está en su sitio, medido, cuantificado, correctamente acentuado, dotado de la suficiente claridad en la versión del excelente "kapellmeister" muniqués, que aquí, como en tantas otras ocasiones, consigue una notable nitidez y precisión en los ataques y en todas las intervenciones orquestales (espléndido el conjunto de la Ópera de Munich), obteniendo una lectura muy viva, situada a medio camino entre la llaneza de un Fricsay y la elocuencia de un Solti. Hay variedad, hay contraste, hay respeto al texto y a la partitura; los diálogos están excelentemente dichos. Falta, no obstante, una mayor fantasía, un colorido más calidoscópico,

una más ancha línea expresiva. El reparto posee, por otro lado, bastantes altibajos. Sonido excelente. Diálogos. La gran novedad de esta grabación es la inclusión de un dúo "Tamino"- "Papageno" entre los números 11 y 12 de la partitura. Se trata del dueto "Pamina, wo bist du?", dado a conocer por Schikaneder en una representación de 1802, junto a una nueva versión del dúo "Pamina"- "Papageno" del primer acto (que en la grabación se expone en su tradicional versión). El dueto es agradable y ligero, sin valor especial. Se ha discutido mucho sobre si pertenece solamente a Mozart.

Ericson.—Es la banda sonora de la película de Bergman. La dirección es fresca y espontánea, en la línea de las viejas versiones de Fricsay o Böhm, sin crearse problemas de ningún tipo. Los elementos vocales integrantes, alguno con insuficiencias técnicas ostensibles, salen, sin embargo, del paso en virtud de una expresividad muy directa y convincente. Dentro de esta tónica, modesta pero plausible (muy cerca de las limitaciones que debieron de concurrir en la primera representación vienesa), sobresalen, por su identificación con los personajes, los dos protagonistas, el buen "Papageno" de Hagegard y el correcto "Sarastro" de Cold. Por supuesto, se incorporan diálogos, dichos, como toda la obra, en sueco, lo que otorga a la interpretación una indudable peculiaridad.

Lombard.—Una total decepción. Pese a las voces incorporadas, alguna de primera fila, el resultado final es poco salvable, a consecuencia, fundamentalmente, de la tosquedad y sequedad expresiva de la batuta, que casi nunca acierta a componer una imagen de valor suficientemente mozartiano. El estilo se le escapa por falta de adecuación, de vitalidad, de habilidad en la articulación. Todo es plúmbeo y monótono, prosaico y, en ocasiones, áspero, lo que es especialmente grave en obra como ésta. La orquesta es mediocre. El sonido, algo seco y descarnado. Hay diálogos.

CONCLUSION.—Tras lo expuesto ha quedado claro que las fundamentales versiones, dentro de un conjunto de nivel general bastante aceptable, son las de Beecham, Karajan y Furtwängler. Las dos primeras, colocadas muy en el fiel de la balanza, sintetizando excelentemente los elementos dispersos que se concentran en la obra, están "handicapadas" por la falta de diálogos, por lo que quizá podría preferirse la tercera, que no posee, sin embargo, la

finura de aquéllas y además tampoco tiene un gran sonido. De las posteriores, y aun contando con el atractivo de las aproximaciones de Fricsay y Böhm I, la validez general de la de Szell, la peculiaridad de la de Klemperer y la corrección de la de Sawallisch, la más satisfactoria desde un punto de vista directorial, dentro de un enfoque y realización que a muchos podría parecer superficial, es la de Solti. A esperar lo que nos pueda decir Karajan en su reciente nueva versión.

La interpretación absolutamente *ideal*, por tanto, no existe (como no existe de casi nada). Podría serlo la que reuniera en un mismo reparto un "Tamino" como Dermota (o como Tauber o Wittrisch, que no llegaron a registrar más que fragmentos); una "Pamina" como Tiana Lemnitz (o Grümmer); un "Papageno" como Domgraf-Fassbaender, como Hüsch o como Kunz; un "Sarastro" como Kipnis; tres "Damas" como las de Klemperer... No se vislumbra, sin embargo, por mucho que uno se remonte hacia atrás en la historia del disco, una completa "Königin der Nacht" capaz de atender todas las demandas de la escritura. Las voces, como se ha dicho, resultan demasiado ligeras, faltas del necesario dramatismo y del exigible mordiente. Se habrían precisado instrumentos y características vocales como los de una Colbran, una Grisi, probablemente una Tietjens; artistas del pasado siglo, que no consta llegaron a interpretar esta parte. Como tampoco lo hizo, dentro de esta centuria, otra gran voz asimilable a las dramáticas coloraturas: Rosa Ponselle. Ateniéndonos únicamente a lo que nos ha legado el disco, podríamos combinar la seguridad, limpieza y precisión de Lucia Popp (o, por los fragmentos que se han conservado, de María Ivogün) con el impulso más dramático de la Deutekom (a pesar de su técnica de vocalización) o de la Moser (a pesar del escaso encanto de su timbre).

La batuta que tuviera a su cargo el gobierno de este elenco *ideal*, la batuta *ideal*, habría de reunir asimismo diversas características: la gracia de Beecham, la magia de Karajan, la profundidad de concepto de Furtwängler, la elegancia de Szell, la claridad de texturas y el brillo orquestal de Solti... Y, naturalmente, tendría que contar con la Filarmónica de Viena.

ARTURO REVERTER

Fechas	1937	1937-38	1950.	1951	1955	1955	1959	1963	1965	1969	1971	1975	1974	1978
Casas	Cetra.	Turnabout.	EMI.	Cetra °	DG °	Decca °	Melodram. °	EMI.	DG.	Decca °	Eurodisc.	EMI °	SR Records.	Barclay.
Directores	Toscanini.	Beecham.	Karajan.	Furtwängler.	Fricsay.	Böhm.	Szell.	Klemperer.	Böhm.	Solti.	Suitner.	Sawallisch.	Ericson.	Lombard.
Coros	Anónimo.	Favre.	W. Singverein.	Opera Viena.	RIAS.	Opera Viena.	Opera Viena.	Philharmonie.	RIAS.	Opera de Viena.	Radio-Lepzig.	Opera de Munich.	Radio sueca.	Opera del Rhin.
Orquestas	Filarmónica de Viena.	Filarmónica de Berlín.	Filarmónica de Viena.	Filarmónica de Viena.	RIAS.	Filarmónica de Viena.	Filarmónica de Viena.	Philharmonie.	Filarmónica de Berlín.	Filarmónica de Viena.	St. Dresde.	Opera de Munich.	Radio sueca.	Filarmónica de Estrasburgo.
"Pamina"	J. Novotna.	T. Lemnitz.	I. Seefried.	I. Seefried.	M. Stader.	H. Güden.	L. de la Casa.	G. Janowitz.	E. Lear.	P. Lorengar.	H. Donath.	A. Rothenberger.	I. Urrila.	K. Te Kanawa.
"Tamino"	H. Roswänge.	H. Roswänge.	A. Dermota.	A. Dermota.	E. Häfliger.	L. Simoneau.	L. Simoneau.	N. Gedda.	F. Wunderlich.	S. Burrows.	P. Schreier.	P. Schreier.	J. Köstlinger.	P. Hofmann.
"Sarastro"	A. Kipnis.	W. Strienz.	L. Weber.	J. Greindl.	J. Greindl.	K. Böhme.	K. Böhme.	G. Frick.	F. Crass.	M. Talvela.	T. Adam.	K. Moll.	U. Cold.	K. Moll.
"Reina"	J. Osváth.	E. Berger.	W. Lipp.	W. Lipp.	R. Streich.	W. Lipp.	E. Köth.	L. Popp.	R. Peters.	Ch. Deutekom.	S. Geszty.	E. Moser.	B. Nordin.	E. Gruberova.
"Papageno"	W. D.-Fassbänder.	G. Hüsch.	E. Kunz.	E. Kunz.	D. F.-Dieskau.	W. Berry.	W. Berry.	W. Berry.	D. F.-Dieskau.	H. Prey.	G. Leib.	W. Berry.	H. Hagegard.	Ph. Hüttenlocher.
"Sprecher"	A. Jerger.	W. Grossmann.	G. London.	P. Schöffler.	K. Borg.	P. Schöffler.	H. Hotter.	F. Crass.	H. Hotter.	D. F.-Dieskau.	S. Vogel.	T. Adam.	E. Saeden.	J. van Dam.
"Papagena"	D. Konarek.	I. Beilke.	E. Loose.	E. Oravez.	L. Otto.	E. Loose.	G. Sciutti.	R.-M. Pütz.	L. Otto.	R. Holm.	R. Hoff.	O. Miljakovic.	E. Eriksson.	K. Battle.
"Monostatos"	W. Wernigk.	H. Tessmer.	P. Klein.	P. Klein.	M. Vantin.	A. Jaresch.	K. Dönch.	G. Unger.	F. Lenz.	G. Stolze.	A. Neukirch.	W. Brokmeier.	R. Ulfung.	N. Orth.
"Primera Dama"	S. Fratnikov.	H. Schepman.	S. Jurinac.	Ch. Goltz.	M. Sech.	J. Hellwig.	F. Sailer.	Schwarzkop.	H. Hillebrecht.	H. van Bork.	A. L. Kuhse.	L. Kirschstein.	B. M. Ahrun.	H. Döse.
"Segunda Dama"	S. Konetzna.	E. Marherr.	F. Rieger.	M. Kenney.	L. Loch.	Ch. Ludwig.	H. Plümacher.	Ch. Ludwig.	C. Ahlin.	Y. Minton.	G. Schröter.	I. Gramatzki.	K. Vaupel.	A. Murray.
"Tercera Dama"	K. Thorborg.	R. Berglind.	E. Schürhoff.	S. Wagner.	M. Klose.	H. R.-Majdan.	S. Wagner.	M. Hofgen.	S. Wagner.	H. Plümacher.	A. Burmeister.	B. Fassbaender.	B. Smiding.	N. Ihara.
"Primer Genio"	K. Pech *	E. Rutgers.	H. Steimassl.	H. Steffek.	M. Guillaume.	D. Siebert.	Cant. de Viena *	A. Giebel.	R. Schwaiger.	Cant. de Viena *	Niños del Coro *	W. Gampert *	U. Malmberg *	Niños del Coro *
"Segundo Genio"	R. Feuhl *	R. Boesch.	E. Dörpingh.	L. Leitner.	M. Reich.	R. Boesch.	Cant. de Viena *	A. Reynolds.	A. Fahberg.	Cant. de Viena *	Niños del Coro *	P. Hinterreiter *	E. von Heijne *	Niños del Coro *
"Tercer Genio"	F. Mascha *	P. Batic.	A. Stückl.	F. Meusburg.	D. Enstrati.	E. Boerner.	Cant. de Viena *	J. Veasey.	R. Kostia.	Cant. de Viena *	Kruzziner.	A. Stein *	A. Krook *	Zürcher.
"Primer Guardia"	A. Dermota.	H. Tessmer.	—	H. Beirer.	H. Vanderb.	J. Gostic.	R. Charle.	K. Liebl.	J. King.	R. Kollo.	Solistas del coro.	W. Badorek.	G. Prüzelius.	H. Becker.
"Segundo Guardia"	K. Bissuti.	W. Grossmann.	—	F. Bierbach.	K. Borg.	L. Pantscheff.	A. Pernes.	F. Crass.	M. Talvela.	H. Sotin.	Solistas del coro.	G. Wewel.	U. Johanson.	V. de Kanel.
"Primer Sacerdote"	R. Sallala.	E. Fabbry.	E. Majkut.	F. Liewehr.	W. Borschert.	E. Majkut.	E. Majkut.	G. Unger.	H. Hilten.	K. Equiluz.	Solistas del coro.	W. Badorek.	H. Johansson.	M. Parker.
"Segundo Sacerdote"	J. Jerger.	W. Grossmann.	H. Pröglhöf.	F. Höbling.	H. Vanderb.	H. Pröglhöf.	A. Jerger.	F. Crass.	M. Vantin.	H. Lackner.	Solistas del coro.	G. Wewel.	J. Arvidsson.	W. de Kanel.

° Actualmente en España. * Voz de niño.

DISCOS EDITADOS

Entre el 1 de noviembre y el 15 de diciembre de 1980

I. ORQUESTAL

BEETHOVEN: **Concierto para piano número 1.** A. Brendel. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, B. Haitink. Philips, 95 00 252.

BEETHOVEN: **Concierto triple para piano, violín y violoncello.** M. Zeltser, A. S. Mutter, Yo Yo Ma. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 25 31 262.

BRAHMS: **Concierto para violín.** P. Zukerman. Orquesta de París. Director, D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 25 31 251.

DEBUSSY: **Iberia. Nocturnos. Juegos.** Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. Decca, SXL 6904.

DEBUSSY: **El Mar. Preludio a la siesta de un fauno.** RAVEL: **Bolero.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 25 35 351.

LISZT: **Los Preludios. Mazeppa. Rapsodias Húngaras números 2 y 4.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 25 35 110.

MAHLER: **Sinfonía número 4.** E. Mathis. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 25 31 205.

MAHLER: **Sinfonía número 8 («De los Mil»).** **Sinfonía número 10: Adagio.** Arroyo, Sporenberg, Mathis, Hamari, Procter, Grobe, Fischer-Dieskau, Crass. Coros, Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, R. Kubelik. Deutsche Grammophon, 27 26 053, tres LP.

MOZART: **Conciertos para piano números 21 y 22.** G. Anda. Camerata Académica del Mozarteum, Salzburgo. Director, G. Anda. Deutsche Grammophon, 25 35 317.

MOZART: **Divertimentos K 136 al 138. Serenatas Nocturnas K 239 y 525.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 25 35 259.

MOZART: **Sinfonías números 21 y 36 («Linz»).** Orquesta Concertgebouw, Amsterdam. Director, J. Krips. Philips, 65 00 525.

MOZART: **Sinfonías números 38 («Praga») y 39.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 25 31 206.

MOZART: **Sinfonías números 35 al 41 (incl. número 37).** Orquesta Inglesa de Cámara. Director, J. F. Paillard. RCA, RL-40837, tres LP.

PROKOFIEV: **Sinfonía número 2. El Amor de las tres Naranjas: suite.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, W. Weller. Decca SXL 6945.

PROKOFIEV: **Sinfonía número 4. Obertura Rusa.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, W. Weller. Decca, SXL 6908.

RESPIGHI: **Arias y Danzas Antiguas.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, J. López Cobos. Decca, SXL 6846.

ROSSINI: **Introducción y tema con variaciones para clarinete y orquesta.** WEBER: **Concierto y Concertino para clarinete.** G. Deplus. Orquesta Sinfónica de la RTF Nord-Picardie. Director, Y. Talmi. Decca, SXL 27267.

SHOSTAKOVICH: **Sinfonía número 4.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, B. Haitink. Decca, SXL 6927.

SIBELIUS: **Sinfonía número 5. Finlandia. Vals triste.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 25 35 319.

TCHAIKOVSKY: **Concierto para piano número 1.** E. Gilels. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, F. Reiner. RCA, GL-12908.

TCHAIKOVSKY: **Francesca da Rimini. Romeo y Julieta.** Orquesta Filarmónica de Israel. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon, 25 31 211.

TCHAIKOVSKY: **Sinfonías números 4, 5 y 6 («Patética»).** Orquesta Filarmónica de Leningrado. Director, E. Mravinsky. Deutsche Grammophon, 27 26 040, dos LP.

II. CAMARA

DEBUSSY, RAVEL: **Cuartetos de cuerda.** Cuarteto Melos. Deutsche Grammophon, 25 31 203.

MARAIS: **Suites para flauta y continuo en Si menor, Mi menor y Fa mayor.** J. C. Veilhan, E. Maserati, G. Robert, E. Matife. Hispavox, S 60.531.

III. INSTRUMENTAL

BEETHOVEN: **Sonatas para piano números 8 («Patética»), 14 («Claro de luna»), 17 («Tempestad»), 21 («Waldstein»), 23 («Apasionata») y 26 («Los Adioses»).** W. Kempff. Philips, 27 26 042, dos LP.

CHOPIN: **Las cuatro Baladas. Fantasía op. 49.** C. Arrau. Philips, 95 00 393.

CHOPIN: **Los 24 Estudios.** T. Vasary. Deutsche Grammophon, 25 36 266.

FROBERGER: **Lamentación por la Muerte de Fernando III. Las seis «Suites» para clave.** K. Gilbert. Archiv, 25 33 419.

PURCELL: **Las ocho «Suites» para clave o espineta.** C. Tilney (espineta). Archiv, 25 33 415.

RACHMANINOV: **Sonatas para piano números 1 y 2.** F. J. Thiollier, RCA, RL-37142.

SCHUBERT: **Sonatas para piano en La menor y Mi mayor.** R. Lupu. Decca, SXL 6931.

SCHUBERT: **Sonata para piano número 13, D 664. Impromptu op. 90 número 4.** SCHUMANN: **Carnaval.** Decca, SXL 6910.

SCHUMANN: **Arabesca. Escenas de Niños. Fantasía en Do mayor, op. 17.** D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 25 31 089.

SOLER: **Los seis Conciertos para dos instrumentos de teclado.** K. Gilbert, T. Pinnock (claves y fortepianos). Archiv, 25 33 445.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: **Cantatas completas, Vol. IV: BWV 31 al 38.** Jacobs, Altena, Esswood, Equiluz, Ninmsgern, Van Der Meer, Gampert, Egmond. Escolanía de Hannover, Niños Cantores de Viena. Leonhardt Consort. Concentus Musicus, Viena. Directores: G. Leonhardt y N. Harnoncourt. Telefunken, SKW 5-1/4, cuatro LP.

BACH: **Magnificat.** STRAVINSKY: **Sinfonía de los Salmos.** Tomowa-Sintow, Baltsa, Schreier, Luxon. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 25 31 048.

BIZET: **Te Deum.** POULENC: **Gloria.** Lövaas, Jerusalem. Conjunto Vocal Filarmónica. Orquesta Filarmónica de Stuttgart. Director, H. Zanolli. Hispavox, S 60.527.

MAHLER: **Canciones a la Muerte de los Niños. Cinco canciones sobre Rückert.** Ch. Ludwig. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 25 31 147.

MAHLER: **«Lieder» completos para voz y piano (de Juventud, Cuerno mágico del niño, De un compañero errante, Cinco sobre Rückert).** D. Fischer-Dieskau, D. Barenboim. EMI, 167-

003.446/8, tres LP. Precios normal y oferta: 2.160 y 1.740 pesetas.

VIVALDI: **Motetes In furore, Nulla in mundo pax, Canta in prato, O qui coeli.** E. Ameling. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, V. Negri. Philips, 95 00 556.

V. OPERA

BIZET: **Carmen.** V. de los Angeles, Gedda, Michéau, Blanc. Coro y Orquesta de la Radio-Televisión Francesa. Director, Sir Th. Beecham. EMI, 165-010.680/2, tres LP. Precios normal y de oferta: 2.070 y 1.665 pesetas.

LEONCAVALLO: **I Pagliacci.** Carreras, Scotto, Nurmela, Allen, Benelli. MASCAGNI: **Cavalleria Rusticana.** Caballé, Carreras, Manuguerra, Hamari, Varnay. Coro Ambrosian. Orquesta Philharmonia. Director, R. Muti. EMI, 167-003.704/6, tres LP. Precios normal y de oferta: 2.160 y 1.740 pesetas.

MASSENET: **Werther.** Kraus, Troyanos, Manuguerra, Bastin, Barbaux, Landridge, Lafont. Coro del Covent Garden. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, M. Plasson. EMI, 167-003.704/6, tres LP. Precios normal y de oferta: 2.160 y 1.740 pesetas.

PUCCHINI: **La Bohème.** Scotto, Kraus, Milnes, Neblett, Plishka, Manuguerra, Capecchi, Tajo. Coro Ambrosian. Orquesta Nacional Filarmónica. Director, J. Levine. EMI, 167-003.807/8, dos LP.

PUCCHINI: **Suor Angelica.** Sutherland, Ludwig, Buchanan, A. Collins, Connell. C. Op. Londres. Orquesta Nacional Filarmónica. Director, R. Bonyngé. Decca, SET 627.

VI. RECITALES

BERGANZA: «Arias italianas del Barroco». De CALDARA, CARISSIMI, CAVALLI, PERGOLESI, A. SCARLATTI y VIVALDI. Con R. Requejo. Deutsche Grammophon, 25 31 192.

«Coros célebres de oratorios» de BACH, HAENDEL y HAYDN. Coros de Budapest y de Juventudes Musicales. Orquesta Nacional de Hungría. Director, M. Erdelyi. Hispavox, S 60.507.

«Guitarra clásica: Antología». **Obras diversas de los siglos XVI al XX.** E. Bitetti. Hispavox, S 66.338, tres LP.

«LANZA, Mario: El arte y la voz de». **Arias y canciones.** RCA, RL-42334, tres LP.

«Música antigua inglesa para Navidad». Conjunto de Música Antigua. Director, F. Renz. Hispavox, S 60.506.

«Música cortesana de teclado en el Barroco español»: del Manuscrito de Martín y Coll, y de los libros de Tejada y de Zala y Galdiano. A. Baciero, Hispavox, S 66.038, dos LP.

«Música del Renacimiento para laúd». **Obras de MILANO, MUDARRA, PISADOR, WEISS y Anónimo.** M. Dintrich. Decca, SXL 27252.

«Música para el Rey Carlos I de Inglaterra y sus caballeros». **Canciones y danzas de los siglos XVI y XVII.** St. George's Canzona. Sothcoth. Hispavox, S 90.271.

«Renacimiento y Barroco». **Obras de BIBER, BYRD, LUPO, MARINI, MUFFAT, SCHEIDT, SCHMELZER y TURINI.** Leonhardt Consort. Telefunken, 6.41063.

«RUBINSTEIN: El arte de». **Obras de BRAHMS, CHOPIN, DEBUSSY, FALLA, FAURE, LISZT, POULENC, PROKOFIEV, RAVEL, SCHUBERT, SCHUMANN y VILLA-LOBOS.** RCA, RL-02359, dos LP.

CRITICA DISCOGRAFICA

LAS OFERTAS DE OTOÑO 1980 (y II)

OFERTA DECCA: IMPORTANTES NOVEDADES

Ciertamente, son importantes algunas de las novedades discográficas con que nos sorprende este otoño la firma DECCA, en cuya oferta se combina perfectamente la variedad con la calidad de las interpretaciones. A ellas vamos a referirnos a continuación.

EL «MESIAS» DE MARRINER Y UN ALBUM BARROCO INTRASCENDENTE

Ya desesperábamos de ver en España las dos grabaciones de **El Mesías** más significativas entre las publicadas en los últimos cinco años, las de Leppard y Marriner. Y de tanto desear su edición, llegan las dos a la vez: incongruencias del mercado español. La versión de Marriner, al igual que la de Leppard, se sitúa entre aquellas que, dejando de lado las grandes versiones románticas, como la de Sir Adrian Boult, y que tienen su más válido exponente en Karl Richter (DG), tampoco se apuntan a la posibilidad de utilizar instrumentos originales de la época, coro infantil y cantantes únicamente masculinos, al estilo de Harnoncourt (Telefunken), sino que utilizando orquestas de cámara con instrumentos actuales intentan acercarse, dentro de unos límites adaptados al gusto actual, al estilo barroco. Y por esa razón son quizá las versiones mejores: toman lo mejor de las posturas extremas, sin sus defectos. Neville Marriner opta por unos «tempi» rápidos, ligeros, muy vivos, apoyado en su conocida orquesta y en el coro homónimo de ésta. Utiliza la primera versión que de la obra se dio, en Londres, el 23 de marzo de 1743, lo que conlleva ciertos cambios en algunos números (a nuestro entender, con un resultado inferior a la versión tradicional, que teniendo igualmente por base la edición Peters escoge casi siempre las mismas formas para los distintos números); así, por ejemplo, sale recortada el aria para bajo, número 40, «Why do the nations»; los recitativos «acompanati» para tenor, números 29 y 30, son cantados por la soprano, etc. El equipo de solistas es, seguramente, el mejor conjuntado desde el logrado por Richter en su primera versión, en alemán (Janowitz, Höffgen, Haefliger, Crass, DG), de 1965, sobre todo por lo difícil que es encontrar hoy en día tenores de la calidad de Langridge y una voz de la calidad de Ameling. En general, toda la obra está llevada con dinamismo, sin que decaiga en ningún momento, aunque en ciertos pasajes (**Sinfonía «Pastoral»**, números 29 y siguientes...) hubiera sido de desear un mayor reposo. Finalmente, para cualquier otra comparación es imprescindible el artículo, a propósito de **El Mesías**, por Angel Carrasosa, en la «Discoteca Básica» número 15 (abril 1979, número 490), donde se hace un exhaustivo examen comparativo de todas las versiones publicadas hasta el momento.

* * *



En un álbum titulado **FESTIVAL BARROCO** nos presentan Marriner y la Academia de St. Martin-in-the-Fields una colección de obras instrumentales del segundo barroco, que incluye obras de Vivaldi, Corelli, J. S. Bach, Telemann, Arne, Haendel y Fasch. El interés primordial de la grabación es comercial, puesto que han sido aglutinadas diversas obras barrocas sin más nexo que la época y la estructura instrumental. No faltan en la amalgama las consabidas obras que atraen la atención del público, como el **Concierto para dos trompetas**, de Vivaldi, o el **Concierto para trompeta**, de Telemann. La sonoridad de la orquesta es excelente, si exceptuamos algunos momentos en que la trompeta suena de modo excesivo, provocando vibraciones desagradables. De todos modos, el virtuosismo de estos músicos es algo más que mero oficio, dando muestras de un estudio concienzudo previo a la interpretación de cada una de las piezas; a pesar de ello, hubiéramos deseado un tratamiento diferente a cada uno de los compositores, dada su peculiar característica barroca. Cada concierto va antecedido de un breve comentario, suficiente en la mayoría de los casos, puesto que Haendel, Bach o Vivaldi son sobradamente conocidos; no así en el caso de Fasch o de Arne, donde hubiesen merecido un comentario más extenso. En resumen, una grabación interesante, de sonoridad aceptable.

LAS CUATRO «SINFONIAS» Y «UN REQUIEM ALEMAN»: EL FORMIDABLE BRAHMS DE SOLTÍ

Aunque parecía imposible que un nuevo ciclo de **Sinfonías** de Brahms aportara algo nuevo o interesante que no estuviera ya dicho en la abundantísima discografía que de este repertorio disponemos, ante la versión de Solti que ahora aparece en España debemos hacer punto y aparte, pues se trata, seguramente, de uno de los mejores y más coherentes ciclos de Brahms desde el de Bruno Walter. Y ello por varios motivos. En primer lugar, en unos comentarios incluidos en el folleto del álbum de las **Sinfonías**, el propio Solti nos explica el criterio, seguido en estas grabaciones, de efectuar tomas ininterrumpidas de los distintos movimientos tanto de las **Sinfonías** como del **Requiem**, para mantener así intacta la estructura interna de cada pieza. Los que no somos muy amigos del artificio habitualmente practicado en los estudios de grabación aplaudimos calurosamente esta iniciativa de Solti. Por otro lado, si hacemos un breve repaso de algunos de los ciclos Brahms más habituales, observaremos que, aunque hay en ellos algunas notables versiones aisla-



OFERTA OTOÑO 80



167-003 807/08

Puccini
LA BOHEME
RENATA SCOTTO / ALFREDO KRAUS* / SHERRILL MILNES / CAROL NEBLETT / PAUL PLISHKA / MATTEO MANUGUERRA / RENATO CAPECCHI / ITALO TAJO.
Trinity Boy's Choir
Ambrosian Opera Chorus
dirigido por John McCarthy
Orquesta Filarmónica Nacional
JAMES LEVINE, director
*Alfredo Kraus actúa por amable autorización de Discos CARILLON
Precio Normal: 1.440.- Ptas
PRECIO OFERTA: 1.160.- Ptas



165-010 680/82

Bizet
GARMEN
VICTORIA DE LOS ANGELES / NICOLAI GEDDA / ERNEST BLANC - Janine Micheau
SIR THOMAS BEECHAM Bart. C.H.
Coros de la Radiodifusión Francesa dirigidos por René Aïx
Cantoria de la Radiodifusión Francesa
Los Pequeños Cantores de Versailles
Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa
Sir THOMAS BEECHAM, Bart. C.H., director
Precio Normal: 2.070.- Ptas
PRECIO OFERTA: 1.665.- Ptas



167-003 800/02

Mascagni
CAVALLERIA RUSTICANA
MONTSERRAT CABALLE / JOSE CARRERAS / JULIA HAMARI / MATTEO MANUGUERRA / ASTRID VARNAY.
Leoncavallo
I PAGLIACCI
RENATA SCOTTO / JOSE CARRERAS / Kari Nurmela / Ugo Benelli / Thomas Allen / Leslie Fyson.
Ambrosian Opera Chorus
dirigido por John McCarthy
Southend Boy's Choir
dirigido por Michael Crabbe
Orquesta Philharmonia
RICCARDO MUTI, director
Precio Normal: 2.160.- Ptas
PRECIO OFERTA: 1.740.- Ptas



167-003 446/48

Mahler
CANCIONES Y TONADAS DE LA JUVENTUD.
CANCIONES DE "LA TROMPA MARAVILLOSA DE LA JUVENTUD".
CANCIONES DEL CAMARADA ERRANTE.
CINCO CANCIONES DE RÜCKERT.
DIETRICH FISCHER DIESKAU, barítono
DANIEL BARENBOIM, piano
Precio Normal: 2.160.- Ptas
PRECIO OFERTA: 1.740.- Ptas
EDICION LIMITADA



167-003 704/06

Messnet
WERTHER
TATIANA TROYANOS / ALFREDO KRAUS* / MATTEO MANUGUERRA / JULES BASTIN / CHRISTINE BARBAUX / PHILIP LANDRIDGE / JEAN PHILIPPE LAFONT.
Los Niños Cantores del Covent Garden
Jean Povey, preparador
Orquesta Filarmónica de Londres
MICHEL PLASSON, director
*Alfredo Kraus actúa por amable autorización de Discos CARILLON
Precio Normal: 2.160.- Ptas
PRECIO OFERTA: 1.740.- Ptas





das, de ninguno de ellos se puede decir que mantenga un elevado nivel en las cuatro sinfonías. Tenemos, por ejemplo, en Karajan (DG) una magnífica **Primera** y una buena **Cuarta** junto a unas flojas **Segunda** y **Tercera**; Böhm (DG) ofrece una **Cuarta** magistral y una buena **Segunda**, pero no tuvo el día en las otras dos; Haitink (Phi) sobresale en **Primera** y **Tercera**; Szell (CBS), en **Segunda** y **Tercera**, y Abbado (DG), en **Primera** y **Segunda**, etcétera. Pues bien, Solti, asistido por la prodigiosa Sinfónica de Chicago, se revela como un formidable brahmsiano, capaz de mantener el interés de principio a fin, dando, además, verdadero sentido de ciclo, al situar cada pieza en su lugar y conferir el carácter y colorido específico a cada **Sinfonía**. Así, tras una excepcional **Primera**, tensa y dramática, grandiosa, plenamente romántica y con un final de antología, nos regala una **Segunda** pastoral y lírica, de la que destacaríamos como botón de muestra la bella forma de leer la indicación «cantando», del segundo tema del «Allegro non troppo». Sigue una **Tercera** hermosa y relajada, y finaliza el ciclo con una **Cuarta** nuevamente excepcional, por la claridad excepcional, lograda sin merma de la tensión y con momentos de gran altura, como el final del primer movimiento y todo el segundo. En suma, un Brahms claro y transparente y asombrosamente fiel a la partitura, y no por ello menos apasionado y romántico. Solti realiza, además, todas las repeticiones indicadas, tal y como ya habían hecho Kertesz y Abbado. Como alternativas estimables para cada **Sinfonía** propondríamos las siguientes: **Primera**: Furtwängler (DG, «El legado de Wilhelm Furtwängler»), Klemperer (EMI), Karajan (As de Diamante). **Segunda**, Szell (CBS). **Tercera**: Furtwängler (DG), Szell (CBS). **Cuarta**, Böhm (DG).

En cuanto al **Requiem Alemán**, Solti opta por ofrecernos una versión plácida y serena, con momentos casi inefables, sabiamente contrastados con otros de una brillantez extraordinaria, como el soberbio «crescendo» del segundo movimiento o las monumentales fugas. Versión muy bella y ligera, alejada de la pesadez en que incurren tantos directores. Gran intervención del barítono Bernd Weikl, de gratísima voz, y rozando lo perfecto Kiri te Kanawa, a la altura de las más grandes. Un último comentario admirativo para el magnífico Coro de la Sinfónica de Chicago, por su afinación, ductilidad y capacidad expresiva. En resumen, podemos decir que, junto a la versión de Klemperer (EMI) y la de Maazel (CBS), tenemos ahora la de Solti como una de las mejores. Completan el ciclo unas excelentes versiones de las **Oberturas «Trágica»** y **«Académica»** y de las **Variaciones «Haydn»**. El sonido de los discos es bueno, pero sin el «color» y la «presencia» de las últimas grabaciones de Deutsche Grammophon, ni el realismo de las antiguas grabaciones DECCA (compárese este ciclo con el de István Kertesz y se apreciará la diferencia). Con todo, el **Requiem** posee mejor sonido que las **Sinfonías**.

ANTOLOGÍA STRAUSS POR LA FILARMÓNICA DE VIENA

Maravilloso álbum de cuatro discos, que reúne una completísima antología, en la que hallamos los más conocidos vales,

«polkas», «oberturas», «galopps», marchas, etc., de la llamada familia Strauss, integrada por el padre, Johann I, y sus tres hijos: el famoso Johann II, Josef y Eduard, servidos con absoluta idoneidad por la Filarmónica de Viena dirigida por el que durante muchos años fuera su concertino —ahora, desgraciadamente, retirado—, Willi Boskowsky, en una versión que aporta, sobre la brillantez de Karajan (EMI) o el severo academicismo de Böhm (DG) y Sawallisch (Phi), toda la frescura, espontaneidad, humor y todo el elemento lúdico que son consustanciales a esta música. Discos, además, dotados de un sonido espléndido, producto de grabaciones que oscilan entre los años 1960 y 1971, la época gloriosa de DECCA, que, dicho sea con justicia, es la marca que mejor ha sabido captar el timbre específico de la Filarmónica vienesa.

Conclusión: cuatro horas de placer musical asegurado. Un verdadero regalo para todos aquellos fieles seguidores del tradicional Concierto de Año Nuevo y, desde luego, álbum imprescindible para enamorados y devotos de la Wiener Philharmoniker.



EL «REQUIEM» DE BERLIOZ

Es el **Requiem** de Berlioz obra rara de escuchar en nuestras salas de conciertos, dadas las exigencias instrumentales (Berlioz deseaba casi mil ejecutantes entre coro y orquesta) y acústicas a que obliga su interpretación. Sin embargo, tampoco su fin es caer en el olvido. El catálogo de discos español cuenta ya con una versión de Bernstein (CBS), y había contado hasta el año 1972 con la segunda de Munch (DG). Sin embargo, esta grabación, a cargo de Lorin Maazel, no va a convertirse, a nuestro parecer, en definitiva, ya que si bien aporta algunos puntos de interés, en general no supera la gran versión de Munch. Maazel da una versión de poco contraste, los temas están poco delineados, queda poco de aquella «grandeza» que Berlioz deseaba para su obra; coro y orquesta quedan perfectamente conjuntados, tanto que puede hablarse de un sonido único demasiado poco diferenciado, amén de cierta preponderancia de la cuerda sobre los metales. La Orquesta de Cleveland tiene todavía la suficiente entidad como para que esta ciudad le deba lo mejor de su fama artística: potente sonido, buena cuerda y gran unidad de conjunto. La **Grande Messe des Morts**, aunque concebida para coro y orquesta en todos sus números, incluye un bellissimo (y a la vez muy difícil) solo de tenor en el «Sanctus». Kenneth Riegel está correcto en su papel, algo justo en los agudos, sin caer en la fácil sensiblería a que tienta la construcción melódica de la pieza, pero sin llegar a la altura de Peter Schreier (DG), quien tiene en contra su poco agradable voz y pronunciación. En resumen, una buena versión por el momento, pero sin desbancar a la de Charles Munch, que sigue siendo la mejor, y que esperamos vuelva a ser reeditada por Polydor española en su serie Privilege.



**MENDELSSOHN:
LA «PRIMERA NOCHE DE WALPURGIS»
Y LA «SEGUNDA SINFONIA»**

Fue un acontecimiento hace pocos años la grabación, ofrecida por Kurt Masur, de la **Primera noche de Walpurgis** (EMI), cuando llega ahora ésta, firmada por Christoph von Dohnányi al frente de la Filarmónica de Viena. Versión inspirada, de gran claridad y color, con la ayuda de una de las mejores orquestas mundiales y de solistas, entre los que destacan Horts Laubenthal y Tom Krause, logra crear el particular clima, entre misterioso y lúdico, entre celebración seria y engaño externo, exigido por la obra. En definitiva, se trata de un oratorio que muestra la escena de unos antiguos druidas que intentan pasar inadvertidos distrayendo la atención de los cristianos, que de no ser así impedirían sus ancestrales ritos, con una mascarada un poco al estilo de Falstaff. Versión, en resumen, más etérea que la de Masur, aunque logra un nivel de interpretación parejo.

Así como la anterior es una cantata pagana (los cristianos quedan bastante ridiculizados por su pavor ante los improvisados demonios), la **Sinfonía-Cantata número 2, para solistas, coro y orquesta, op. 52, «Canto a la Alabanza»**, es una obra por entero cristiana, hasta, en cierta manera, religiosa. Quizá su problema actual estriba en la deliberada grandiosidad impuesta a la obra por su genitor: grandes coros de acción de gracias, densas (pero a la vez «mendelssohnianamente» ligeras) construcciones orquestales..., todo ello poco en consonancia con el gusto contemporáneo, tan sobrio y fugitivo de todo lo que represente recargamiento. Sin embargo, la **Sinfonía** está casi injustamente olvidada. Directa deudora en cuanto a la forma de la **Novena**, de Beethoven (no en cuanto al fondo), consta de cuatro movimientos, el último con solistas y coro; y como oratorio se compone de diez números, el primero de ellos en tres movimientos («Sinfonía»). Los movimientos orquestales preparan los temas que luego van a ser retomados y desarrollados en el movimiento final, el cual, tras una introducción a coro, culmina en el momento de mayor tensión de la obra, el solo de tenor número 6, pieza conmovedora, exponente de ese especial «misterio» del que Mendelssohn era creador genial, desembocando, por fin, en una irrefrenable canción de alabanza a Dios con final fugado, repitiendo el tema inicial de la **Sinfonía**. En el mercado español ya contábamos con la versión de Karajan en el álbum de las cinco **Sinfonías** (DG), de difícil superación. Von Dohnányi re-crea una interpretación completamente diversa: «tempi» mucho más rápidos, efecto más ligero, menos grandilocuente, más contrapuntístico que Karajan. Cuenta, además, con un mejor tenor (Werner Krenn). Karajan hace una versión más solemne, menos contrastada, más pausada, y consigue, no obstante, una más auténtica atmósfera de «pathos» en el movimiento coral, y sobre todo en el solo de tenor (que interpreta Werner Hollweg). La oferta que nos hace DECCA con este álbum es, realmente, válida para acercarse a las dos obras en él contenidas. Señalemos, finalmente, que la traducción del libreto es francamente mala.

«DON QUIJOTE», UN MASSENET POCO CONOCIDO

Dentro del catálogo de Jules Massenet, **Don Quijote**, compuesta en su vejez, no ha gozado de la popularidad que alcanzaron su **Manon** o **Werther**. Fue escrita para mayor lucimiento de Feodor Chaliapine, que la estrenó, en la Opera de Montecarlo, en 1910, y está basada en textos de Henri Cain sobre la obra de Jacques Le Lorrain, que difiere sustancialmente de la joya literaria escrita por Miguel de Cervantes. La música compuesta por Massenet tiene belleza y madurez, línea melódica y técnica, pero no alcanza la inspiración de las óperas mencionadas anteriormente; las primeras notas son esperanzadoras, y hacen recordar su **Manon**, y después de un intento de ambientación a la española, la obra se diluye con momentos de cierta monotonía, que sólo son superados en las escenas en que intervienen los tres protagonistas, como ocurre con la bella aria de «Dulcinea» o a la serenata de «Don Quijote», para referirme sólo al primer acto; pero incluso estas escenas no están culminadas, como si desapareciera la musa después del arranque inicial. Bellos y muy descriptivos son el pequeño intermedio del segundo acto (que recuerda el de **Thais**) o las entradas del tercero y quinto actos, pero la falta de calidad del libreto y la reiterada ausencia de situaciones hace languidecer la obra, y explica que sólo la presencia de grandes cantantes, y a la vez grandes intérpretes como el propio Chaliapine o Vanni Marcoux lograron mantener la ópera en cartel.

Más modernamente, Boris Christoff y la Opera Nacional de Belgrado resucitaron **Don Quijote** con un trío protagonista integrado por Miroslav Changalovic, Ladko Korosec y Breda Kalef, dirigidos por Oscar Danon, siendo estos últimos protagonistas de unas brillantes representaciones en el Gran Teatro del Liceo, a finales de 1962 y primeros de 1963, para conmemorar el cincuenta aniversario de la muerte del autor, así como también de la única grabación comercial existente (Everest, 440/2-1967).

Protagonista de esta versión que comentamos es Nicolai Ghiurov, que sin estar en su mejor momento vocal da carácter a este difícil personaje, alcanzando su mejor nivel en la serenata «Quand apparaissent les étoiles», en sus dúos «C'est vers ton amour», y en sus bellos dúos con «Dulcinea»; en el aspecto negativo debe resaltarse una cierta tendencia a abrir las notas y una cierta pérdida de pastosidad en la voz.

Personalmente preferimos el «Sancho Panza» de Korosac, porque, en nuestra opinión, éste requiere una mayor amplitud vocal. Sin embargo, el gran cantante que es Gabriel Bacquier da una lección de expresividad y de carácter, y hay que remarcar la belleza de fraseo y caracterización que consigue en la escena de los molinos, cuando expresa la opinión que le merecen las mujeres. Bacquier ha perdido con los años algo de uniformidad vocal, que con su técnica e inteligencia consigue superar. La «Dulcinea» de Regine Crespin es todo un lujo, y su arte es notorio desde su bella salida, «Quand le femme a vingt ans», hasta las conseguidas frases en la escena de la fiesta en el patio de su casa, y en sus dúos con el «Caballero de la Triste Figura». El



resto del reparto queda en un plano más discreto, tanto el grupo de enamorados como el de los bandidos.

La versión que nos ofrece Kazimierz Kord, al frente de la Orquesta de la Suisse Romande, es de gran corrección, pero sin aquella emotividad que la partitura requiere; acompaña, pero no describe. Correctas las intervenciones del Coro de la Radio de la Suisse Romande, en unas partes no excesivamente comprometidas.

Conclusión: Versión interesante para conocer a un Massenet no habitual, servido por un trío protagonista de calidad y una orquesta correcta.

LAS «BODAS DE FIGARO»

Una empresa tan importante como la de dejar fijada como documento perenne una versión completa de una ópera de la envergadura de **Las bodas de Fígaro** parece que tendría como objetivo y estímulo el de realizar algo verdaderamente espectacular, fuera de lo corriente; algo que aspirara, por lo menos, a llamar la atención por su asalto a la fortaleza de la genialidad. Y esto es lo que no ocurre en esta grabación, en la que parece que Herbert von Karajan se ha propuesto, simplemente, cumplir con el trámite de una versión de esta ópera. Ciertamente su dirección orquestal es, en momentos, muy bella, con una atención notable a hacer destacar todas y cada una de las «perlas» instrumentales de que se halla repleta la partitura. Pero, en conjunto, resulta una versión sin mucha fuerza ni personalidad, un tanto apagada, en la que no puede decirse que haya flagrantes incorrecciones ni momentos censurables, pero en la que tampoco hay aquella llama vital que anima los mejores momentos de la carrera de este director. Por otra parte, en algunos momentos la Orquesta se sobrepone a las voces de los cantantes, y se hace difícil localizar el texto, como sucede en las escenas entre «Susanna» y «Marcellina», y entre «Susanna» y la «Condesa». En cuanto a los tiempos, no siempre mantienen la debida proporción con la situación: en algunas ocasiones algo premiosos, algo acelerados en otras (como en la escena del «imbroglio» final).

En cuanto a los intérpretes, cabe señalar un «Fígaro» de buena presencia vocal, a cargo de José van Dam, con algunos problemas en la pronunciación italiana cuando debe apresurar las sílabas (por ejemplo, en «Tu sei cotto dal sorger del dì», que dirige al jardinero «Antonio», en el final del primer acto). Con todo, es un «Fígaro» de personalidad sólo relativa, que no se impone como protagonista.

En este aspecto resulta superior el «Conde de Almaviva», que interpreta Tom Krause con su voz profunda, a la que comunica toda la desabridéz y antipatía profunda del personaje (patentes en su aria «Vedrò mentr'io sospiro» y, en general, en todas sus intervenciones).

Las parejas centrales se completan con Ileana Cotrubas y con la exquisita y aristocrática «Condesa» que canta Anna Tomowa-Sintow, sin duda la mejor interpretación de esta grabación desde este punto de vista, aunque físicamente pueden observarse

puntos débiles en su emisión y un tono de cierta fatiga. De todos modos, hay que convenir en que esos lunares son menos graves en la interpretación de lo que, en definitiva, es casi un «papel de carácter» en esta ópera de Mozart.

Ileana Cotrubas interpreta una «Susanna» despierta y vivaz, de agradable sonido vocal, dicción clara y grata agilidad. Le falta tal vez un poco de malicia y de intención en algunos momentos, pero, en conjunto, nos da un personaje bastante satisfactorio.

El difícil papel de «Cherubino» es interpretado por la excelente cantante mozartiana Frederica von Stade. Sus dos arias son verdaderos modelos de buen gusto, de fraseo excelente, de coloratura y agilidad del más alto nivel. Pero Frederica von Stade no posee en ningún grado esas gotas de agresividad viril que, aunque en cantidad limitada, debe poseer una intérprete de un papel de los llamados **de travesti** como éste. En ningún momento oímos en su «Cherubino» más que una voz de mujer: una bellísima y dotadísima voz de mujer, pero no entrevemos —como ocurre, por ejemplo, con Teresa Berganza— la picardía del adolescente masculino que necesariamente debe llevar consigo el personaje. Esto se hace muy patente en la escena en que la «Condesa» y «Susanna» preparan su disfraz: es una escena muy lograda, pero no hay duda de que son tres mujeres las que cantan, y no dos mujeres y un muchacho.

Jane Berbié incorpora una «Marcellina» maliciosa y atractiva, aunque su aria «Il capro e la capretta» no sale de los límites de la corrección. Jules Bastin tiende a gritar demasiado como «Bartolo», y su aria resulta pesada. Tampoco tiene ningún atractivo el melifluido «Basilio» de Heinz Zednik. Cumplen mejor Zoltán Kélémen como «Antonio», Kurt Equiluz como «Don Curzio» (demasiado tartamudeo, quizá), y, sobre todo, Christiane Barbaux como «Barbarina», con frases elegantes y una voz no muy potente, pero atractiva.

Lo más notable, dentro del conjunto de esta grabación, es la intensa atmósfera erótica con que se halla envuelta toda la obra; es quizá la grabación en que ese trasfondo que mueve toda la acción se halla más de manifiesto, y especialmente en la ya mencionada escena entre «Susanna», la «Condesa» y «Cherubino», a pesar de la falta de carácter viril de éste.

En conjunto, pues, una versión estimable, con aciertos, pero no extraordinaria, aunque recomendable por su carácter homogéneo.

EL «DON GIOVANNI» DE GEORG Solti

La Casa discográfica DECCA ha demostrado tener un especial interés por esta extraordinaria ópera mozartiana que es **Don Giovanni**, pues con ésta son cuatro las versiones integrales con que ha ilustrado su catálogo operístico: la histórica, dirigida por Josef Krips, en 1954; la de Enrich Leinsdorf (1959), la de Richard Bonynge (1969) y la que nos propone la oferta de otoño-invierno de este año 1980.

La presente es una pulcra versión que, como las dos anteriores, incluye la totalidad de la partitura mozartiana y los añadidos de la representación vienesa de la ópera de 1788, es decir, el aria, de «Don Ottavio», «Dalla sua pace»; la de «Elvira», «Mi tradì», y hasta la poco feliz escena cómica de «Leporello» y «Zerlina», en que ésta lo encadena a una ventana.

En primer lugar, cabe señalar la flexible y transparente versión orquestal de la London Philharmonic Orchestra, que Solti dirige con notable gusto y dando a la partitura la ocasión de lucir toda la calidez de los instrumentos de viento y todo el carácter ya aéreo, ya profundo o siniestro, de la escritura mozartiana, por demás variada en esta ópera, sin equivalente en todo el siglo XVIII ni en muchos autores del XIX. Si añadimos a esto la perfección, ya conocida, del conjunto orquestal londinense y la calidad, francamente buena, de la grabación tendremos una medida bastante satisfactoria de lo que ofrece esta versión en este aspecto.



En cuanto a los intérpretes, cabe destacar, en primer lugar, que no hay ninguno que se sitúe en las cimas de la perfección, pero que tampoco hay ninguno que no dé un rendimiento, cuanto menos, aceptable. Esta homogeneidad, más que ningún otro rasgo, es, en mi opinión, la mejor baza de este equipo de cantantes. Hay que señalar, sin embargo, la superior calidad de Margaret Price en un ágil y delicado papel de «Doña Ana», que, aunque algo desigual en el curso de la grabación, es, en general, sensible, con una voz muy grata y una superación excelente de los temibles escollos que suponen sus arias. También a este nivel cabe situar casi todas las intervenciones de Sylvia Saas como «Doña Elvira». Si en algunas escenas de conjunto parece que su voz es excesivamente pesada para el papel, esta impresión se disipa por completo en las arias y en la excelente manera como resuelve la escena en la que intenta denunciar a «Don Juan» ante «Doña Ana» y «Don Octavio».

También la «Zerlina» de Lucía Popp es vocalmente exquisita, con una flexibilidad y una musicalidad muy encomiables, aunque quizá le falte un poco de personalidad «escénica» para incorporar debidamente a la joven campesina.

En el campo de las voces masculinas, el papel del protagonista resulta adecuadamente defendido por Bernd Weikl, cuyas dotes de agilidad, potencia y precisión sirven brillantemente al personaje. Pero, en conjunto, no puede calificarse de memorable: su versión es buena, pero no excepcional. Cumple sin defectos, pero no es un «Don Juan» definitivo. Le faltan la garra incisiva, la ironía refinada de un Siepi (tiene a su favor, en cambio, una pronunciación sin defectos), o la personalidad de Ruggero Raimondi. Por su parte, Gabriel Bacquier nos da un «Leporello» fatigado, sin graves defectos, pero bastante a ras de suelo, que se limita a cumplir sin entusiasmo ni belleza, aunque se nota un cierto deseo de superación en el aria del catálogo.

Completan el reparto un «Masetto» estentóreo y germánico —como, por otra parte, parece ser imprescindible en este papel, a juzgar por la frecuencia con que se dan este tipo de interpretaciones en la discografía de **Don Giovanni**—; al margen de esta versión de «robot» de un personaje francamente difícil, la voz de Alfred Skramek no presenta defectos ostensibles. Francamente notable el «Comendador», confiado al experto y hábil Kurt Moll.

Cabe señalar, entre los aspectos negativos, la manera absolutamente deslavazada y precipitada con que transcurren algunos de los recitativos de esta grabación, especialmente cuando el diálogo está a cargo de «Don Juan» y «Leporello». Muchas veces el clavecín parece atacado de una especial celeridad mecánica, que no aguarda a la conclusión de las palabras a las que van unidos sus acordes. Por otra parte, tanto Bernd Weikl como Bacquier, más que dialogar se gritan el uno al otro las frases, venga o no a cuento con la situación. Este defectuosísimo recitativo se produce especialmente en los diálogos criado-amor del principio del primer acto y del principio del segundo acto. Muchas veces, además, la intención de la frase es olímpicamente ignorada por ambos intérpretes. De este defecto participan también, en grado mucho menor, algunos otros intérpretes.

El otro defecto grave de esta versión es la inaceptable traducción castellana que figura en el libreto impreso. Como ejemplos sacados de un cúmulo de errores mencionaré únicamente:

«a forza di svincolarmi, torcermi e piegarmi da lui mi sciolsi» «y retorciéndome salí fuera sin soltar su brazo» (!).

(Diálogo de «Doña Ana» con «Don Octavio», acto primero.)

«Tornerete a far presto le pazze» «Volved a llenar los vasos de nuevo.»

(«Don Juan», acto primero, escena 6.)



Aunque hay que advertir que, además de errores flagrantes como éstos, hay otras muchas frases en las que se pierde totalmente el sentido del texto, aunque la incorrección no sea tan grave. Por ejemplo, cuando «Leporello» se burla de la percepción que «Don Juan» demuestra tener para localizar mujeres. En el texto italiano dice: «Che odorato perfetto» (o sea: «Qué olfato más perfecto»), pero en el libreto, el traductor (por fortuna anónimo) dice: «¡Qué excelente perfume!». Un momento más tarde, «Leporello» comenta «E che occhio, dico» («Y qué vista, digo»), y el traductor nos da «Y qué aspecto, digo yo», con lo que demuestra un perfecto desconocimiento de la situación escénica.

Lo más grave es que esta misma deficientísima versión del libreto ya la publicó la Casa DECCA cuando dio al público la grabación de Erich Leinsdorf. Hemos podido comprobar que se trata de las mismas planchas entonces utilizadas y ahora vueltas a emplear en la grabación que nos ocupa. Desde estas líneas quisiéramos animar a los responsables de dicha Casa discográfica a que renovaran este aspecto tan poco favorecedor de sus —por otra parte— completísimos libretos.—«I TADDEI».

R HAENDEL: **El Mesías**. Elly Ameling, soprano; Anna Reynolds, contralto; Philip Langridge, tenor; Gwynne Howell, bajo. The Academy and Chorus of St. Martin-in-the-Fields. Neville Marriner, director. DECCA-Argo, D18D-1/3 (tres discos). Precio de oferta: 1.650 pesetas.

Interpretación: 9.
Sonido: 7.

«FESTIVAL BARROCO»: Obras de Vivaldi, Corelli, J. S. Bach, Telemann, Arne, Haendel y Fasch. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Neville Marriner, director. DECCA-Argo, D69D (tres discos). Precio de oferta: 1.650 pesetas.

Interpretación: 7.
Sonido: 7,5.

R BRAHMS: Las cuatro **Sinfonías**. **Obertura «Trágica»**. **Obertura «Académica»**. Orquesta Sinfónica de Chicago. Sir Georg Solti, director. DECCA, D151D (cuatro discos). Precio de oferta: 2.200 pesetas.

Interpretación: 9.
Sonido: 8.

R BRAHMS: **Un «Requiem» alemán**. **Variaciones sobre un tema de Haydn**. Bernd Weikl, barítono; Kiri te Kanawa, soprano. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Sir Georg Solti, director. DECCA, D135D (dos discos). Precio de oferta: 1.100 pesetas.

Interpretación: 9.
Sonido: 8,5.

R

«STRAUSS GALA»: Los más conocidos valeses, «polkas», marchas, etc., de Johann Strauss I, Johann Strauss II, Josef Strauss y Eduard Strauss. Orquesta Filarmónica de Viena. Willi Boskowsky, director. DECCA, D145D (cuatro discos). Precio de oferta: 2.200 pesetas.

Interpretación: 9.

Sonido: 9.

BERLIOZ: Requiem («Grande Messe des Morts»), Op. 5. Kenneth Riegel, tenor. Coro y Orquesta de Cleveland. Lorin Maazel, director. DECCA, D137D (dos discos). Precio de oferta: 1.100 pesetas.

Interpretación: 7,5.

Sonido: 8.

MENDELSSOHN: La primera noche del Walpurgis, op. 60 (1). Sinfonía número 2, op. 52 («Lobgesang») (2). Horts Laubenthal, Tom Krausse, Alfred Sramek, Margarita Lilowa; Wiener Singverein (1). Sona Ghazarian, Edita Gruberova, Werner Krenn; Wiener Staatsopernchor (2). Orquesta Filarmónica de Viena. Christoph von Dohnányi. Precio de oferta: 1.100 pesetas.

Interpretación: 9 (1); 7,5 (2).

Sonido: 8.

MASSENET: Don Quijote. Nicolai Ghiaurov, Gabriel Bacquier, Regine Crespin. Coro de la Radio de la Suisse Romande. Orquesta de la Suisse Romande. Kazimierz Kord, director. DECCA, D156D (tres discos). Precio de oferta: 1.650 pesetas.

Interpretación: 7.

Sonido: 8.

MOZART: Las bodas de Fígaro. José Van Dam, Ileana Cotrubas, Jules Bastin, Jane Berbié, Frederika Von Stade, Tom Krause, Heinz Zednik, Anna Tomowa-Sintow, Zoltán Kéléman, Kurt Equiluz, Christiane Barbaux. Orquesta Filarmónica de Viena. Herbert von Karajan, director. DECCA, D132D (cuatro discos). Precio de oferta: 2.200 pesetas.

Interpretación: 8.

Sonido: 8.

MOZART: Don Giovanni. Bernd Weikl, Gabriel Bacquier, Stuart Burrows, Kurt Moll, Margaret Price, Sylvia Sass, Lucía Popp, Alfred Skramek. Orquesta Filarmónica de Londres. Sir Georg Solti, director. DECCA, D162D (cuatro discos). Precio de oferta: 2.200 pesetas.

Interpretación: 8.

Sonido: 8.

OFERTA EMI OTOÑO 80

INTRODUCCION

Cuatro álbumes de nueva grabación y uno de reedición en la Oferta EMI de otoño de 1980. Este último no es otro que la «Carmen» de Victoria de los Angeles y Sir Thomas Beecham, que en su época abrió nuevos horizontes en la interpretación de esta ópera (o, más bien, continuó la iniciada un cuarto de siglo antes por Conchita Supervía). De 1959 para acá el camino se ha enriquecido y, probablemente, ha culminado en la versión Berganza-Abbado (DG). Con todo, bienvenido sea este tributo fonográfico a nuestra gran artista, que coincide con el Concierto-homenaje del 17 de diciembre en el Teatro Real, en Madrid.

Una de las novedades más atractivas, por repertorio e intérpretes, es el álbum Mahler, que reúne todas sus **Canciones** (excepto los **Kindertotenlieder**) en la versión baritonal y piano: los nombres de Fischer-Dieskau y Barenboim suscitan unas expectativas que creo ampliamente satisfechas.

Grande ha sido el interés despertado por la **Bohème** «all star» de Levine, que tiene a Kraus como «Rodolfo», papel que apenas ha representado en un par de ocasiones. El resultado global convence sólo a medias, y pienso que no desplaza a ninguno de los grandes y clásicos registros de Votto, Serafin, Karajan, Solti y —cómo no— Beecham, todos ellos mucho más vivos que el actual. Acierto pleno, en cambio, el **Werther** dirigido por Plason: versión de referencia y memorable actuación del tenor canario.

Finalmente, la eterna pareja **Cavalleria-Pagliacci**, bajo la brillantísima batuta de Muti y con Carreras de protagonista común.

Problemas laborales —al parecer— han motivado la tardanza en la publicación de esta Oferta, cuya presentación tampoco alcanza el nivel de otras veces: sólo en **Bohème** y en el álbum Mahler figuran los textos originales y su traducción, ausente ésta en los otros tres. Reparos graves en algún prensado (Mahler, sobre todo).

alfa-yébenes, s. l.

Plaza del Callao, 8 — Teléfonos 231 96 36 - 231 18 31 — MADRID

- **VENTA DE DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION**
(Especialidad en Música Clásica)
- **EQUIPOS DE ALTA FIDELIDAD**
(Bang & Olufsen - Sony - Tensai - Teac)

- **EQUIPOS DE RADIO FRECUENCIA**
(Decamétricos y 27 Mghz.)
- **JUEGOS ELECTRONICOS**
- **VIDEO**



DOS NUEVOS REGISTROS DE ALFREDO KRAUS

Werther y **La Bohème**, concretamente. Empecemos con lo menos bueno, la ópera de Puccini, que conoce ahora su versión enésima —y, al menos, la quinta del catálogo EMI—, justificada, en principio, por un reparto estelar y la singular presencia de Kraus en un papel inhabitual. No me cabe duda de que si esta **Bohème** no ha cuajado, ello es responsabilidad de Levine, director de talento indiscutible para la ópera (sus primeras grabaciones de Verdi, en especial **Giovanna d'Arco**, fueron magníficas), pero que últimamente ha optado por la vía, cada vez más transitada, de «hacerlo todo en todas partes». Parece ser que este registro, realizado en el verano de 1979, hubo de acomodarse entre el apretado calendario salzburgués de «Jimmy» Levine; lo cierto es que los resultados me convencen muy poco: sobra lentitud y falta verdadero calor y «chispa» —escúchese a Beecham— durante todo el primer acto, y especialmente en la conclusión; el segundo acto resulta mucho más violento que festivo, y tampoco el final de la obra conmueve... Por supuesto, la Orquesta toca bien —en ocasiones, muy bien— y los cantantes son casi todos excelentes: Scotto, Kraus, Milnes y Manuguerra lo hacen muy bien, pero no acaban de comunicar ese palpito especial, ese poder emotivo que confiere vida a **La bohème**. (Plishka y Neblett son las excepciones del grupo, el «casi» antes apuntado: él canta una lúgubre «Vecchia zimarra», secundado por Levine, y ella saca poco partido de la difícil «Musetta»). Por mi parte, sigo fiel a las versiones de Beecham y Votto (EMI), Serafin (Decca), Solti (RCA) y Karajan (Decca), citadas por orden cronológico de grabación.

La sorpresa viene con **Werther**. Entendámonos: a nadie puede extrañar que la actuación de Kraus en «su» papel sea histórica —así se ha expresado Celletti en la revista italiana **Discoteca**, parangonándole con Schipa—. Realmente, el personaje massenetiano es ya una segunda naturaleza para el tenor canario. La sorpresa, al menos para mí, viene de Plasson, a quien en junio de 1979 —Cfr. RITMO, número 494, septiembre de 1979— pude escucharle un acompañamiento al propio Kraus, en Covent Garden, más bien ruidoso y poco adecuado. Y no es que aquí alcance las cotas de un Prêtre, que es para mí el mejor director actual de la obra, pero lo que sí logra es concertar de excelente manera todos los elementos en su mano para lograr lo que creo es versión de referencia de **Werther**. Todo el reparto es, al menos, bueno, pero quiero destacar a una exquisita Tatiana Troyanos —especialmente, por sus dos últimos actos— y la sutil labor de la Filarmónica de Londres. Sin duda, nos hallamos ante un álbum de recomendabilidad total, y una de las muy pocas grabaciones de ópera «redondas» de los últimos años.

«CAV» Y «PAG» CABALGAN DE NUEVO

Y esta vez, de las manos de Muti y Carreras. Director y tenor son, sin duda, las grandes bazas de este álbum que ofrece en **Cavalleria** un reparto femenino totalmente inadecuado: Caballé está mal, enfrentada a una tesitura central-grave que jamás ha

sido adecuada para su voz; Julia Hamari es la «Lola» menos sensual que pueda imaginarse, y Astrid Varnay, sin el auxilio de la escena, puede ofrecer sólo restos de lo que fue, hace más de veinte años, una voz maravillosa. Manuguerra sólo cumple como «Alfio» —me gusta mucho más en **Werther**—. Ni siquiera cumple, en cambio, Kari Nurmela en el «Tonio» de **I Pagliacci**. Su «Prólogo» es, seguramente, el más inexpresivo de todos los grabados en disco. Y aunque posteriormente su actuación mejora algo, ¿no es una prueba de la actual penuria baritonal encomendar este papel a un cantante corto de graves y agudos, con un centro correcto —pero mate— y que, a lo sumo, llega a cantar pasablemente? Muy probablemente, hubiera sido mejor



el «Prólogo» de Thomas Allen, de voz lírica más bella y artista de más personalidad, que da réplica a Scotto en un bello dúo. Esta, pese a su deficiente estado vocal, alcanza con Muti momentos de extraordinaria calidad en su «ballatella». Bien Carreras, sobre todo en **Cavalleria**, donde la voz suena más fresca. Y sobresaliente dirección de Muti, con extraordinaria respuesta de Coro y Orquesta. Sólo dos lunares: el «Prólogo» en **Payasos**, y el «Himno de Pascua» en **Cavalleria**, con progresión demasiado brusca. Frente a ellos, empero, multitud de aciertos, comenzando por dos «Intermedios» sensacionales.

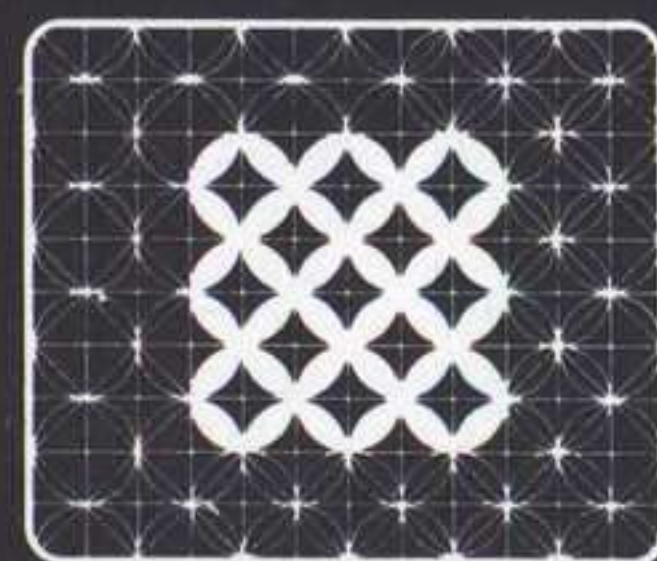
Ambas obras se ofrecen, por voluntad expresa de la batuta, en versión íntegra ajustada a la partitura, sin ninguna nota aguda de las que la tradición interpoló (probablemente, con el beneplácito de los autores...). En conjunto, prefiero las versiones más antiguas de Karajan (DG, 1965), Serafin (Decca, 1960, y EMI, 1953) y Cellini (RCA, 1953), todas ellas con repartos mucho más homogéneos y brillantes. Tampoco quiero olvidar la «Santuzza» doliente de Tebaldi, con Björling y Bastianini (Decca, 1958).

UN ALBUM MAHLER ANTOLOGICO

Que contiene la colección completa de sus **Lieder y Canciones** para voz y piano, es decir, la totalidad de ellos, a excepción de los **Kindertotenlieder**. Y una vez más es Fischer-Dieskau su excepcional intérprete, culminando una serie de registros abierta en Salzburg, 1951, con Furtwängler (**Canciones del Caminante**) —registro publicado por Cetra—, continuada por una versión similar en estudio (1953), seguida luego por los **Kindertotenlieder** (Kempe, EMI), otra vez por los **Kindertotenlieder** y cuatro de los cinco **Rückert** (Böhm, DG), y por una antológica versión de los **Wunderhorn** (con Schwarzkopf y Szell, EMI). Ya en los setenta Dieskau grabó de nuevo las **Canciones del Caminante**, ahora con Kubelik y para DG, y un precioso recital con Bernstein al piano: otra vez cuatro de los **Rückert** y varios de los de **Juventud** y **Wunderhorn**. Un «palmarés» impresionante, coronado ahora con este nuevo álbum, que le acredita, si ello fuera aún necesario, como uno de los grandísimos «liederistas» de este siglo (y de los venideros; tal vez, el «liederista»).

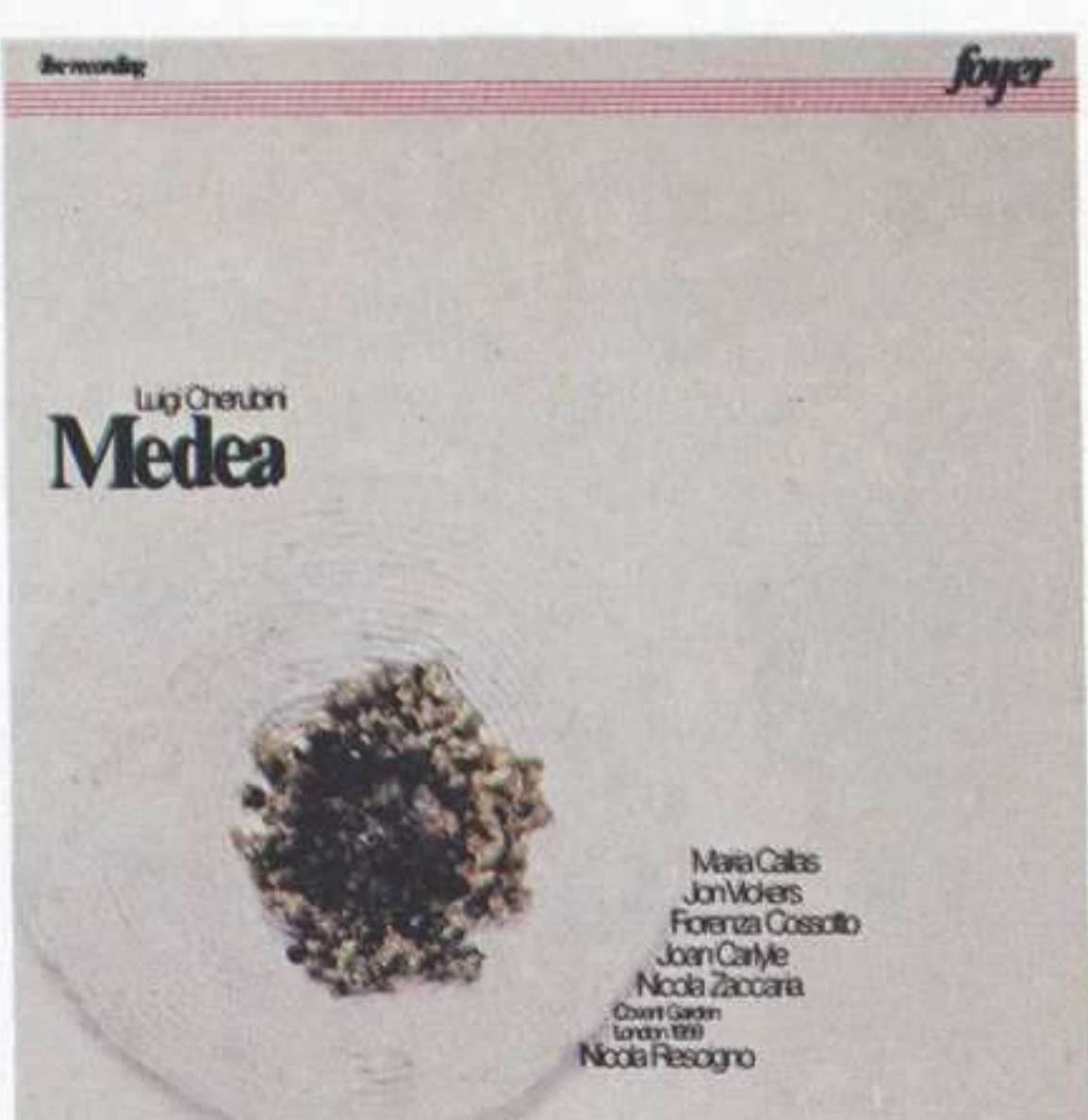
La crítica, después de todo lo expuesto, es muy simple: extenderse en consideraciones sobre la dicción perfecta, sobre su belleza vocal —especialmente en la octava que media entre el

*Las Horas Estelares
de la Ópera
a su alcance Gratis*



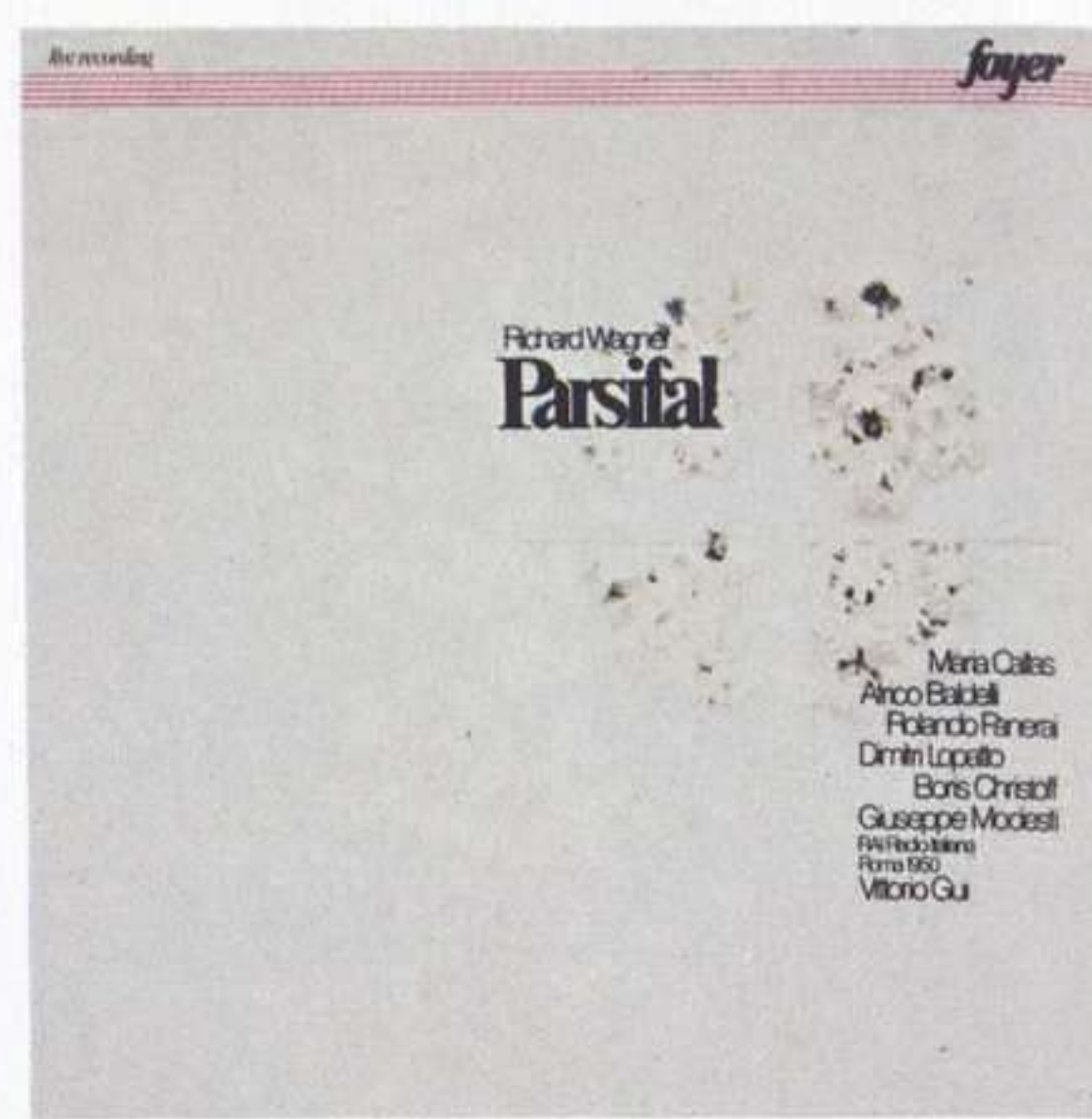
ferysa

Una oferta especial destinada a divulgar las mejores óperas "en vivo"

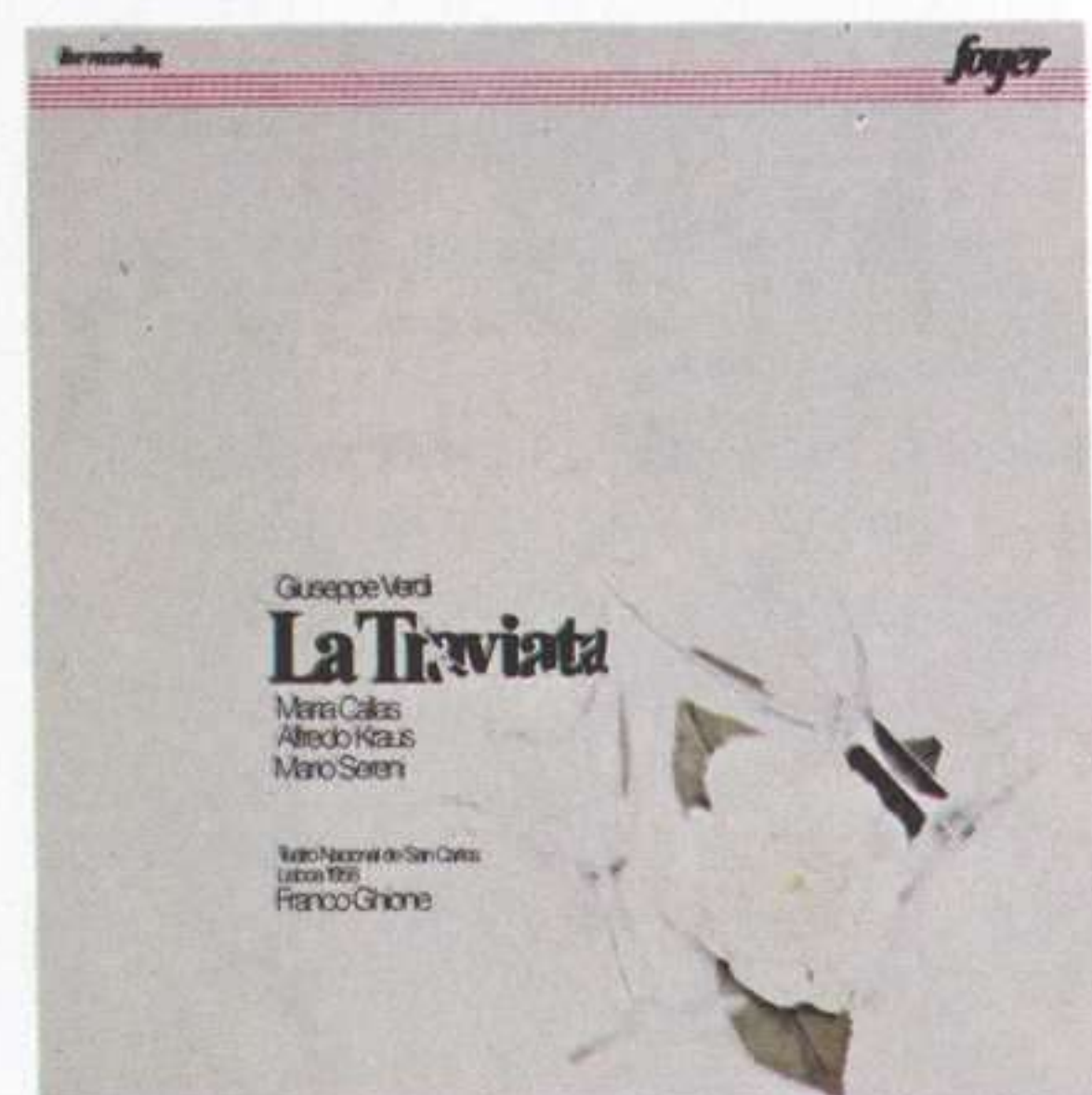


MEDEA
London 30.6.1959
Nicola Zaccaria, Joan Carlyle
Jon Vickers, Maria Callas
Fiorenza Cossotto
 Covent Garden Orchestra and Chorus
Nicola Rescigno

FO 1001 (3)
 P.V.P.: 2.370 Ptas.



PARSIFAL
Roma 20/21.11.1950
Rolando Panerai, Dimitri Lopatto
Boris Christoff, Giuseppe Modesti,
Africo Baldelli, María Callas
 Coro e Orchestra di Roma della
 Radio Italiana
Vittorio Gui
 FO 1002 (4)
 P.V.P.: 3.160 Ptas.



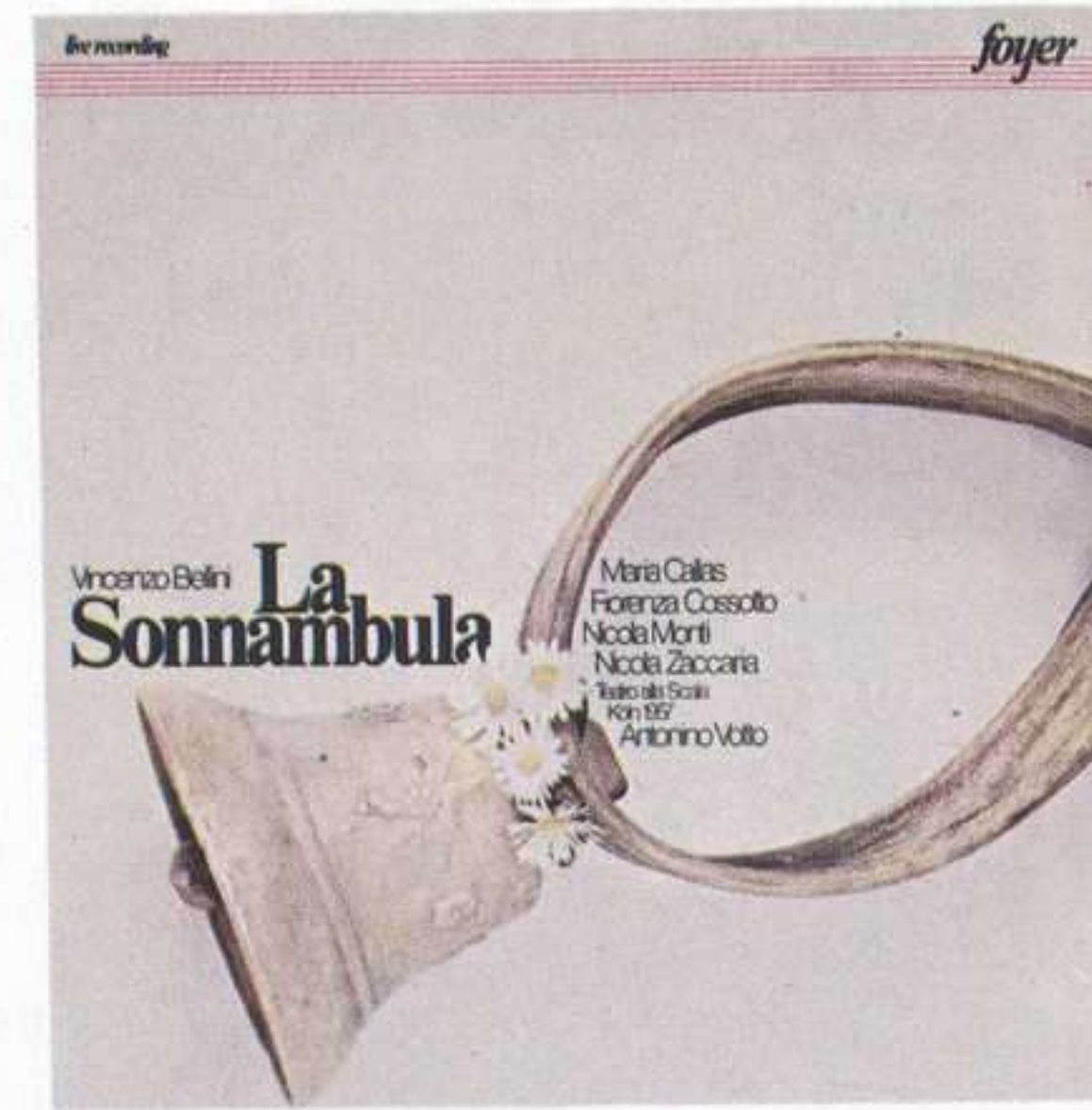
LA TRAVIATA
Lisboa 27.3.1958
Maria Callas, Alfredo Kraus
Laura Zannini, M^a. C. de Castro
 Orchestra e Coro del Teatro Nacional
 de San Carlos
Franco Ghione

FO 1003 (2)
 P.V.P.: 1.580 Ptas.



SIEGFRIED
Bayreuth 1951
Bernd Aldenhoff, Paul Kuen
Sigurd Björling, Astrid Varnay
 Chor und Orchester der
 Bayreuther Festspiele
Herbert von Karajan

FO 1004 (4)
 P.V.P.: 3.160 Ptas.



LA SONNAMBULA
Oper Köln, Grosses Haus 6.7.1957
María Callas, Fiorenza Cossotto
Nicola Monti, Nicola Zaccaria
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Antonino Votto

FO 1005 (3)
 P.V.P.: 2.370 Ptas.



MARIA CALLAS
PARIGI O CARA
 Selecciones de: *Aida (México 30.5.1950)*
Il Ratto dal Serraglio (San Remo 27.12.54)
I Puritani (Dallas 20.11.57),
Tosca (París 19.12.58), Norma, Il barbiere di
Siviglia, Il Trovatore (París 19.12.1958)

FO 1006 (2)
 P.V.P.: 1.580 Ptas.



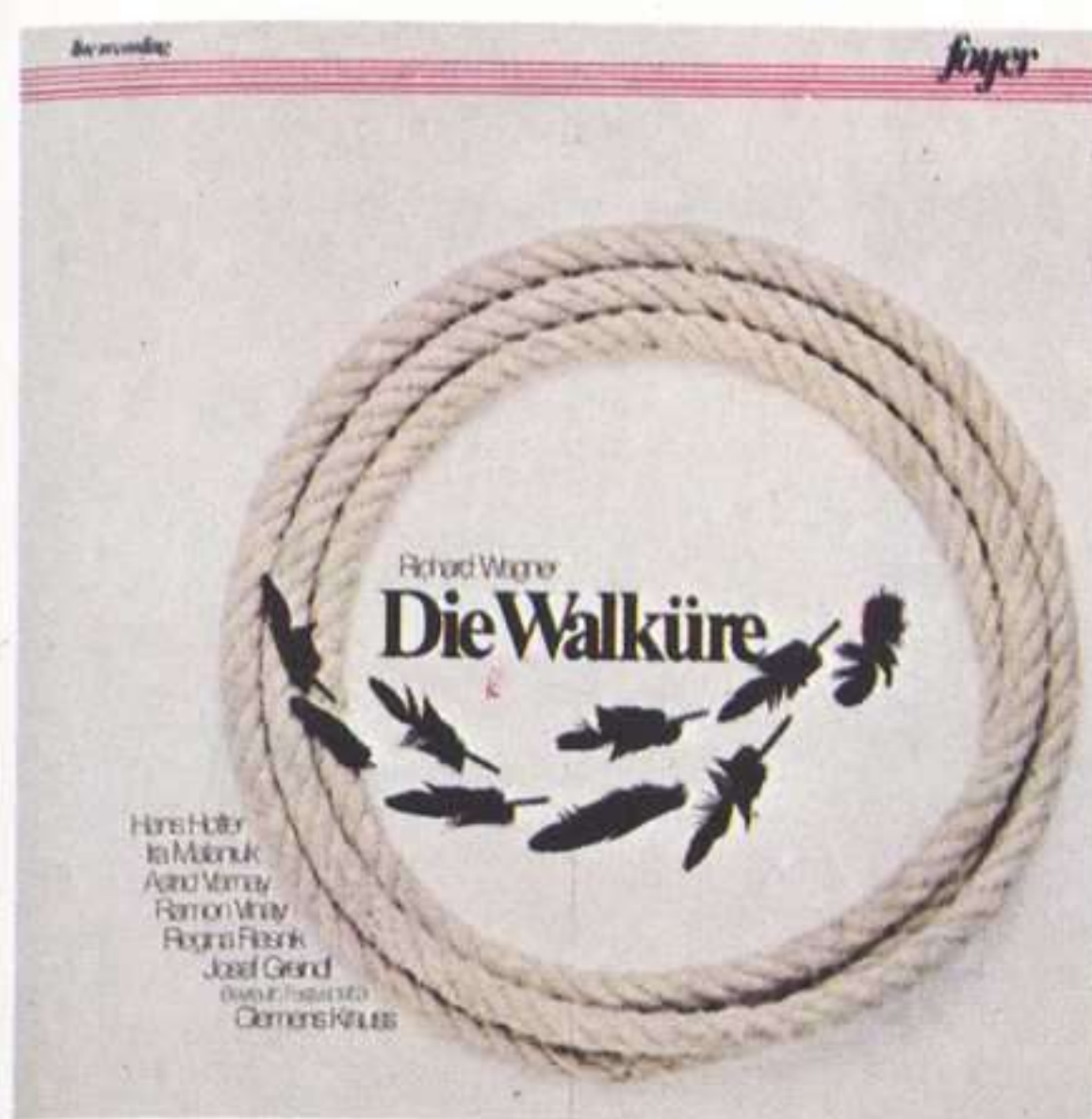
MARIA CALLAS
UN MITO UNA CARRIERA
 Selecciones: Norma, Macbeth, Lucía,
 Luíse, Armida, Dinorah, La Vestale...

FO 1007 (3)
 P.V.P.: 2.370 Ptas.



DAS RHEINGOLD
Bayreuth 8.8.1953
Hans Hotter, Ira Malaniuk, Hermann Uhde
Gerhard Stolze, Erich Witte
 Orchester der Bayreuther Festspiele
Clemens Krauss

FO 1008 (3)
 P.V.P.: 2.370 Ptas.



DIE WALKÜRE
Bayreuth 9.8.1953
Hans Hotter, Ira Malaniuk, Astrid Varnay
Ramon Vinay
 Orchester der Bayreuther Festspiele
Clemens Krauss

FO 1009 (4)
 P.V.P.: 3.160 Ptas.



SIEGFRIED
Bayreuth 10.8.1953
Hans Hotter, Wolfgang Windgassen
Paul Kuen, Gustav Neidlinger, Astrid Varnay
 Orchester der Bayreuther Festspiele
Clemens Krauss

FO 1010 (4)
 P.V.P.: 3.160 Ptas.



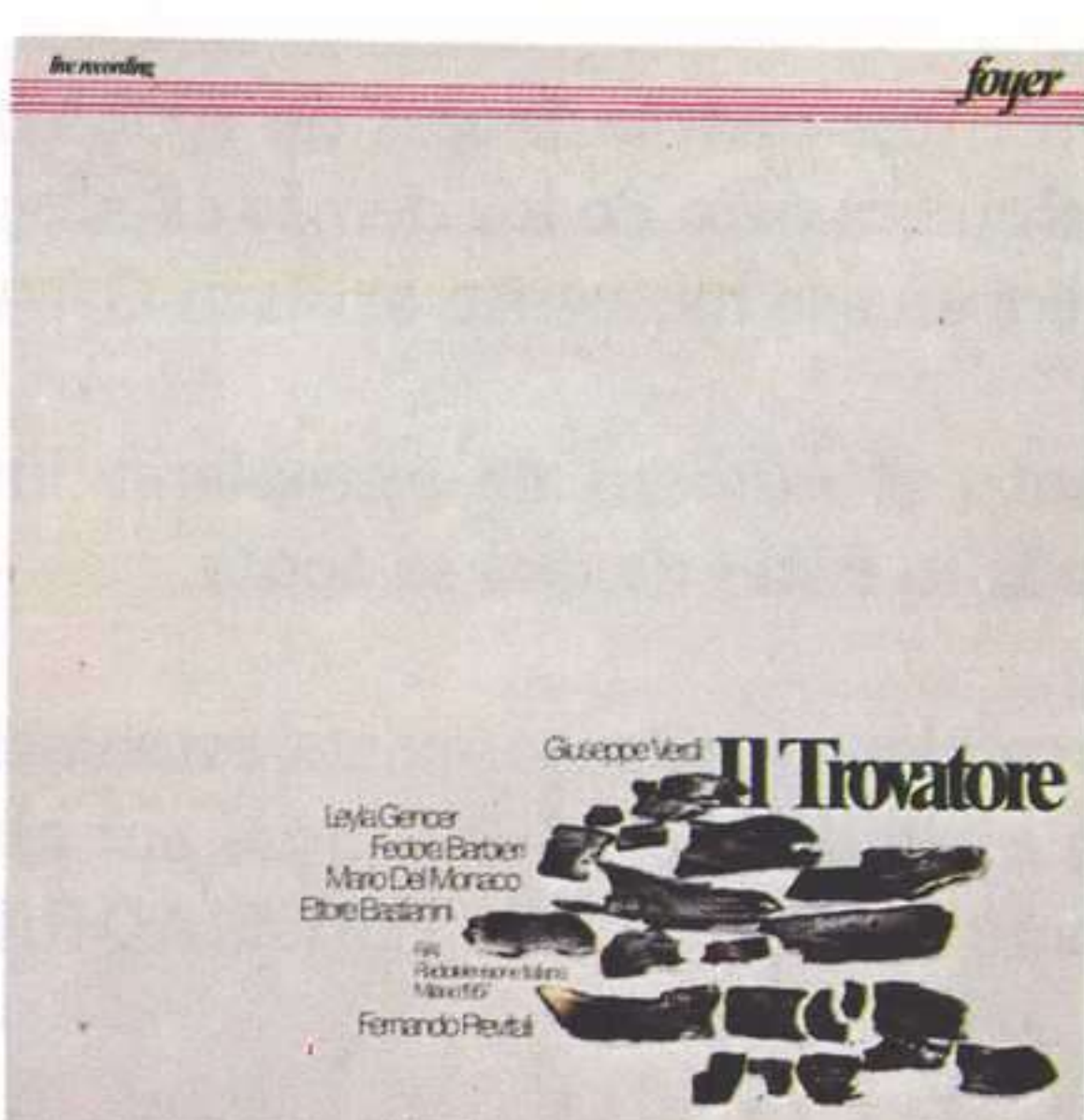
GÖTTERDÄMMERUNG
Bayreuth 12.8.1953
Wolfgang Windgassen, Josef Greindl
Gustav Neidlinger, Astrid Varnay
 Cor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Clemens Krauss

FO 1011 (5)
 P.V.P.: 3.950 Ptas.



MACBETH
Palermo, 1960
Giuseppe Taddei, Leyla Gencer
Mista Pichi, Franco Riccordi
 Orchestra e Coro del Teatro Massimo di Palermo
Vittorio Gui

FO 1016 (3)
 P.V.P.: 2.370 Ptas.



IL TROVATORE
Milano, 1957
Leyla Gencer, Fedora Barbieri
Mario del Monaco, Ettore Bastianini
 Orchestra e Coro della RAI
Fernando Previtali

FO 1012 (3)
 P.V.P.: 2.370 Ptas.



POLIUTO
Milano, 1960
Maria Callas, Franco Corelli, Ettore Bastianini
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Antonino Votto

FO 1013 (3)
 P.V.P.: 2.370 Ptas.



CENERENTOLA
Napoli, 1.9.1958
Teresa Berganza, Nicola Munti
Cesto Bruscantin, Mario Petri
 Orchestra de Camara Alessandro Scarlatti di Napoli della RAI
Mario Rossi

FO 1014 (3)
 P.V.P.: 2.370 Ptas.



LEYLA GENCER
 Selecciones de Obras de Mozart, Donizetti, Verdi

FO 1015 (2)
 P.V.P.: 1.580 Ptas.

**COMO
OBTENER
SU DISCO
GRATIS**



Diríjase a uno de los establecimientos distribuidores de FERYSA, adquiera un ejemplar de cualquier título FOYER, o cualquiera otro de los demás catálogos importados de FERYSA, y nuestro distribuidor le entregará en ese momento el disco GRATUITO.

Es una oferta limitada en cuanto al número de ejemplares importados, por lo que debe apresurarse a retirar su disco gratuito antes de que se agote.

Si usted reside en cualquier localidad donde no exista establecimiento distribuidor de FERYSA, puede acogerse también a esta oferta, dirigiéndose por escrito a nuestro Departamento de Ventas por correo (Apartado de Correos 151 036 MADRID).

RELACION DE ESTABLECIMIENTOS DISTRIBUIDORES DE FERYSA

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

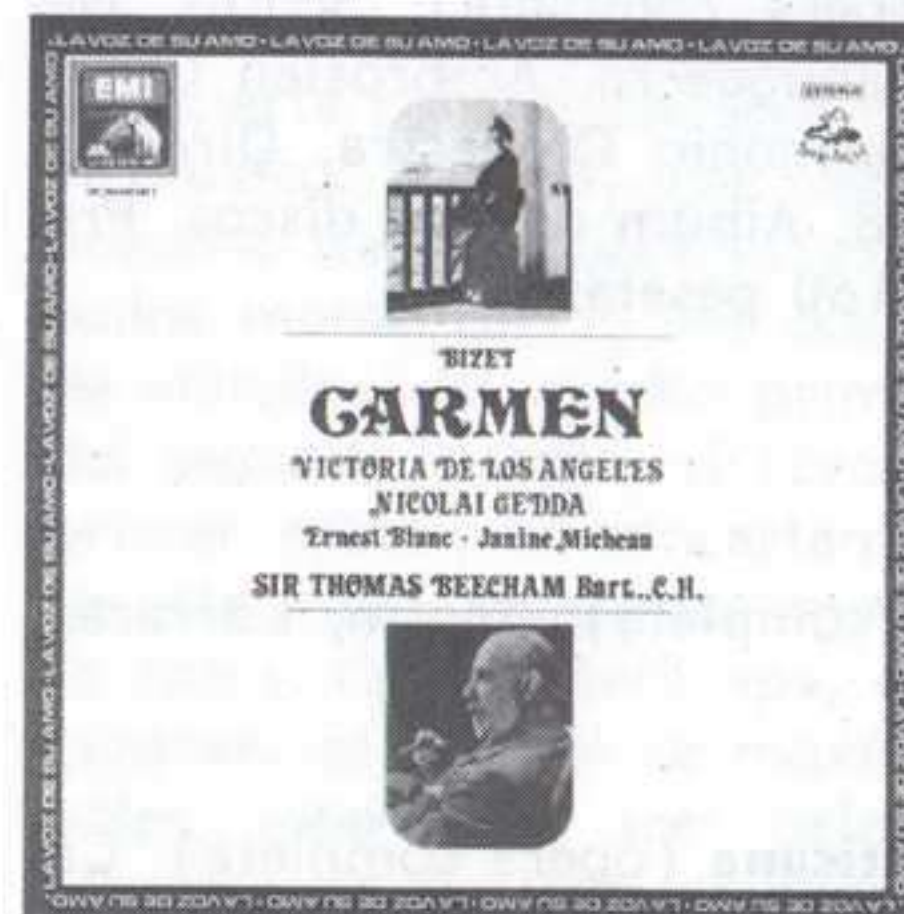
LA CASA DEL SIGLO XV
Juan Bravo, 32
SEGOVIA

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



«Fa» central y el «Fa» agudo—, sobre su soberbia línea de canto, sobre su inteligencia para el matiz, sería abundar en tópicos. Entiéndase, pues, que las notas con que intento diferenciar la calidad de interpretación en cada ciclo no pasan de una mera aproximación, de algo muy personal y relativo. En puridad, y dada la diferencia entre el arte de Dieskau en este repertorio y las cualidades exhibidas por la mayoría de los cantantes actuales, la escala de calificación debería ampliarse aquí hasta —pongamos— el 14, que cabría aplicar a «Ich bin der Welt», entre los **Rückert Lieder**, o al conjunto de las **Canciones del Caminante**, en las que Dieskau logra un verdadero triunfo del espíritu sobre la materia: obviamente, la voz no es la de hace treinta (¡ treinta ya!) años, pero nadie puede comparársele hoy día en estas obras. En fin...

Barenboim es un colaborador inteligente y sensible, a la altura de las circunstancias: ¿cabe mayor elogio? Una pena que el álbum, óptimamente presentado, con textos, traducción y comentarios, se desluzca por un prensado muy mediocre, con ruidos y distorsiones, que arrojan la única sombra posible sobre la total y entusiasta recomendabilidad de este álbum.

Conclusión: **Werther** y el ciclo Mahler son lo mejor de esta Oferta. Dos álbumes de verdadera calidad, muy recomendables (salvo las reservas apuntadas sobre el prensado del último). En los otros hay algunos elementos de interés.—**ROBERTO ANDRADE MALDE.**

LA «CARMEN» DE DE LOS ANGELES-BEECHAM O EL OCTAVO PECADO CAPITAL DEL ESPAÑOL MODERNO: LA DESMITIFICACION

Hace poco más de un año se publicaba en España una **Carmen** que por diversas causas había suscitado, con alguna anterioridad a su aparición, no pocos entusiasmos entre la melomanía más selecta de este país. Su intérprete, Teresa Berganza, en carta dirigida a Mr. Peter Diamand, director del Festival de Edimburgo, reflexionaba sobre la psicología del personaje que más tarde cantaría en dicho Festival. La Berganza hacía ver a Mr. Diamand la necesidad de recuperar la verdadera esencia de aquél, maltratado una y otra vez por las «mentes fantásticas de los públicos». «Emancipada», «libre», «soberana y señora de sus decisiones», eran algunas de las expresiones utilizadas por Berganza para definir el «rôle» de «Carmen». También hablaba de «buscar el poder entregar al público la imagen de una España auténtica».

Pues bien, a este comentarista, y sin querer valorar, pues no es éste el objetivo que le mueve ahora, los resultados derivados de esas reflexiones, pero sí observándolos globalmente, se le ocurre pensar que antes, bastante antes, alguien ya había descubierto lo que nos cuenta Berganza en su carta: una tal Victoria de los Angeles. Su versión, dirigiendo Sir Thomas Beecham, publicada en España hace algún tiempo, es reeditada ahora por EMI, incluyéndola en su oferta de otoño.

Como ya ha quedado si no dicho, por lo menos sí esbozado, la «Carmen» de Victoria de los Angeles está lejos de ser una

«Carmen» de carácter, navajera y de charanga gitana; sí, pero al otro extremo, o sea refinadísima, hipersensual, sofisticada y superexquisita. Y la causa por la que antes he hablado de «descubrimiento» es obvia, si se analizan con algún cuidado los resultados globales de ambas visiones, aunque haya que apresurarse a decir sin reservas que, en la grabación, Berganza «canta» mejor.

Todo esto se convierte en ventaja o inconveniente, según quien escuche. Para mí no es esta la manera idónea de ver este personaje, y Beecham tampoco suscita mi entusiasmo en este trabajo. Es la suya una visión excesivamente «objetiva». Sí, ya sé, no hay que caer en lo chabacano, pero su excesivo (una vez más) refinamiento deja a la versión bastante lejos de —pongo por caso— la electrizante dirección de un Abbado o de la profunda hondura psicológica de la de un Bernstein.

El resto del elenco participante en esta grabación no pasa de estar discreto, y si exceptuamos algunos momentos aislados del «Don José» de Gedda (que está bastante peor que en su otra grabación con Callas), incluso se le puede calificar de mediocre. Todo lo dicho hasta aquí ha estado basado en la audición de un ejemplar argentino. Por razones ajenas a la Redacción de la Revista no he podido disponer del ejemplar español hasta ultimísima hora. No conozco el prensado de la edición original española, pero, comparando el que ahora escucho con aquél, he de decir que el nuevo corte ha hecho ganar con mucho la calidad de esta grabación, que, a pesar de su relativa antigüedad, suena bien.

En cualquier caso, las opiniones emitidas más arriba sobre la versión siguen siendo válidas después de la nueva audición.

Conclusión: En primer lugar, recriminar (cariñosamente, por supuesto) a EMI por la política que últimamente parece seguir, sacando al mercado grabaciones de cierta antigüedad en serie no económica (se podía citar el caso de **Canción de la Tierra**—Cletzki-Fisher-Dieskau—); y en lo que se refiere a la recomendabilidad de esta «Carmen», yo diría que NO. Bien es cierto que, a pesar de que hay muchas producciones de esta obra en el mercado, no hay ninguna «perfecta»; pero, desde luego, mucho antes que ésta recomendaría Berganza-Abbado, Horne-Bernstein, Price-Karajan, y si no fuera por la vulgar dirección, Bumbry-Frühbeck de Burgos (la Bumbry hace, posiblemente, la «Carmen» más inteligente de cuantas conozco).—**PEDRO GONZALEZ MIRA.**

O MASSENET: **Werther** (ópera completa). Troyanos, Barbaux, Kraus, Manuguerra, Bastin. London Philharmonic Orchestra. Niños Cantores del Covent Garden. Director, Michel Plasson. EMI, 167-003 704/6. Album de tres discos. Precios normal y oferta: 2.160 y 1.740 pesetas.

Interpretación: 9.
Sonido: 8,5.

O PUCCHINI: **La Bohème** (ópera completa). Scotto, Neblett, Kraus, Milnes, Manuguerra. Ambrosian Opera Chorus. National Philharmonic Orchestra. Director, James Levine. EMI, 167-003 807-8. Album de dos discos. Precios normal y oferta: 1.440 y 1.160 pesetas.

Interpretación: 7.
Sonido: 7.

LEONCAVALLO: **I Pagliacci** (ópera completa). Scotto, Carreras, Benelli, Nurmela, Allen.

O MASCAGNI: **Cavalleria rusticana** (ópera completa). Caballé, Hamari, Varnay, Carreras, Manuguerra. Ambrosian Opera Chorus. Philharmonia Orchestra. Director, Riccardo Muti. EMI, 167-003 800/2. Album de tres discos. Precios normal y oferta: 2.160 y 1.740 pesetas.

Interpretación: 7 (**Payasos**); 6,5 (**Cavalleria**).
Sonido: 7,5.

O MAHLER: «**Lieder**» con acompañamiento de piano completos (De **Juventud, Wunderhorn, Rückert**, del **Camarada errante**). Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Daniel Barenboim, piano. EMI, 167-003 446/8. Album de tres discos. Precios normal y oferta: 2.160 y 1.740 pesetas.

Interpretación: De **Juventud, Wunderhorn:** 8,5. **Rückert:** 9. **Camarada errante:** 10.
Sonido: 5.

O BIZET, Georges: **Carmen**. Victoria de los Angeles, Nicolai Gedda, Janine Micheau, Ernest Blanc, Denise Montiel, Monique Linval, Jean-Christophe Benoit, Michel Hamel, Bernard Plantey, Xavier Depraz. Coros de la Radiodifusión Francesa. Coral de los Pequeños Cantores de Versalles. Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa. Director, Sir Thomas Becham. EMI. 165-010680/82. Tres LPs. Precio normal: 2.070 pesetas; precio oferta: 1.665 pesetas.

Interpretación: 6,5-7 (conjunto).
Sonido: 6,5.

OFERTA PHILIPS (y II)



EL PUCCHINI DE COLIN DAVIS Y UN BUEN DIA DE CARRERAS

Protagonista de esta nueva versión de **La Bohème** que nos presenta Philips en su Oferta de Otoño es Colin Davis, al frente de la Orquesta y Coros de la Royal Opera House, Covent Garden, de Londres. Gran conocedor de dicha Orquesta, de la que es director titular, y a la vez gran estudioso de la obra, Colin Davis nos ofrece una versión muy interesante de esta popular y difundida ópera, con una cuerda compacta, sensible y matizada, que expresa las distintas situaciones enmarcadas por la evolución de la partitura, desde la alegría inicial de los jóvenes artistas hasta los momentos más tensos y dramáticos de los actos tercero y cuarto; también el metal alcanza altas cotas de expresividad, con un sonido nítido y compacto. El trabajo realizado por el director y la Orquesta es evidente en toda la obra, pero en especial en el segundo acto, por la cohesión que se consigue. En el lado negativo debe destacarse la aparición, en ocasiones, de un exceso de volumen de la orquesta, que dificulta el ensamblaje con las voces, motivando que éstas queden en un segundo plano, con el consiguiente desequilibrio; y también la concertación, en algunos momentos con «tempi» excesivamente rápidos, como ocurre en el final del segundo acto y en la «Vecchia zimarra». Muy correcto el Coro del Covent Garden, en una intervención, si bien no muy extensa, a veces difícil de cohesionar, como ocurre en el acto del «Café Momus».

En el conjunto de intérpretes debe destacarse el «Rodolfo» de José Carreras, del que había oído diferentes versiones. Creo que en la grabación que se comenta el tenor catalán se encontraba en un buen momento. Si bien su versión de lírico-«spinto» no hace olvidar la de Di Stefano, sí domina la voz, y se da la característica, sobre todo en los dos últimos actos, de que su labor va «in crescendo», con unos inicios algo fríos, para entrar en situación a medida que transcurre el acto. Muy lograda su «Te gelida manina», cantada alternando lirismo y pasión naciente, matizando y apianando cada una de sus frases, y donde aparece su intrínseca limitación en el registro agudo; amoroso e intencionado en el final del acto, con frases muy bellas, optando Carreras por el final según está escrito, pero que en esta ocasión es tan conseguido que puede hacer olvidar el final habitual. Correcto en el segundo acto, falta quizá de algo de lirismo, circunstancia que se repite en el tercer acto, con poca matización de entrada, mejorando a continuación, para llegar al «Addio dolce svegliare» dulce y fraseado. Algo rápido

el dúo «O Mimi» del último acto, pero que evoluciona hasta llegar al dramatismo final, logrado por Carreras.

Siempre que he tenido ocasión de oír a Katia Ricciarelli me ha dado la impresión, y también ha ocurrido esta vez, de que se trata de una soprano con una voz de gran belleza, dúctil y pastosa, y de grandes posibilidades, pero que ni son aprovechadas totalmente ni la artista ha llegado a esa madurez de interpretación que sus cualidades harían esperar. Su «Mimí» queda lejos de la de Tebaldi (primera versión Decca), de la de Callas (EMI) e incluso de la de Rosana Carteri (Cetra), moviéndose, sobre todo en el primer acto, en una línea de corrección, pero a la que falta expresividad y situación. Mejores resultados consigue en el tercer acto, con un «Dove lieta usci», quizá su mejor momento, remarcando las frases y la angustia de la protagonista, que lucha entre su amor y su enfermedad. En el último acto vuelve a su actuación sin especial relieve.

Ashley Putman es una «Musetta» académica, pero falta de la gracia que requiere el alocado personaje. Tampoco Ingvar Wixell puede hacer olvidar el «Marcello», de Giuseppe Taddei (Cetra), y no puede porque, a pesar de su depurada escuela, le falta a su voz ese cuerpo que la obra requiere, y que hace que este personaje pase inadvertido cuando falta el volumen. Su mejor momento es el dúo con Carreras, en el acto cuarto. Correctos sin más el «Colline» de Robert Lloyd, con su rápida y poco emotiva «Vecchia zimarra», y Hakkan Hagegard.

Conclusión: Interesantes Colin Davis y Carreras, y corrección en los demás.—**ALBERTO VILARDELL.**

Interpretación: 7.

Sonido: 7.

O GIACOMO PUCCINI: **La Bohème.** Katia Ricciarelli, soprano («Mimí»); José Carreras, tenor («Rodolfo»); Ashley Putman, soprano («Musetta»); Ingvar Wixell, barítono («Marcello»); Hakkan Hagegard, barítono («Schaunard»), y Robert Lloyd, bajo («Colline»). Orquesta y Coro de la Royal Opera House, Covent Garden. Director, Sir Colin Davis. Philips, 6769031. Precio de oferta: 1.040 pesetas.



UN OTELLO «BELCANTISTA», EL DE ROSSINI

El mismo Rossini, al pensar, en su vejez, qué obras suyas pasarían a la historia de la música, hacía figurar el tercer acto de este **Otello**, lo que demuestra que era consciente de que las circunstancias que rodearon la composición de la ópera influyeron en su propia inspiración. El libreto fue escrito por un mediocre literato, el marqués Berio di Salse, que no sólo no consiguió mantener las situaciones creadas por el genio de Shakespeare, sino que al adaptarlo al modelo melodramático de la época hizo desaparecer, sobre todo en los dos primeros actos, las virtudes del escritor inglés, y sólo en el último acto, al res-

petar más las situaciones de la obra en que se inspira, consiguió una cierta coherencia, que dio como fruto mayor inspiración en el músico. Rossini, que compuso la obra por encargo del empresario Barbaja para mayor gloria de Isabel Colbran, consigue bellos momentos en los dos primeros actos, como el recitativo de «Otello» del cuadro primero, el dúo de «Rodrigo» y «Yago» del segundo cuadro, el coro que inicia el cuadro tercero, en el primer acto, y el concertante del acto segundo, pero en medio se intercalan momentos menos brillantes, que restan calidad a la ópera. Otro «hándicap», en mi opinión, es que dadas las circunstancias en que se movía el espectáculo de la ópera en Nápoles, intervienen tres primeros tenores («Otello», «Yago» y «Rodrigo»), lo que da lugar a una falta de contraste en los diversos «duetos» existentes. El tercer acto adquiere fuerza e inspiración, alcanzando un muy alto nivel la intervención de «Desdémona», y el final con los dos protagonistas.

Es ésta la primera grabación mundial. Anteriormente, según mis informes, sólo ha circulado el registro privado dirigido por Arnold Gamson con Eileen Farrell y Thomas Hayward como intérpretes, y una pequeña selección que editó Fontana, con Alberto Zedda y la Orquesta Sinfónica di Torino, cantando Virginia Zeani y Ottavio Garaventa.

La mejor baza es ahora la espléndida dirección de Jesús López Cobos, al frente de la Philharmonia Orchestra, con la participación del Ambrosian Opera Chorus: ¡qué profundidad ha extraído el director de la partitura, y qué matices ha conseguido de la Orquesta, con una cuerda dúctil y homogénea, que respalda a un metal sobrio, brillante de sonido y de fuerza! Desde la obertura, que contiene elementos de otras épocas anteriores y que no es de las mejores de Rossini, conjugando los distintos planos orquestales, pasando por las intervenciones de los solistas (es muy bella la introducción con arpa del último acto), consigue López Cobos el ritmo y el espíritu rossinianos. También el Ambrosian Opera Chorus alcanza altos niveles interpretativos, por estilo y homogeneidad, en sus distintas intervenciones, desde la corta salida al magnífico coro del tercer cuadro, antes mencionado.

En el plano interpretativo destaca Frederica Von Stade, rossiniana por excelencia. Pone al servicio de la obra su técnica, su ductilidad y sentido teatral, que le hacen superar, casi siempre, las dificultades de una partitura no escrita para una voz de sus características. Su gran momento es toda la escena del último acto, cantada con dulzura, miedo y amor, y con un uso inteligente del piano y de la media voz. José Carreras, que da vida al moro veneciano, no es, ni por voz ni por estilo interpretativo, un cantante rossiniano. Su voz central es amplia, y ello da lugar a que en ocasiones fuerce la voz o adapte la «particella» a sus características; no obstante, su bella voz y su depurado sentido le hacen salir airoso y conseguir su mejor momento en la escena final. Correcto el «Rodrigo» de Salvatore Fisichella, típico tenor «belcantista», con una voz ligera, algo blanca, que sale airoso, casi siempre, de las dificultades de su parte. Gianfranco Pastine tiene una voz poco adecuada para un personaje, el de «Yago», que es, posiblemente, el menos conseguido de la ópera, y que requeriría una voz más amplia. Muy correctos el resto de los intérpretes, entre los que destaca la línea vocal de Samuel Ramey en «Elmiro».

Conclusión: Una grabación recomendable por la «rarera» de la obra y la buena labor orquestal y coral, a pesar de los condicionantes apuntados.—**A. VILARDELL.**

O ROSSINI: **Otello.** Frederica Von Stade, Nucci Condó, José Carreras, Gianfranco Pastine, Salvatore Fisichella, Samuel Ramey. Philharmonia Orchestra y Ambrosian Opera Chorus. Director, Jesús López Cobos. Philips, 6769023. Tres LP. Precio de oferta: 1.560 pesetas.

Interpretación: 8.

Sonido: 8.

Los 80 mejores álbumes Deutsche Grammophon-Archiv, en la Oferta más especial que usted pudo imaginar.



Precios especiales de oferta y descuentos extras de hasta 3.000 pts. en las ETIQUETAS AMARILLAS de los álbumes DEUTSCHE GRAMMOPHON - ARCHIV

Más de 300 obras maestras de la historia de la música

80 álbumes de la máxima calidad técnica y artística.

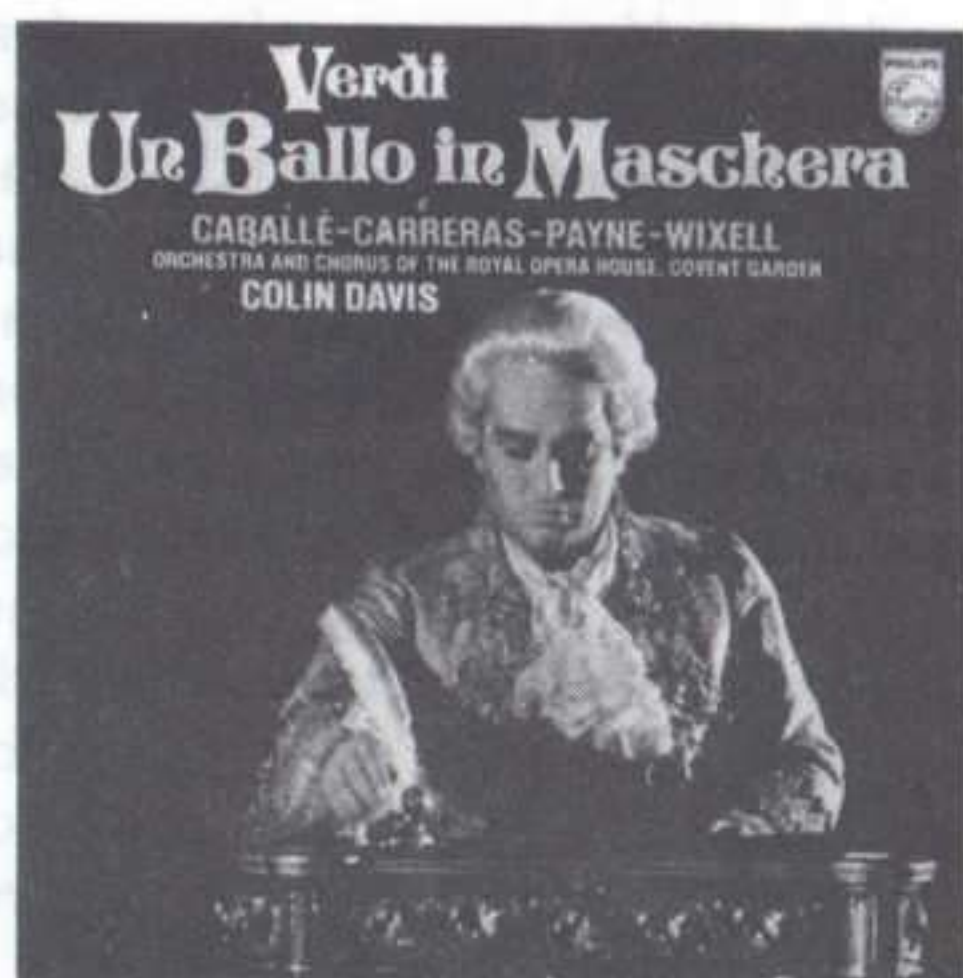
Álbumes de esperada reedición y de absoluta novedad

Desde las danzas del Renacimiento a las sinfonías de Mahler, pasando por las obras maestras de la ópera, la música de cámara, el concierto, el lied, la música religiosa y las monumentales ediciones de BACH, BEETHOVEN y EL MUNDO DE LA SINFONIA.

Álbumes D.G.-Archiv con superdescuentos de hasta 3.000 pts. en los cheques que figuran en sus portadas.

No demore su visita a los establecimientos especializados en discos de música clásica y busque en ellos los álbumes de las etiquetas amarillas. Es la ocasión de hacerse con la mejor colección de álbumes al mejor precio.

Esta oferta es limitada en el número de álbumes fabricados.



UN «BALLO» MAS

Un ballo in maschera es una de las óperas mayormente grabadas en disco; todos los mejores cantantes y directores no han dejado de prestar su colaboración a perpetuar en el disco sus interpretaciones de esta ópera. El nuevo **Ballo** que nos presenta Philips no posee ninguna característica especial que lo haga de indispensable adquisición, y el quinteto Davis-Covent Garden-Caballé-Carreras-Wixell no alcanza aquí el nivel que logró en **Tosca**. **Ballo** es obra para voces, pero, como toda ópera de Verdi, es susceptible también de «creación» directorial. Es ópera que precisa por parte del director, aparte de las normales exigencias verdianas en cuanto a grandeza, lirismo, pasión, línea amplia, etc., otras aquí indispensables: gracia, elegancia y sutileza. La pasión (excepto en «Ecco l'orrido campo») nunca se desborda; incluso el dúo de amor es aristocrático, y sólo en el segundo «T'amo», «Amelia» se abandona. Muti (EMI, 1J165-02679/81Q) entiende todo esto, y para lograrlo convierte a sus cantantes (Domingo, la insípida Arroyo, Capuccilli) en móviles para la consecución del fin. Colin Davis deja libres a los suyos, porque no creemos que tenga una visión concreta de la partitura ni posee las características apuntadas; hay multitud de excelentes momentos aquí y allá, pero su labor es de acompañamiento y no de creación musical. Por ejemplo, es incapaz de captar el carácter «leggerissimo» (indicado expresamente por Verdi) del «Allegro brillante e presto» de «Ogni cura si doni al diletto» (primer cuadro del primer acto); claro que por parte del tenor es necesaria también esta sutileza interpretativa. Ni Carreras ni Davis lo logran, como tampoco desvirtúan mínimamente el «tempo» para lograr un mejor efecto anterior y posterior, como tradicionalmente se viene haciendo, en el número 63 del primer acto («Sollecita esplora, divina gli eventi») y en su repetición en la segunda estrofa de la misma, «Di'tu se fedele»: de acuerdo; seguimos en un «Allegro giusto», pero en este momento también Verdi ha escrito «leggero» y «staccato assai» a un tiempo. Es la dosis de imaginación que falta asimismo a la entrada de «Riccardo» y «Oscar» al unísono en «O figlio d'Inghilterra»; una vez más se debería aligerar el «tempo» para lograr el «con entusiasmo» marcado por Verdi, contrastando con la solemnidad del himno. Bajo la batuta de Davis, la Orquesta y Coros del Covent Garden se muestran, simplemente, correctos.

Carreras canta uno de los «rôles» que le han hecho justamente famoso (su presentación en la «Scala», de Milán, fue, precisamente, con el **Ballo**). Pero tanto él como Caballé no han sido tomados en la presente grabación en un momento vocal excepcional, cada uno en su nivel propio respecto a sí mismos. La voz del tenor es forzada en la zona «Sol sostenido», «La natural» y «Si bemol», curiosamente siempre cuando estas notas caen dentro de la articulación de un pasaje, y menos cuando hay tiempo para respirar y atacarlas solas directamente. Interpretativamente, está falto de la elegancia y «esprit» de Gigli

(EMI, 1J153-17086/7) y de Bergonzi (DECCA SXL/SET 215-16-17 y RCA LSC 6179) para «Di'tu se fedele», y de la gracia y sutileza de los mismos para «E' scherzo od è follia», aun admitiendo la dificultad de igualar a estos dos tenores en momento heredado de Bonci. Pero en Carreras no podemos dejar de admirar su comunicativa entrega a través de su siempre apasionado fraseo (Di Stéfano, MRF-83, y EMI, 3C163-17651/53). Este fraseo, apoyándose en la belleza del timbre de la voz, hace maravillas en ciertos momentos del dúo de amor (no en la primera frase, «Non sai tu che se l'anima mia») y en el recitativo del aria de la primera escena del último acto. «Ma se m'è forza perderti» evidencia el mejor lirismo de Carreras: admirables son las frases con «Amelia» en el último acto (el pequeño diálogo de este momento, con Caballé, es quizá el mejor de cuantos hasta ahora grabados), y el tenor canta la escena de la muerte con «slancio» y dentro de un clima de gran emoción.

Caballé ha ofrecido en escena **Ballos** mejores al de la presente grabación. La voz (la grabación fue realizada en los días de las difíciles **Normas** de Londres) está desprovista de la potencia actual, especialmente en el agudo, y la cantante evita aquí el grave. Se juega la baza lírica, insuficiente para la mayor parte de pentagramas del dúo de amor. Desde luego, Caballé no posee la consistencia dramática de Caniglia (EMI, 1J153-17086/7) o los arranques pasionales de Callas (MRF-83 y EMI, 3C163-17651/53), pero también hay que decir que sí son patrimonio exclusivo suyo una serie de recursos impensables en las dos sopranos citadas y en todas sus antecesoras discográficas en el «rôle». Así, son armas de victoria la entrada de «Amelia» en la cueva, la frase «Deh! mi reggi, m'aita, o Signor», en el aria primera; las dos «cadenzas» de las dos arias (instante propicio para realizar una exhibición vocal partiendo de atacar el «Si bemol» de la primera o el «Do sostenido» de la segunda en «pianissimo»), las frases que siguen a la salida de escena de «Riccardo», en el segundo acto, y sobre todo las frases anteriores al «Morrò», y esta misma aria, momentos máximos de la Caballé en este **Ballo**. Interpretativamente, es de las raras veces en que está atenta por doquier al texto y a la situación dramática, con detalles personales adecuadísimos a la partitura.

«Renato» no es lo mismo que «Scarpia», e Ingvar Wixell no puede usar de la sutileza escénico-interpretativa que empleara para el personaje de **Tosca**. Verdi pide línea de canto noble, aristocrática y apasionada a un tiempo, y sobre todo carácter italiano. Wixell no puede competir ni de lejos con los Bastianini (MRF-83) o Capuccilli (EMI, 1J165-02679/81 Q), y aun no tratándose de problemas técnico-vocales, sí que son insalvables los de adecuación, dicción y estilo. Lo mismo que le sucede a Patricia Payne, insuficiente, además, vocalmente como «Ulrica», y a Sona Ghazarian en «Oscar», no cubriendo siempre las difíciles necesidades de su personaje.

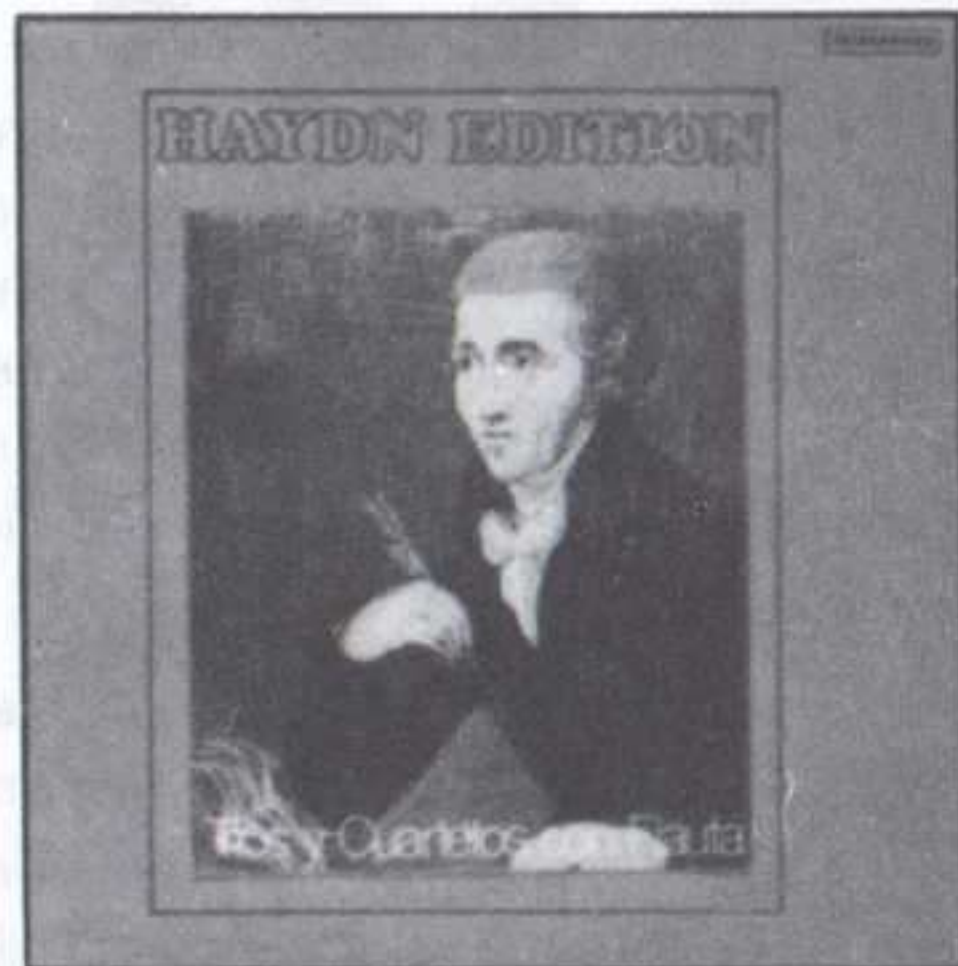
Conclusión: Sólo con momentos aislados de buen hacer en Carreras y estelares en Caballé no se consigue que **Un ballo in maschera** sea «splendidissimo».—«I TADDEI».

O GIUSEPPE VERDI: **Un ballo in maschera**. José Carreras, tenor («Riccardo»); Montserrat Caballé, soprano («Amelia»); Ingvar Wixell, barítono («Renato»); Patricia Payne, contralto («Ulrica»); Sona Ghazarian, soprano («Oscar»). Orquesta y Coro de la Royal Opera House Covent Garden. Director, Sir Colin Davis. Philips, 6769 020. Precio de oferta: 1.560 pesetas.

Interpretación: 7.

Sonido: 8,5.

OFERTA TELEFUNKEN: UNA OFERTA INTERESANTE



HAYDN: «TRIOS Y CUARTETOS CON FLAUTA»

Dentro de los álbumes que nos va presentando la Casa discográfica Telefunken dedicados a desempolvar la interesante producción «camerística» de Haydn merecen atención estos discos, dedicados a un tipo de obras aún menos divulgado, si cabe, que las obras para cuerda del mismo autor. Dos son las colecciones de obras que integran este álbum: los **Seis tríos para flauta, violín y violoncelo, opus 100** (versión Foster: **Opus 38**), y los **Seis cuartetos para flauta y cuerda, opus. 5**.

Los **Tríos** tienen el interés, al margen del estrictamente «camerístico», de que figurarían en ellos algunos temas de la ópera, de Haydn, **Il mondo della luna**, por lo que, muy probablemente, fueron compuestos como divulgación de unos temas que se habían hecho bastante conocidos (la ópera en cuestión figura entre las más divulgadas de Haydn en su tiempo y la única que, junto con **Lo speciale**, se ha representado en nuestros días antes del actual **revival** haydniano). Estos **Tríos** datan de 1784, y deben considerarse, por lo tanto, casi ya de la época madura del compositor.

En cambio, los **Cuartetos** son, en general, de una época más juvenil; entre esas obras se destaca la que lleva por título complementario **Der Geburtstag** («El cumpleaños»), llamado también **Marido y mujer**.

La interpretación de estas obras, en la grabación objeto de este comentario, corre a cargo de un clan estrechamente unido por vínculos familiares: los Schulz, grupo formado por los tres hermanos Wolfgang, Gerhard y Walther, y por la esposa del primero. Aunque todos han intervenido en muchas grabaciones, rara vez han logrado tocar juntos, y esta grabación de la edición Haydn les ha dado la oportunidad para ello. Son excelentes profesionales en los que, sin excepción, hay una sólida técnica y una musicalidad notable. Quizá señalaríamos una ligera tendencia a la gravidez en algunos momentos lentos por parte de la flauta, pero en otros y numerosos momentos compensa sobradamente este aspecto con una versión aérea y transparente, que pone de relieve la inventiva y la imaginación de Haydn.

HAYDN: LOS PRIMEROS «TRIOS» PARA PIANO

Este álbum completa, con su aparición, la serie dedicada a los **Tríos para piano**, de Haydn, y que ya comentamos con motivo de la Oferta del año pasado de la Casa discográfica Telefunken. Como ya dijimos entonces, nos llena de satisfacción ver cómo, por fin, se van colmando las lagunas que mantenían esa importante parte del patrimonio común europeo que son las obras de Haydn en la fosa de lo olvidado o desconocido.

La versión que nos ofrecen los tres solistas holandeses —cuyo merecido renombre en esta clase de interpretaciones parece plenamente justificado a la luz de estas pulcras grabaciones— se realiza con instrumentos originales, con la especial fortuna de que se ha procurado compaginar este deseo de fidelidad al original de la época con una sonoridad excelente; es decir, que se usan instrumentos cuyo sonido es altamente satisfactorio, lo que no siempre ocurre en este tipo de reconstrucciones. Hay que destacar la sonoridad especialmente grata del cémbalo (realizado en 1969 según un modelo de J. D. Dücken, de 1745), aunque hay que advertir que consideramos que debería haberse especificado en la portada del disco que se trata de «los primeros **Tríos** para tecla y cuerda, o directamente para cémbalo y cuerda», pues el «piano» anunciado no figura, lógicamente, en estas versiones.

En conjunto, pues, un nuevo jalón en esta recuperación de Haydn y una interpretación francamente superior de unas obras que si en algunos momentos pueden parecer algo frías, en otros resultan altamente sugestivas y merecedoras de una atención por parte del público español.

Completa la publicación un estudio, un poco «libresco», de Helmuth Wirth sobre las obras interpretadas, no apto para personas que no estén algo informadas sobre la obra de Haydn.



BEETHOVEN: OBRAS COMPLETAS PARA VILONCHELO Y PIANO

Aparece este álbum en el mercado en un momento de no saturación en cuanto a estas obras se refiere, pero quizá sí de suficiencia en el campo interpretativo. Tres grandes versiones pueden encontrarse: la de Casals y Serkin (CBS 78291), Fournier y Kempff (DG 2720018) y la de Rostropovitch-Richter (Philips). Las obras contenidas son: las cinco **Sonatas para violonchelo y piano**, las siete **Variaciones sobre «Bei Mannern, welche Liebe fühlen»**, y las doce **Variaciones sobre «Ein Mädchen oder Weibchen** (ambos temas de **La flauta mágica**, de Mozart; y, por último, las doce **Variaciones sobre un tema de «Judas Macca-baeus»**, de Haendel.

La versión que propone el dúo Starker-Buchbinder se basa en moldes clásicos. No se quiere buscar una especial significación a la ejecución de dichas piezas, y, la verdad, tampoco creemos que pudiera dar una versión por encima de las señaladas arriba. Y, dentro del dúo, destacar la superior labor de Starker, quien matiza más y pone más cuidado en el fraseo que su compañero pianista, sobre todo en las **Variaciones sobre temas de «La flauta mágica»**.



UN SCHUBERT ESPERADO

En la abundante discografía de Schubert no hallamos ni una sola grabación que se haya propuesto registrar la colección completa de los **Momentos musicales D. 780** y los **Impromptus D. 899, D. 935 y D. 946**, todo ello junto en un solo álbum. Existe, eso sí, alguna grabación completa de los **Impromptus**, sobre todo la de Joerg Demus, de 1978, y grabaciones parciales de los **Momentos musicales**.

Este solo hecho hace de la versión de Buchbinder una obra imprescindible en la discoteca del aficionado romántico. Nuestro criterio es que los discos han de pretender ofrecer al público versiones completas o colecciones enteras, para que luego él mismo pueda formarse su propio criterio sobre cuáles son las piezas más válidas; las antologías o selecciones son siempre parciales y poco objetivas. En este sentido, excelente la obra de Telefunken.

Por otro lado, y como anota el texto del álbum, estas piezas schubertianas, a pesar de su pequeñez y simplicidad estructural, presentan un Schubert muy valioso y plenamente romántico, elemento éste que aumenta el valor de la grabación.

Rudolf Buchbinder nos ofrece una versión de calidad, en la que cada tema recibe un tratamiento adecuado, de forma que no pasan inadvertidos ni los mínimos detalles de cada fragmento, aunque ello sin menospreciar el aire de improvisación que ha de tener toda interpretación de **Impromptus** y **Momentos musicales** para ser fiel a su propio origen.

La interpretación es pulcra; el piano Steinway suena bien, aunque en alguna ocasión resuene. Convendría observar a qué se debe este pequeño defecto, que ya hemos notado en otras ocasiones.

En conjunto, pues, buena versión y obra muy interesante para formar parte de la discoteca de todo melómano.

EL ÚLTIMO ORATORIO DE HAENDEL

Con la colaboración de Werner Hollweg, Thomas Thomaschke, Glenys Linos, Elizabeth Gale, Paul Esswood y Gabriele Sima, como solistas; el Mozart Sangerknaben, el coro Arnold Schoenberg y el Concentus Musicus Wien, todo ello bajo la dirección de Nikolaus Harnancourt, se trata del último oratorio de Haendel, compuesto con grandes dificultades a causa de sus problemas de visión y de sus sesenta y seis años, toda una larga vida que le había permitido viajar por Europa, ganarse el aplauso del público inglés e irlandés, y también afrontar con aplomo el fracaso de su actividad operística en la capital británica.

Jephtha nos narra el episodio bíblico en que el héroe que ha liberado a los israelitas de Galaad de la opresión amonita se ve obligado, por un juramento hecho antes de la batalla decisiva, a sacrificar a su hija; es un tema que ya había sido tratado por Carissimi con gran acierto. Haendel parte de esta obra anterior y, con sus dotes magistrales para el género, escribe una música de parámetros similares a sus otras obras, en la que se



suceden recitativos, arias, concertantes y coros de modo bastante sistemático. Por todo ello resulta una obra larga, y que puede derivar en aburrida si los intérpretes no ponen sus mejores dotes en juego.

La grabación Telefunken es un trabajo largo, más que la otra versión aparecida recientemente, la de Marriner; en sus cuatro discos va desgranando sin prisas todo el dramatismo y lirismo de la acción, con un acierto que se nos antoja muy interesante.

De las dos versiones aparecidas recientemente, la de Harnancourt es la única con instrumentos originales, cosa que podría resultar atrevida, al tratarse de las condiciones de **Jephtha**, y, en cambio, el nivel de sonoridad y nitidez del oratorio consigue cotas muy altas, de modo que, a nuestro juicio, quedará como grabación antológica.

También es digno de destacar el estudio analítico del texto y de la música que incluye el libreto, de manos de Ludwig Finsher. Por todo ello nos parece una buena grabación, aunque no se nos escapa el relativo interés que puede tener para el aficionado medio. De todos modos, imprescindible para el amante de la música barroca, dada su calidad y las escasas posibilidades de elección que ofrece el mercado actual.

JACOPO PERI (1561-1633): «EURIDICE»

La Camerata Fiorentina, movimiento musical revolucionario que surgió a finales del siglo XVI en torno a la corte de los Médici, cuya obsesión por romper con los moldes estilísticos impuestos por los polifonistas, y cuyo mayor representante era Palestrina, tuvo la suerte de descubrir la ópera moderna. Y digo descubrir porque su función fue, con el deseo de resucitar los antiguos dramas griegos (en los que el canto tenía especial relevancia), la de crear un género distinto a todo lo anteriormente hecho. La primera ópera conocida fue **Daphne**, compuesta por Peri y Corsi, y estrenada en 1598; y la segunda, **Euridice**, por Peri igualmente, con la colaboración de Giulio Caccini, y que se estrenó, en el Palazzo Pitti, de Florencia, con ocasión de las bodas de Enrique IV de Francia y María de Médici, en 1600. El estilo del nuevo género se basa en un recitado cantado, al que se le da expresión por medio de la modulación y la melodía que escribe el compositor, quien deja libertad para los instrumentos que componen el continuo. Todavía no se puede hablar de recitativos y arias, pero se trata del principio de una evolución que saldrá de Florencia para trasladarse inmediatamente a Venecia y al resto de Europa. Así, pues, como podríamos decir que Emilio de Cavalieri es el primer compositor de oratorios, Peri lo es de óperas.

Euridice escoge un tema no casual en la historia de la música: la recuperación por el héroe músico «Orfeo» de su esposa muerta «Euridice», a través de sus dotes musicales. No es casual, por tanto, que la sencilla y atractiva historia del mítico arpista entusiasmara a los miembros de la Camerata Fiorentina, igual que ocurrió luego a Monteverdi o a Gluck, por citar sólo los dos ejemplos más conocidos.

60 álbumes del Catálogo General Philips Música Clásica a precio de Super-Oferta para que Vd. pueda elegir su música favorita.

Y además, al comprar cualquiera de ellos, Vd. puede adquirir el mismo número de discos en otro álbum o álbumes, pagando solamente la mitad de su precio de Oferta.

Desde Albinoni a Vivaldi, desde el Barroco hasta la música

Contemporánea, lo mejor del Catálogo Philips Música Clásica (Novedades y grandes reediciones).

Aproveche esta ocasión única de conseguir álbumes de Música Clásica a mitad de precio.

Solicite catálogo e información en su establecimiento de discos especializado.



Música Clásica



**LA MAYOR
COLECCION DE
MUSICA CLASICA...
A MITAD DE PRECIO**



El tema de «Orfeo» y «Euridice» se presta, pues, a la elaboración de una gama de expresión simple y a la vez honda, y Peri añadió a ello una frescura y una vitalidad sorprendente para los oídos contemporáneos, lo cual hace que su aportación sea duradera en el tiempo.

La grabación que presenta ahora Telefunken no es nueva, sino que se trata de la realizada, en 1966, por Arcophon, de Milán. Lo de menos son los intérpretes, todos a un nivel correcto, aunque no excepcional, bajo una dirección que intentó en dicha fecha resucitar una obra casi muerta por completo. Es comprensible, pues, que el estilo aplicado no sea en todo momento perfectamente válido, pero el resultado de conjunto sí lo es. Es de esperar, no obstante, que con el tiempo alguien se decida a afrontar la producción y grabación de esta obra con mayor análisis y descubra el total tesoro musical que encierra.

La presentación de la edición en España no puede ser más lamentable: se acompaña una hojita con los textos cantados en italiano, sin traducción; hay un mínimo análisis, no firmado, que no vale la pena leer; la información acerca de la grabación es nula: no conocemos los instrumentos utilizados; la fuente, la elaboración que ha debido seguirse para llegar esos resultados, etcétera. No se puede presentar un álbum «de lujo» como si se tratara de una grabación pirata o histórica de, por ejemplo, **Carmen**, que todo el mundo sabe de qué se trata y no necesita explicaciones. Pero perder la oportunidad que representa la ópera de Peri para dar a conocer al gran público esa gran obra es lamentable. Esperemos que los posibles compradores de este álbum se dejen convencer únicamente por la música...—«**I TAD-DEI**».

R HAYDN: **Tríos y Cuartetos con flauta** (Haydn Edition XXIII). Wolfgang Schulz, flauta; Gerhard Schulz, violín; Ulla Schulz, viola; Walther Schulz, violoncello. Telefunken, 6.35395 (dos discos). Precio de oferta: 1.100 pesetas.

Interpretación: 8.
Sonido: 7.

R HAYDN: **Los primeros Tríos para piano** (Haydn Edition XX). Jaap Schröder, violín; Wouter Möller, violoncello; Bob Van Asperen, cémbalo. Telefunken, 6.35331 (tres discos). Precio de oferta: 1.650 pesetas.

Interpretación: 8.
Sonido: 7.

BEETHOVEN: **Obra completa para violoncello y piano**. Janos Starker, violoncello; Rudolf Buchbinder, piano. Telefunken, 6.35450 (tres discos). Precio de oferta: 1.650 pesetas.

Interpretación: 8.
Sonido: 7.

SCHUBERT: **Impromptus y Momentos musicales**. Rudolf Buchbinder, piano. Telefunken, 6.48132 (dos discos). Precio de oferta: 1.100 pesetas.

Interpretación: 8.
Sonido: 7.

R HAENDEL: **Jephtha**. Elizabeth Gale, Glenys Linos, Gabriele Sima, Werner Hollweg, Paul Esswood, Thomas Thomaschke. Coro Arnold Schönberg. Mozart-Sängerknaben. Concentus Musicus Wien. Nikolaus Harnoncourt, director. Telefunken, 6.35499 (cuatro discos). Precio de oferta: 2.200 pesetas.

Interpretación: 8,5.
Sonido: 8.

PERI: **Euridice**. Adele Bonay, Nerina Santini, Rodolfo Faroli, Gastoni Sarti, Franco Ghiri, Elena Barcis, Karla Schlean, Adolfo Filistad, Federico Davia, Giuseppe Donadoni. Coro Polifónico de Milán. I Solisti di Milano. Angelo Ephrikian, director. Telefunken, 6.35014 (dos discos). Precio de oferta: 1.100 pesetas.

Interpretación: 7.
Sonido: 6.

OTROS ESTUDIOS



CINCO GRANDES VOCES Y UNA ESPERADA RECUPERACION

El interés de este grupo de grabaciones deriva del hecho de escuchar cinco grandes voces de los años 50, en momentos muy dispares de calidad y repertorio, y en la recuperación de una de las figuras señeras del piano alemán.

La Favorita es, todavía, una ópera con escasa y poco afortunada discografía. Le falta una dirección inspirada y cantantes idóneos, particularmente para la difícil parte del tenor. La interpretación de Di Stéfano, pleno de facultades en el año de esta grabación, merece escucharse. La falta de propiedad estilística y de matización es evidente en muchos momentos, y basta escuchar «Una vergine, un angiol», para apercibirse. Por lo demás, la voz es brillante, el centro bruñido, el fraseo contagioso. La emisión abierta no es todavía, en 1950, un argumento en contra (si acaso técnicamente, no como resultado artístico). No hay aún abuso de «portamentos», los agudos y las medias voces son correctos, y ante la interpretación de «Spirto gentil» hay que descubrirse y dejar a un lado consideraciones puristas. Después, en **Turandot**, veremos la otra cara de la moneda. Simionato

es una gran «Leonora», no superada todavía y bien conocida ya por su grabación para DECCA (1954). El resto no ofrece interés. Mal Mascherini, en un «Alfonso» de pésimo gusto y técnica precaria. El sonido, deficiente, y la dirección irrelevante de Cellini no aportan nada al conjunto de la obra, donde sólo los momentos inspirados de Di Stéfano y Simionato, con la emoción de la toma directa, ofrecen interés documental a la grabación.

María Callas hubo de aprender ¡en sólo cinco días! la parte de «Maddalena» para las prestaciones «scalígeras» de **Andrea Chénier** (1955). Aquella premura no le impidió dejarnos una lección interpretativa trascendental —apenas reflejada en este álbum, dada la precariedad de la toma de sonido—. Frívola en la primera escena, evoluciona desde el «Al mio dire perdono», dándonos una mujer indefensa e implorante en su «Udite! Son sola» (acto segundo), conmovedora en la «Mamma morta» (estupendo Sol agudo final) y electrizante en la última frase, «Viva la morte! Insieme!», del dúo del cuarto acto. Del Mónaco, en un «Chénier» vibrante, de fraseo incisivo, pero poco refinado, con su clásica tendencia a apelmazar la emisión, más espontáneo que en su grabación comercial para DECCA (con Tebaldi). El «Chénier» de referencia es, con todo, Domingo, capaz de aunar fuerza y lirismo, pasión y amor. Protti es un «Gerard» correcto en lo vocal, pero no equiparable a Bastiniani (DECCA). Votto dirige con eficacia, pero de manera rutinaria, un coro y una orquesta disciplinados. Suficientes las partes secundarias.

En la grabación de **Turandot** (Scala, 1958) encontramos a una Birgit Nilsson pletórica de facultades, dominadora de la temible «tessitura» (increíbles los Re bemol de «In questa reggia», que arranca un aplauso espontáneo de los milaneses tras «Quel grido e quella morte»; portentosos los Do, en especial «Mi vuoi nelle tue braccia», remontándose sobre el «tutti»). Versión sólo parangonable a las de la propia Nilsson (RCA/EMI, ambas en España), si bien la de Cetra posee el aliciente de ser «en directo», lo cual permite pensar en un auténtico prodigio de la naturaleza. A su lado, el «Calaf» de Di Stéfano aporta un temperamento caluroso, una comunicatividad y una simpatía innegables, y nada más. Los agudos del siciliano, estrangulados, destimbrados, se estrellan contra los Si bemol y La natural del «Turandot! Turandot!»; desastroso el «Vincero!»; centro opaco, sin capacidad para la modulación y el «legato» (ciertos ataques a media voz, como la primera frase de «Non piangere, Liù», o el «Il fiore mattutino», del dúo final, son aciertos aislados de una voz totalmente desmoronada, agravando las cosas la presencia de «flemas» y problemas respiratorios en esta representación concreta). ¿Error? ¿Valor suicida? La lección —bien triste— de nuestro admirado «Pippo», luchando sin armas con un «rôle» que exige «squillo», facilidad en el agudo (omite, claro, el Do de «Ti voglio tutta ardente d'amor»), debería servir de advertencia para los que, actualmente, aspiran a ser epígonos de aquel epígono de Caruso. Rosana Carteri es una «Liù» genérica, pero agradable y correcta por timbre y escuela. Los secundarios, a un nivel discreto. Antonino Votto dirige con oficio, sin inspiración ni brillantez. Censurable el primer final, por la escasa diferenciación de planos y lo extravagante de la rítmica. El Coro desafina peligrosamente en «Ombra dolente, non farci del male» (muerte de «Liù»). Hay un corte en el dúo final (desde «La tua gloria risplende», de «Calaf», hasta «Questo, questo chiedevi» de «Turandot»). Preferibles las citadas de Nilsson o la de Sutherland-Pavarotti (DECCA), por la espléndida dirección de Mehta.



El piano poético y sugerente de Walter Gieseking protagoniza una soberbia lectura del **Emperador** beethoveniano, en el que la Filarmónica neoyorquina demuestra una vez más su altísima calidad técnica. El sonido transparente y luminoso de Gieseking —escúchese con atención el célebre pasaje en tresillos «leggeramente» del «Allegro», o la enunciación, recogida e íntima, sin «rubato», del «Adagio»—, contrasta con ciertos excesos de Guido Cantelli, por otra parte poseedor de un concepto humanísimo de la obra —admirable su exposición del primer «Allegro»—. Ciertos fallos técnicos de Gieseking —patentes en la «cadenza» inicial o en el arranque del «Rondó»— no empañan su visión serena y diáfana de este Beethoven elocuente, heroico, pero a la vez tierno y amoroso. Con amor se nos sirve hoy la lección del ayer, de los Schnabel, Solomon, Fischer, Backhaus o de este Gieseking, intérprete inefable de Debussy, que en este disco —perfectamente válido en lo técnico— nos deja la imagen de un Beethoven auténtico, natural, sin «virtuosismos legendarios».

GONZALO BADENES y BLAS CORTES.

DONIZETTI: **La favorita.** G. Di Stéfano, G. Simionato, E. Mascherini. Director, R. Cellini. México City, 1950. CETRA, LO 2 (3).

Interpretación: 8 (Di Stéfano y Simionato).
Sonido: 4.

GIORDANO: **Andrea Chénier.** M. Callas, M. del Mónaco, A. Protti. Director, A. Votto. Scala, 8-I-1955. CETRA, LO 38 (2).

Interpretación: 9 (Callas), 7 (resto).
Sonido: 4.

PUCCINI: **Turandot.** B. Nilsson, G. di Stéfano, R. Carteri. Director, A. Votto. Scala, 7-XII-1955. CETRA, LO 84 (3).

Interpretación: 9 (Nilsson), 5 (resto).
Sonido: 6,5.

BEETHOVEN: **Concierto número 5, en Mi bemol mayor («Emperador»).** W. Gieseking. Filarmónica de Nueva York. Director, G. Cantelli. Nueva York, 25-III-195. CETRA, LO 521. CONCERTO LIVE.

Interpretación: 8,5.
Sonido: 7.



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

*La casa más surtida en discos
microsurca de toda Andalucía*

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA



FALLA Y SUS AMIGOS: UN DOCUMENTO

Que el disco puede ser «hecho cultural» lo demuestran producciones como este precioso álbum doble, agrupado en torno a la figura de Falla y sus amigos-intérpretes. No se nos ofrece cuadrafonía-compatible ni grandes fotos del divo de turno en actitud jupiterino-transfigurada; sí, en cambio, una excelente reconstrucción técnica de materiales situados cronológicamente entre 1914 y 1953, una buena presentación gráfica (un precioso Rusiñol en la portada) y un encendido artículo de Jean-Michel Nectoux. Bello continente y bello contenido, muestra de un buen hacer cultural, al margen de consideraciones divísticas a las que pocas obras se prestarán menos que la de Falla. (Deseo sinceramente que el éxito comercial acompañe a esta producción, aunque dudo del apetito del consumidor hispano por estas viandas.)

Es el propio don Manuel quien abre el álbum con dos de sus **Cuatro piezas españolas** («Aragonesa» y «Cubana»); ignoro si, además, grabó o no las dos restantes, pero no me sorprendería que no lo hubiera hecho tras escuchar los resultados sonoros (?) de los cilindros impresionados que, ciertamente, reproducen todas las notas, pero mediante una imagen plana, sin profundidad alguna. La gran estatura de Falla como intérprete de teclado sí puede juzgarse gracias al más modesto —es un decir— papel de acompañante en las **Siete canciones populares**, para las que su estilo refinado, elegante y sobrio, fija un canon. Cosa parecida sucede en la grabación del **Concierto para clave**, en que actúa como solista y director de un selecto grupo de instrumentistas franceses. Poco importa que la calidad sonora —un punto ácida— no sea actual; hasta parece reforzar un enfoque, incisivo y profundo, casi ascético, de una obra que supuso ruptura grande con un pasado más claramente nacionalista.

La tesitura ligera de la ilustre soprano María Barrientos me parece poco adecuada a las obras que aquí canta acompañada por Falla (especialmente para el **Polo** y la **Canción del fuego fatuo**). Sin embargo, y aun pese a sus cuarenta y siete años por las fechas del registro, brinda unas maravillosas **Asturiana** y **Jota**, gracias a una técnica «de las de antes» —perfecto apoyo de la columna sonora; emisión muy aérea—, que permite superar tal inadecuación. Y no se crea que estas **Canciones** son fáciles: pueden señalarse pocas intérpretes discográficas más acertadas (Berganza, De los Angeles y, sobre todo, Supervía) y un amplísimo número de fiascos cosechados por nombres ilustres.

Mención especial para Ricardo Viñes, amigo e intérprete no sólo de Falla, sino de sus coetáneos Dukas, Ravel y Debussy. Su breve —pero sensacional— intervención en las «Danzas» del **Amor Brujo** demuestra una perfecta coordinación técnica y estilística: ¡qué hermosas campanadas de medianoche preceden su demoníaca «Danza del Fuego»! ¿Es posible que todo su Falla grabado se limite a esto? Espero que se trate, más bien, de «limitaciones de espacio».

Excelente **Retablo** de Ernesto Halffter, tanto en lo interpretativo como en lo técnico: el sonido (monoaural de 1953) es algo seco, pero de gran nitidez tímbrica, muy acorde con un enfoque revelador, sólo deslucido —en mi opinión— por la parte vocal: Chano Gonzalo evidencia bellísima voz en grave y centro, pero

el agudo es una calamidad; discretos Navarro y la Seoane. Sin ánimo de hacer discografía comparada (fuera de lugar ante un álbum más histórico que puramente competitivo, y para la que remito al lector al número de RITMO especial Falla, de diciembre de 1976), ¿han sido superadas las versiones que firmó Toldrá de esta última obra citada y del **Sombrero de tres picos**? De la **Segunda «Suite»** de ésta podemos escuchar la que ofrecen Arbós y la Sinfónica, de planteo y realización sólo correctos. Se ofrecen, además, sendas interpretaciones de las infrecuentes **Psyché** y **Soneto a Córdoba**.

Conclusión: El buen amante de la música de don Manuel no debe prescindir de este álbum entrañable, aunque todo su contenido musical figure ya en su discoteca asociado a otros nombres (Ansermet, Argenta, Frühbeck, Giulini, Toldrá, Larrocha, Soriano, De los Angeles, Berganza, Supervía...). Los aquí reunidos en torno a Falla fueron algo más que buenos estilistas: participaron muy directamente en el proceso creador de la más universal de nuestra música nacionalista.—**ROBERTO ANDRADE MALDE.**

H MANUEL DE FALLA: **Aragonesa** y **Cubana** (de «Cuatro piezas españolas»); **Soneto a Córdoba**; **Canción del fuego fatuo** (de «El amor brujo»); **Danza del terror**, **Romance del pescador** y **Danza del fuego** (ídem); **Siete canciones populares españolas**; **Tres danzas** de «El sombrero de tres picos»; **Concierto**; **Psyché**; **El retablo de Maese Pedro**. Solistas diversos; directores: Falla, Fernández-Arbós y Ernesto Halffter. EMI, 10 C 163-016 241/2. Album de dos discos. Precio: 1.400 pesetas.

Interpretación: Muy alto nivel global. Entre 7 y 9.

Sonido: Excelente reprocesado de grabaciones históricas.



Semana de MOZART en Salzburgo.

- VIAJE EN AVION DE LINEA REGULAR
- TRASLADOS AEROPUERTO-HOTEL-AEROPUERTO
- 7 DIAS EN HOTEL DE PRIMERA CATEGORIA
- COCKTAIL DE BIENVENIDA, VISITA DE LA CIUDAD, GRAN CENA DE GALA
- ASISTENCIA A LOS PRINCIPALES CONCIERTOS
- Precio desde 56.300 pesetas
- SALIDA DIA 21 DE ENERO



pullmantour

Solicite folleto detallado en su Agencia de Viajes

G. A.-T. 1-M



el arte y la voz de MARIO LANZA



The Artistry of Artur Rubinstein



RACHMANINOFF
Sonatas 1 & 2
François-Joël
THOLLIER, piano



W. A. MOZART
Ultimas Sinfonías
Nos. 35, 36, 37, 38, 39, 40 y 41
English Chamber Orchestra
JEAN-FRANÇOIS PAILLARD

CAMARA

BEETHOVEN: **Tres cuartetos con piano, WoO 36. Cuarteto con piano, op. 16** (Transcripción del **Quinteto para piano y viento**). Quartetto Beethoven. Italia ITL 70004. Importador: Ferysa. Precio: 850 pesetas.

Interpretación: 6,5.
Sonido: 7.

El género del cuarteto con piano está en formación en el período 1778-1785. Su génesis puede comprenderse como una superación o síntesis de la sonata para piano y un instrumento de arco, y las reducciones, para piano y unos pocos instrumentos de cuerda, de famosos conciertos de teclado y orquesta.

Mozart independiza y da vitalidad al género con dos obras maestras, los **Cuartetos K-478 y K-493**.

La incursión beethoveniana, muy temprana, a los quince años, debe interpretarse más como una búsqueda de oficio que como una auténtica creación. No es este, desde luego, el Beethoven de los cuartetos de cuerda. Las obras nunca fueron publicadas en vida del autor, lo que viene a reafirmar su carácter de estudio.

Los tres **Cuartetos WoO 36** nos parecen hoy obras espontáneas y de indudable encanto, sí, pero inmaduras; con desarrollos que adolecen de una evidente pobreza. A pesar de todo, se nota de forma palpable el avance de uno a otro. En el segundo de la serie hay ya un contrastado colorido tonal entre los tiempos; en el tercero, Beethoven ha alcanzado un mayor dominio de la forma sonata.

Se incluye también, en la grabación presente, como cuarteto con piano una transcripción del **Quinteto para piano y vientos, op. 16**, de la que se supone responsable a Beethoven, al menos en un cierto grado, como sería la revisión del trabajo.

Beethoven no debió quedar plenamente satisfecho con esta combinación instrumental, pues nunca volvió a utilizarla. Este trabajo, seguramente, le afianzó en su predilección por el trío de piano, violín y violoncello.

Las versiones que alcanza el Quartetto Italiano son estimables; tocadas con ardor y entrega, resaltando lo juvenil y hasta jugueteo de estas páginas. El piano se muestra nítido y flexible, mientras las cuerdas obtienen sonoridades cálidas y atractivas.

En general, más acertados los movimientos rápidos, de los que se da una visión desenfadada, que los lentos, que quizá están algo sobrecargados de sobriedad.

Menos convincente resulta la concepción global y ejecución del **Opus. 16**.

Para interpretación de estas obras es preferible la virtuosística y chispeante que logran Eschenbach y los miembros del Cuarteto Amadeus, en la colección de la obra de Beethoven, volumen 6.—
E. M. M.

MARCELLO, Benedetto: **Doce Sonatas para flauta y clavecín**. Severino Gazzelloni, flauta. Bruno Cannino, clavicémbalo. Ricordi, ARCL 227001.

Interpretación: 5.
Sonido: 7.

Aparece en nuestro mercado discográfico este doble LP. conteniendo doce **Sonatas** para flauta y continuo de Benedetto Marcello. Se trata de obras instrumentales que presentan las características típicas del barroco italiano. Y obras de gran interés, entre las cuales existen algunas de extraordinaria belleza.

Pero, desde luego, no es ésta la versión de referencia, ni mucho menos.

En primer lugar, se trata de sonatas compuestas para flauta de pico y bajo continuo. Luego el hecho de interpretarlas con flauta travesera de metal descalifica, ya de entrada, esta edición. Nadie duda de las virtudes de Gazzelloni, sobradamente conocido en el mercado discográfico hispano y uno de los grandes flautistas de la actualidad, en la especialidad de la flauta travesera de metal. Lo que sucede es que sus ideas no parecen las más acertadas en lo que respecta a la interpretación de estas **Sonatas** de Marcello.

Por otro lado, la parte destinada al continuo se interpreta con clave solo, sin viola «da gamba» o violoncello. Creo que, hoy en día, esto es pecado mortal en una grabación. Pero es que, además, quien toca el clave en esta grabación es el conocido **pianista** Cannino (excelente pianista, a juzgar por otras grabaciones), quien, evidentemente, no se encuentra en su elemento, al cémbalo. Su pulsación es típicamente pianística, y eso se comprueba perfectamente al apreciar su sonido duro y agresivo en toda la grabación. En cuanto a su realización del continuo, es totalmente desacertada, cuando no grotesca, como en algunos finales. Parece obvio y demostrado que el papel del continuo es de relleno, sin que ello suponga criterio peyorativo, sino, al contrario. Y Cannino parece empeñado en querer asumir un papel de igual a igual con respecto a la flauta. Aparte de que muchas veces nos haga dudar de su buen gusto en la realización del continuo. Realmente, tras la escucha de estos discos, en lo que a la parte de continuo se refiere, no podemos menos de pensar en el viejo proverbio: «Zapatero, a tus zapatos».

En la carpeta se nos dice que ésta es la primera grabación mundial de tales obras. Personalmente, tengo mis dudas, ya que estos discos son de 1979, o, al menos, llevan esa fecha como la de producción. Pero Harmonia Mundi francesa, en 1977, incluía en su oferta de Otoño, entre otras cosas, estas doce **Sonatas** interpretadas por René Clémencic, con una serie de colaboradores, en versión muy superior a ésta, aunque tampoco perfecta. En fin, que lo interesante de las obras y de la novedad queda eclipsado por la interpretación.

Conclusión: Hay que seguir esperando a que se hagan o se publiquen interesantes versiones de estas obras.—P. C. C.

INSTRUMENTAL

SCHUBERT, Franz: **Tutte le composizioni per pianoforte a quattro mani.** Antonio Ballista e Bruno Canino, pianoforte. Volumen 1, 5710 002 (cuatro LP). Volumen 2, 5710 005 (cuatro LP). Precio: 600 pesetas. Importador: Ferysa.

Interés de la obra: Grande.
Interpretación: 9.
Sonido: 9.

La obra completa para piano a cuatro manos que se incluye en estos ocho discos, repartidos en dos volúmenes, comprende, agrupados por formas, tres **sonatas**, dos **divertimentos**, doce **marchas**, un **rondó**, ocho **polonesas**, el **Deutscher mit zwei Trio**, dos tandas de ocho **variaciones** cada una, tres **fantasías** y una **fuga**.

El interés de la música a cuatro manos de Schubert —aunque no es desconocido, las ocasiones de escucharla no son demasiado frecuentes— está en que ofrece quizá una de las mejores músicas domésticas de la tradición germánica. Música que no requiere de un excesivo esfuerzo de atención, fue compuesta para su ejecución en los hogares, y no por profesionales, necesariamente. En este sentido no son obras de concierto, y por esta razón no demasiado grande su dificultad técnica. Indudablemente, se goza más de esta música interpretándola que oyéndola, como, en general, sucede con toda, con la diferencia de que el repertorio tradicional es sólo susceptible de interpretación por profesionales, y ésta lo es por aficionados. Pero, atención, hablo de los aficionados de la época de Schubert, a los cuales iba dirigida, y cuyos conocimientos en la categoría de «amateurs» eran muy considerables.

El caso es que aunque ésta es una música escrita con la finalidad de entretener,

es decir, que es una música «de consumo» en ese sentido, posee todas las características del autor, que hacen de la suya una música tan atractiva. Si, evidentemente, Schubert no es un revolucionario, ya que no se planteó —al menos, de un modo consciente— la posibilidad de cambiar el orden de cosas —musical o bien socio-musical—, como hizo, por ejemplo, Beethoven, su originalidad en el empleo y tratamiento de algunos parámetros musicales presta tal frescura a su música que la hace inmarcesible.

La interpretación de Antonio Ballista y Bruno Canino es muy buena. Estos intérpretes llevan años tocando juntos, lo que les ha permitido conseguir una gran penetración. Esto, en un dúo de este tipo, es, desde luego, lo más importante. La conjunción es tan buena que se nos antoja estar escuchando a una sola persona, tal es el dominio del sonido conjunto. Y más que eso, la conjunción es igual de buena en el aspecto «mental» de la interpretación. La visión que de esta música nos dan los intérpretes italianos es desprejuiciada —lo que se agradece—; actitud a la que han llegado ayudados, muy probablemente, por el hecho de ser intérpretes habituales de música contemporánea.

La presentación de los álbumes es buena, aunque se agradecería mayor amplitud en los comentarios de las obras.—M. S. V.



sus discos a su justo precio

Escorial, 100 • Tel. 214 09 04 • BARCELONA

Paseo de Fabra y Puig, 50 • Tel. 311 44 61 • BARCELONA



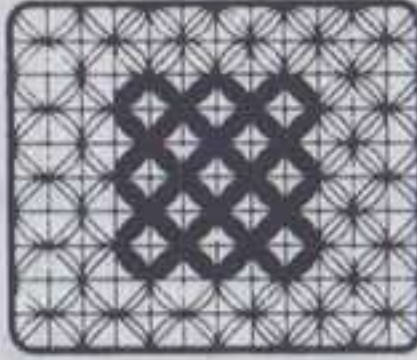
unión musical casa werner, s. a.

DISCOS - ALTA FIDELIDAD

DESDE 1929 AL SERVICIO DE LA MUSICA

fontanella, 10 - telf. 302 17 92

barcelona - 10



DICIEMBRE 1980

BARBER

Violín concerto
Knoxville Summer
Music for a Scene from Shelley
Roland Thomas, violín
Molly McGurk, soprano
West Australian Symphony Orchestra
Dir. David Messham
UNS 256 (Unicorn)
P.V.P.: 895,- Ptas.

HAYDN

Trumpet concerto

HUMMEL

Trumpet concerto

NERUDA

Trumpet concerto
William Lang, trumpet
Northern Sinfonia Orchestra
Dir. Christopher Seaman
RHS 337 (Unicorn)
P.V.P.: 895,- Ptas.

GRIEG

Olav Triggvason (Operatic Fragments)
Landkjenning (Cantata)
Toril Carlsen, soprano
Vessa Hanssen, mezzo-soprano
Asbjorn Hansli, baritone
Oslo Philharmonic Chorus
London Symphony Orchestra
Dir. Per Dreier
RHS 364 (Unicorn)
P.V.P.: 895,- Ptas.

UUNO KLAMI

Kalevala Suite Op. 23

Fantaisie tscheremisse Op. 19
Helsingin Philharmonic Orchestra
Dir. Jorma Panula
Arto Noras, cello
FA 302 (Finlandia)
P.V.P.: 895,- Ptas.

EINAR ENGLUND

Symphony núm.1
Turku Philharmonic Orchestra
Dir. Pertti Pekkanenn
FA 304 (Finlandia)
P.V.P.: 895,- Ptas.

HEIKKI SARMANTO

"NEW HOPE JAZZ MASS"
Eikki Sarmanto Ensemble
Vocal Quartet
Long Island Symphonic Choral
Association Gregg Smith
FA 201 -2 Lps- (Finlandia)
P.V.P.: 1.790,- Ptas.

ANTONIO VIVALDI

Nove sonate per violoncello e
basso continuo
Enzo Altobelli, violoncello
Mariola de Robertis, clavicembalo
ITL 70034 - 2 Lps- (Italia)
P.V.P.: 1.700,- Ptas.

MARCO DA GAGLIANO

Musiche a una, due e tre voci
Sacrae cantiones, unis ad sex decar-
tandarum vocibus
The five Centuries Ensemble
ITL 70060 (Italia)
P.V.P.: 850,- Ptas.

BERNARDO PASQUINI

Composizioni per órgano
Jáno Sebestyén, órgano
ITL 70062 (Italia)
P.V.P.: 850,- Ptas.

BENEDETTO MARCELLO

12 sonate per flauto e clavicembalo
Severino Gazzeloni, flauto
Bruno Canino, clavicembalo
RCL (Ricordi)
P.V.P.: 850,- Ptas.

IGOR STRAVINSKI

La Sagra della primavera
(Transcripciones originales de Stravinski
per piano, a quattro mani)
Bruno Canino y A. Ballista, pianoforte
RCL (Ricordi)
P.V.P.: 850,- Ptas.

FRANZ SCHUBERT

Tutti i trii per pianoforte, violino
e violoncello
Sonata per arpeggione e pianoforte
Trio di Milano
ARCL 327000 (Ricordi)
P.V.P.: 850,- Ptas.

C.M. VON WEBER

Quartetto per pianoforte ed archi
FRANZ SCHUBERT
Adagio e rondó per pianoforte ed
archi
Quartetto di Torino
1ª Grabación mundial
RCL 27033 (Ricordi)
P.V.P.: 850,- 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

LIBROS

ARIAS DEL VALLE, Raúl: **El magisterio de capilla de la catedral de Oviedo en el siglo XVI (1508-1597)**. «Separata» de «Studium Ovetense», vols. VI-VII, 1978-1979, págs. 81-152.

En este largo artículo, que casi es un libro en pequeño —72 páginas en 4.º mayor, de texto apretado—, recoge el autor los principales datos que ofrecen las actas capitulares de la catedral de Oviedo durante el siglo XVI, no referentes tan sólo al magisterio de capilla, como dice el título, sino a los varios aspectos de la música en dicha catedral: órganos y organistas, cantores, ministriles... Encierra un notable acervo de datos de interés no solamente local, sino nacional, pues en él aparecen varios maestros de capilla importantes a nivel nacional: Diego de Bruceña, Pedro de Alba, Juan de Esquivel... Un trabajo, en fin, del que no se podrá prescindir en adelante, por los datos de primera mano que ofrece.

Su valor se ve acrecentado por los dos apéndices, en los que el autor da la lista completa de los maestros de capilla y de los organistas de la catedral ovetense, desde los primeros de quienes ha podido hallar noticia hasta los actuales, con fechas de nombramiento y cese.

Lástima que este estudio, tan interesante, tan lleno de aportaciones y datos nuevos, se vea afeado por el estilo, no todo lo serio que la materia requiere, y por las repetidas observaciones negativas a la obra de sus predecesores en la investigación musical en la catedral de Oviedo, particularmente Guy Bourligueux (no Guy de Bourligueux, como, equivocadamente, escribe siempre el Sr. Arias del Valle) y Emilio Casares: la investigación musicológica en España es todavía muy difícil, por faltarnos documentarios completos y catálogos, y, de consiguiente, ha de estar, por fuerza, llena de lagunas; cada investigador aporta algo, y la reconstrucción histórica de la música española se hará con la colaboración de todos; y Bourligueux y Casares fueron auténticos «pioneros», que poco más pudieron hacer que roturar un terreno hasta ellos prácticamente inexplorado.—**JOSE LOPEZ-CALO.**

BERNAT ROVENSTRUNCK: **Singularistas de la Cançó Popular Catalana**. Colección Neuma - 1. Publicaciones Clivis. Barcelona, 1979. 109 páginas. 600 pesetas.

«Aquesta obra contempla en la seva primera part els fenòmens musicals elementals de la cançó catalana. Es tracta, en aquest aspecte, de la seva característica concepció de la totalitat, de l'estructura rítmico-mètrica i de l'arquitectura formal d'aquesta música de camperols i pastors.

En la segona part s'intenta un tractament polifònic de la monodia i l'exposició d'alguns problemes específics i genèrics de la composició de cançons.»

En este párrafo, que sirve de presentación al libro, viene a resumirse la idea que rigió su elaboración. El trabajo sobre el folklore se escinde tradicionalmente en tres estadios: recogida, análisis y composición. En el presente volumen, dividido en dos partes, se dedica la primera a la segunda de estas fases, el análisis, y la segunda a la tercera, la composición. Se cuenta, pues, de antemano con el material que proporciona la primera de las fases, y se ataca directamente lo que puede denominarse estrictamente estudio del folklore. El material pertenece al área geográfica conocida como Catalunya.

En la primera parte el autor cifra fundamentalmente el análisis de la monodia popular en sus afinidades con el canto gregoriano. Así, las cadencias, los modos e incluso el ámbito melódico encuentran relación clara con los gregorianos. Se examinan también en este estudio dos recursos o, mejor dicho, elementos estructurales de la melodía, como son el movimiento directo, la inversión o la retrogradación. Asimismo se tratan la estructura rítmico-métrica y las formas de la canción popular catalana. Es posible que, al igual que todo trabajo científico, este estudio contenga errores, pero estos errores sólo se podrán acusar con el sucesivo trabajo, tanto del mismo autor del libro como de cualquier otro folklorista que siga trabajando sobre este material. Así, pues, las conclusiones de este estudio no son más que temporales, en el mismo sentido que es temporal una teoría científica. Si ésta es buena, es muy posible que su sucesora no la desplace, sino que la englobe. Lo que salta a la vista en esta primera parte es que se trata de un trabajo muy serio y hecho con reflexión, y, por esta razón, de gran interés tanto para los especialistas como para los no especialistas curiosos por las cosas del folklore musical —aun cuando no sea el de su país.

En la segunda parte, literalmente titulada «Introducció al seu tractament polifònic», se afronta el problema de la composición sobre material folklórico de una manera introductoria. Es indudable que un mismo material, léase tema, melodía, etcétera, en las manos de distintos compositores puede llegar a ser elaborado de maneras absolutamente dispares y no por ello menos válidas. Esta, supongo, es la primera razón por la que el autor denomina a la segunda parte de su trabajo «Introducció». La segunda es que Rovens-trunck se limita a proponer una solución frente al tradicional error de tratar la melodía popular como si de una escolástica se tratara, en cuanto a lo que a la armonía se refiere. Propone reemplazar las sonoridades de los acordes escolásticos —perfecto mayor, perfecto menor, séptima de dominante, etc.— por otros cuya relación con las melodías catalanas viene garantizada al estar formados por los sonidos de los giros melódicos más frecuen-

tes agrupados verticalmente— La, Sol, Mi; La, Fa sostenido, Mi; La, Sol sostenido, Mi, etcétera—. Trata también del pedal como elemento muy apropiado para la armonización del material folklórico catalán. Es seguro que con estas bases, y teniendo a la vista los ejemplos que ilustran a la teoría, cualquier alumno de Armonía puede ejercitarse, «hacer mano» y al mismo tiempo familiarizarse de la mejor manera con la música popular catalana. En cierta medida, se trata de una proposición académica, pero para aquel que quiera aprender a trabajar el material folklórico es, indudablemente, más aconsejable que la armonía tradicional, al obligar al armonista a **buscar** nuevas sonoridades armónicas.

Dentro de esta misma parte segunda afronta a continuación la posibilidad del tratamiento contrapuntístico de las melodías populares catalanas, usando éstas como «cantus firmus» y siguiendo las estrictas normas del contrapunto severo, pero suprimiendo las relaciones verticales de éste por las propuestas por él. Por ello se trata también de una proposición muy académica, pero asimismo aconsejable a los interesados por la composición sobre material folklórico catalán. Es posible que, en cierta medida —aunque en esto pesa mucho la personalidad del compositor—, el tratamiento contrapuntístico ofrezca mayor riqueza de posibilidades que el simplemente heterofónico.

El libro se cierra con unos apuntes al tratamiento de la melodía catalana con un acompañamiento instrumental.

En resumen: libro recomendabilísimo a todos los amantes del folklore e interesados en su tratamiento e integración al acervo de la tradición culta musical occidental.—**MARGARITA SOTO VISO.**

PERE ARTIS I BENACH: **El cant coral a Catalunya (1891-1979)**. 320 páginas. Editorial Barcino, Barcelona.

El canto coral ha tenido en Cataluña un arraigo popular muy fuerte. Desde la gran labor de Josep Anselm Clavé, continuada por Lluís Millet, hasta el resurgimiento actual del movimiento coral, la evolución ha sido continua. Por ello es de agradecer la aparición de este libro, escrito por un universitario muy vinculado a los medios corales, que intenta sintetizar la historia del mismo, enmarcándolo dentro de las circunstancias económico-político-sociales, y que será, a partir de este momento, punto de partida de los estudios del tema.

Resalta el autor la importancia decisiva que tuvo el canto coral en la formación humanística del pueblo, desde las capas más sensibles hasta las más alejadas del mundo del arte, y desde la fundación de la primera sociedad coral (La Aurora, 1845) hasta la aportación de Millet enmarca la evolución de estas agrupaciones

dentro de la historia de nuestro país. Desde la Exposición Universal de 1888, donde el desarrollo en todos los campos dio el soporte necesario para la escalada de orfeones, vinculados al nacionalismo musical catalán que representaron Pedrell y Nicolau, hasta el desarrollo posterior, con el paréntesis obligado por Primo de Rivera, se describen con profusión de datos, quedando patente la no actualización de los orfeones en la etapa posterior. Pere Artís dedica parte de su trabajo a explicar el largo y difícil despertar después de nuestra guerra civil, donde a continuación de una primera época en la que lo importante era mantener el calor se pasó a un segundo período, a partir de 1958, donde a través de un relevo generacional se consiguió la reactivación y el rejuvenecimiento de este importante movimiento.

Paralelamente a esta reactivación, y estrechamente vinculada a ella, es detallada la evolución de la Germanor dels orfeons de Catalunya y del Secretariat dels Orfeons de Catalunya, cuyo esfuerzo es valorado en sus verdaderas dimensiones. Muy importante es el análisis de la **Obra del Cançoner**, que realizó una gran labor, tanto de estudio del folklore catalán en todos sus aspectos, además del coral, y también de la evolución del repertorio de las corales, que va desde el repertorio clásico (se recuerdan las míticas interpretaciones de la **Passió** y la **Missa en Si menor**, de Bach, y la **Missa Solemnis**, de Beethoven), como a su aportación a los cantos tradicionales.

Libro muy recomendable para el estudio del canto coral, y también para el simple aficionado al tema.—**A. VILARDELL.**

SOLER GARCIA, José María: **El polifonista villenense Ambrosio Cotes**. Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos de la Excm. Diputación Provincial de Alicante, 1979. 326 págs., 4.º mayor. Sin indicación del precio.

La primera impresión que se recibe al comenzar a leer este libro es decepcionante: toda una sucesión de citas de publicaciones del propio autor, más la repetición de las consabidas frases de que «nadie hasta ahora había mencionado» tal o cual hecho importante de la biografía de Cotes, ponen en guardia al lector, haciéndole pensar que está ante el trabajo de un aficionado o de un principiante.

Por fortuna, es una impresión falsa, que la lectura de las páginas siguientes se encarga de borrar, ya que se trata de un estudio completo, muy bien hecho y que se lee con auténtica fruición y gran interés.

Consta de dos partes: biografía (páginas 5-69) y música (103-312). Entre las dos hay un rico «apéndice fotográfico» con numerosas reproducciones de lugares, iglesias, etc., relacionadas con Cotes, o de documentos referentes a él, incluida una página con catorce firmas de individuos villenenses del apellido **Cotes**. Dos índices, alfabético de personas y lugares y general, completan la obra.

La biografía nada deja que desear: con gran acopio de datos, tanto de los publicados —maneja una bibliografía prácti-

José María Soler García

EL POLIFONISTA VILLENENSE AMBROSIO COTES



Instituto de Estudios Alicantinos
Excm. Diputación Provincial de Alicante

camente exhaustiva— como manuscritos, sigue la trayectoria del compositor desde su nacimiento, en Villena, probablemente hacia 1550, hasta su muerte, en Sevilla, el 8 ó 9 de septiembre de 1603. Queda todavía algún que otro punto oscuro, que, posiblemente, aclararán sucesivas investigaciones; pero, en conjunto, se trata de una biografía completa, que se lee con verdadera satisfacción, no sólo porque la vida de este gran maestro está llena de anécdotas de interés muy vivo, sino porque el autor ha tenido el acierto de no perderse en temas marginales a la biografía de su personaje.

En la segunda parte, y después de una breve «nota preliminar» con los datos que actualmente se conocen sobre la obra musical de Cotes, y de un «catálogo-índice» de las composiciones que se conocen suyas —y que incluye la bibliografía de cada obra—, se publican, en transcripción moderna, todas esas composiciones que actualmente sabemos (con mayor o menor certeza) que son de él.

Cotes gozó en vida de muy alta reputación como compositor. Y la lectura de estas obras nos demuestra que sus contemporáneos ni se equivocaban ni exageraban en sus alabanzas a este maestro. Imposible descender aquí a muchos detalles. Un solo caso, que vale por muchos: el **Popule meus** a cinco voces (págs. 209-212). Se trata de un motete tritemático en casi todas sus frases, de una libertad y habilidad contrapuntística admirables, y de gran expresividad y belleza. Las varias voces se mueven con una aparente libertad total, sin trabas mutuas; y cada melodía —y conviene recalcar que usa casi siempre, simultáneamente, tres melodías independientes— bastaría por sí sola para comentar musicalmente el texto. Se trata, sin duda, de una de las más bellas composiciones que nos legó el Siglo de Oro español.

Pero esta composición nos lleva, por otra parte, a otro campo en este comentario: para la edición de la música de Cotes, el Sr. Soler García usó un doble sistema: las obras ya publicadas las reproduce, fotográficamente, de las edicio-

nes ya existentes; las que hasta ahora permanecían inéditas fueron transcritas, al parecer para esta edición, por don Luis Hernández. Las publicadas anteriormente lo habían sido por sí mismo y por don José Climent. Ahora bien: las que yo había publicado están sujetas al derecho internacional de propiedad intelectual y debidamente registradas en la Sociedad de Autores; y, no obstante eso, han sido reproducidas aquí sin autorización alguna. No sé si las publicadas por el Sr. Climent estarán en el mismo caso. Naturalmente, si el Sr. Soler García me hubiera pedido la competente autorización para reproducir las que yo había publicado, se la habría dado de mil amores; y ni siquiera me ha molestado el que las hubiera reproducido, tanto más cuanto que él, con ejemplar honradez, cita las publicaciones donde esas obras aparecieron por primera vez y atribuye explícitamente la paternidad de las transcripciones a quienes realmente les corresponde. Pero ello no disminuye la validez del principio jurídico del derecho de autor. Y ahora, que la musicología española está entrando en una fase de brillantez y vigor como nunca había conocido, conviene tener presentes estos principios de mutuo respeto entre colegas. Claro es que entre la honradez del Sr. Soler García y lo que otros hacen, de tomar datos de publicaciones precedentes (e incluso de trabajos aún no publicados) y darlos como frutos de investigaciones propias, no puede haber duda en la elección; pero mejor es ser intachables en este punto tan importante.

En cuanto a las transcripciones de don Luis Hernández, hay que decir que, en general, están bien hechas, y todas cuidadosamente impresas. Pero en algunos puntos dejan perplejo al lector. De nuevo, para fijarnos solamente en un caso concreto, volvamos al **Popule meus** citado: el comenzar la transcripción en el «alzar» del **tactus** va contra las normas vigentes en tiempo de Cotes; y luego están una serie de pasajes que parecen mal transcritos: las octavas sucesivas —¡y por salto de quinta!— entre el contralto y el bajo, en los compases 7-8, demuestran claramente que la transcripción está equivocada. Y es que el contralto camina una parte adelantado respecto a lo que debiera ser, con lo que se dan las situaciones inadmisibles de los compases 9 (primera y segunda parte del compás) en relación con el tiple primero, 10 (cuarta parte) en relación con el tenor y el bajo, etcétera; lo mismo las quintas paralelas —y de nuevo por salto de quinta— entre el contralto y el bajo; en el compás 18; además, claro está, del pasaje citado de los compases 7-8; y aun hay otros parecidos.

Y, con todo, el juicio general del libro no puede ser sino altamente positivo, aunque con esas no leves deficiencias. En realidad, el señor Soler García ha hecho un gran servicio a la música española al darnos, por fin, una biografía prácticamente completa de un gran polifonista español del siglo XVI hasta ahora tan imperfectamente conocido, y al presentarnos su música en una edición moderna muy bien impresa, en la que las virtudes superan, con mucho, a los defectos.—**JOSE LOPEZ-CALO.**

KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

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

DON TADDEO IN BARCELONA

Por «I TADDEI»



WOLFGANG SAWALLISCH: MAS PROFESIONALISMO RESPONSABLE, EXPERIMENTADO Y BIEN ESTRUCTURADO, QUE ARTE PERSONAL.

EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA (y II)

Continuamos en este número la crítica de los conciertos habidos durante el mes de octubre pasado en Barcelona con motivo del Festival Internacional de Música. Dejamos, no obstante, para el número siguiente el comentario al concierto dado el día 31 por la Orquesta Ciudad de Barcelona y Salvador Mas (**Requiem alemán**), para hacerlo junto con los primeros conciertos de la temporada de dicha Orquesta, y también posponemos el del recital Mompou, que estaba programado por Rosa Sabater, en un principio, para el día 17, y que fue aplazado por enfermedad de la pianista.

SAWALLISCH: UN BUEN DIRECTOR NO GENIAL

Reapareció en Barcelona la Orquesta Sinfónica de Viena los días 29 y 30 de octubre con Wolfgang Sawallisch al frente, director al que precede un sólido prestigio y del cual hizo gala en el Palau.

En el saldo de Sawallisch podemos apuntar una sólida preparación, un profundo conocimiento de las obras dirigidas, guiado por una concepción personal (y a menudo discutible); desde luego, una técnica por encima de todo comentario y un mando riguroso y detallista de la orquesta, la cual, curiosamente, se mostró obediente de manera selectiva. Es sobre el podio un direc-

tor enérgico, lleno de dinamismo, de acción nerviosa y exacta, buscando en todo momento llevar las riendas de la ejecución, no sólo en su concepción global, sino incluso en los propios detalles de ejecución instrumental. Esto último no lo logra siempre en la misma medida (plenamente, en Bruckner, por ejemplo; con reservas, en Brahms). Ocurre, sin embargo, que con todas estas condiciones, poseídas de forma más plena que en el caso de otros colegas de más campanillas, con todo esto a su favor, como decimos, Sawallisch no es un gran artista, aunque sí un muy buen director.

En el caso de Bruckner, la **Sinfonía número 4**, nos encontramos con el exponente máximo de todas las facultades atribuidas a la batuta de Sawallisch y también con el máximo de rendimiento orquestal. La versión fue admirable por su claridad, por la habilísima distribución de planos sonoros, por la excelente consecución de los «forte» y «piano» súbitos, y de ese sonido «de iglesia», tan esenciales en el universo sonoro bruckneriano (naturalmente, todo ello favorecido al disponer del instrumento adecuado para traducir el lenguaje bruckneriano por proximidad espiritual, por tradición interpretativa y hasta por el específico color de su sonido). Además, todas estas facultades fundamentalmente supo articularlas Sawallisch en aras de una versión

compacta, con una tensión que se mantuvo sin decaer en momento alguno. Lo que es sabido es cuán difícil resulta de lograr en Bruckner. ¿Qué faltó para la versión de un gran artista? Faltó lirismo. Nos dolió, en un hombre de las cualidades de Sawallisch que pasara como sobre ascuas por aquellos remansos pastorales (singularmente, «Trío» del «Scherzo» y cuarto movimiento), como si fueran ajenos o distantes a su sensibilidad. Y resulta que la **Cuarta Sinfonía** no adquiere categoría de gran creación si la versión no da justicia de ellos. Y eso empañó una versión que hubiera podido ser la **Romántica** por excelencia.

Y también eso mismo fue lo que faltó incluso de una manera más notable, en la **Sinfonía número 4, en Mi menor, op. 98** de Brahms, cuya versión estuvo sensiblemente por debajo de la de Bruckner. Y no decimos esto sólo porque el lirismo sea consustancial a tal obra, sino también porque la interpretación no aportó elementos que compensaran suficientemente esa carencia. Reparemos primero en los «tempo». Por cierto que un director puede tener una concepción rápida de los mismos, pero ¿qué decir cuando se acercan al desbocamiento, como ocurrió en el «Allegro non troppo» inicial, por arrebatadora que fuera, es verdad, la fulgurante coda que nos ofreció? Y ¿qué pensar de un segundo movimiento, «Andante moderato», en versión huérfana



Ω
OMEGA

Omega Joyas Quartz. Fotografía tomada en el Gran Teatro del Liceo.

La armonía de dos bellas artes centenarias.

Hace ahora 133 años que se inauguró el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, el más importante centro español del arte lírico-musical.

Casi al mismo tiempo, en 1848 exactamente, Louis Brandt instalaba en La Chaux-de-Fonds, Suiza, la primera manufactura relojera que iniciaría la dinastía Omega.

Sobre el terciopelo de este palco, donde el pulso se

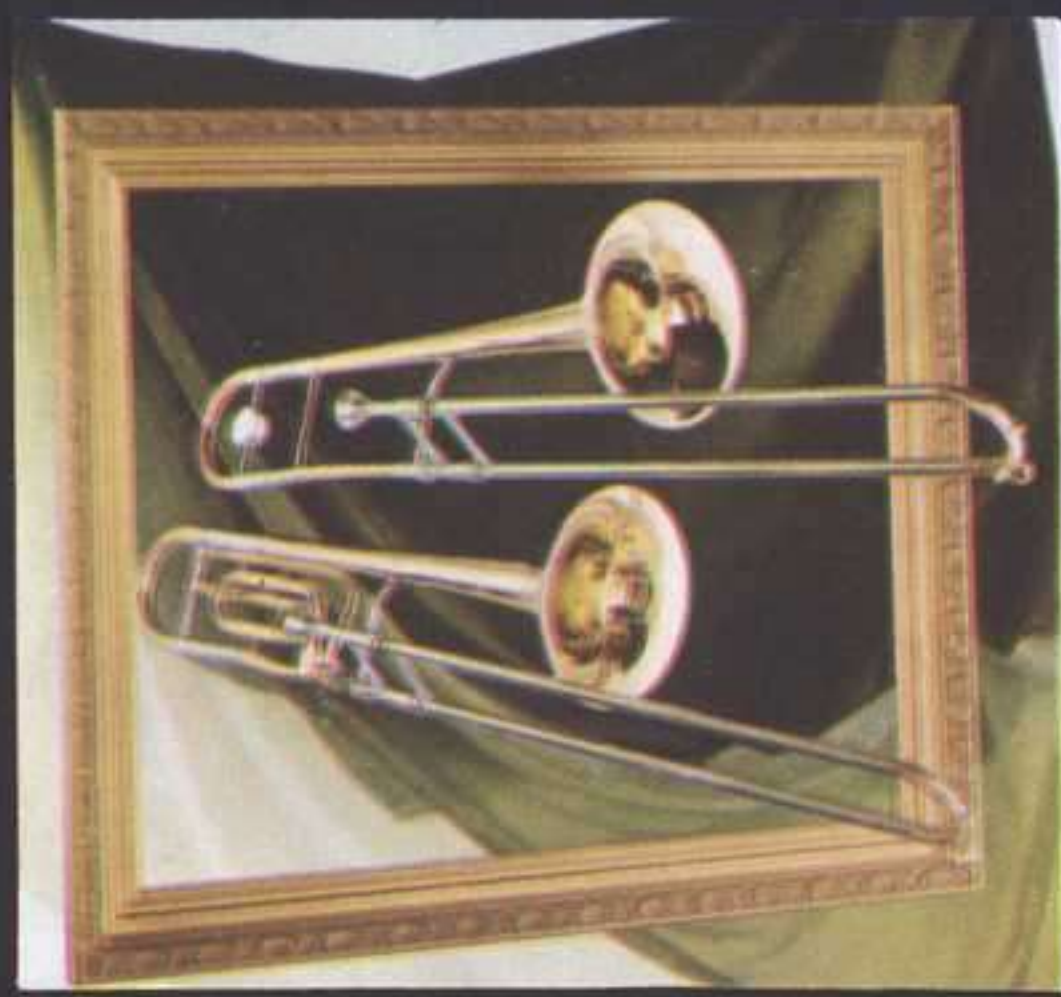
sigue deteniendo conmovido ante la muerte del cisne o de Desdémona, dos bellas artes centenarias y siempre actuales se encuentran.

Las joyas de cuarzo Omega, elegantes como las manos que las lucirán en noche de estreno en el Liceo, acompañan silenciosas y admiradas, desde la serena belleza de su propio arte, al otro arte que aquí se representa.

Omega Joyas Quartz. Izquierda: F6175-BA196134 (Caballero). • Derecha: F6176-BA596018 (Señora). Cajas y brazaletes de oro de 18 qtes. Impermeables. Calendarios. Cristal sapphire. Modelos registrados.

¡FABULOSO SONIDO! SON INSTRUMENTOS


KING.



La mayor gama de instrumentos
para banda y orquesta

DE VENTA EN LOS PRINCIPALES ESTABLECIMIENTOS

IMPORTADOS DE ESTADOS UNIDOS POR:

Garijo
INSTRUMENTOS
MUSICALES

SANTIAGO, 8 - Telf. 248 05 13 - MADRID-13
SECCION COMERCIAL: ESPEJO, 4 - Telf. 248 17 94 - MADRID-13

de lirismo, de ternura e intimidad expresiva? En general, fue una versión desabrida, a pesar de momentos excelentes (como no puede ser menos en tal Orquesta y tal director), y así ocurrió en el cuarto movimiento, donde Sawallisch sí puso inteligencia y cuidada matización en exponer con gran belleza sus variaciones.

La mayor sorpresa que puede dar la Orquesta Sinfónica de Viena es, seguramente, no tocar un Mozart memorable. Y no lo fue, a despecho de una serie de excelencias, la versión que nos dio de la **Sinfonía número 36, KV 425, «Linz»**. Desde luego, no cuentan entre las excelencias la irritante intervención del timbal, siempre confuso, reverberante y apagado con tan poca destreza, a base de literales manotazos, que hicieron el remedio peor que la enfermedad: casi un suplicio. Tampoco las intervenciones descuidadas de las maderas. En general, podemos decir que la envidiable naturalidad con que estos músicos interpretan su Mozart se convirtió en un desparramo excesivo. Sin embargo, no fue una mala versión: simplemente, una versión muy bien planteada por parte del director, pero poco cuidada por los instrumentistas.

Von Einem fue el único compositor de este siglo programado por la Orquesta Sinfónica de Viena. Y es comprensible que fuera tal compositor el elegido, ya que su obra **Ludi Leopoldini** está dedicada, precisamente, a los Wiener Symphoniker. Con todo, la obra, poco afortunada (unas variaciones bien desarrolladas, pero anodinas sobre un tema poco atractivo del emperador Leopoldo I), sirvió para poner de manifiesto las posibilidades de la Orquesta, que mostró todas sus excelencias, tan bien conocidas.

El empezar un concierto con una obra tan difícil como **El bello Danubio azul** es arriesgado, incluso cuando la ejecución está confiada a una orquesta vienesa. Sawallisch superó positivamente el riesgo, en líneas generales, decantándose por una versión sinfónica, académica, de concierto (por decirlo de alguna manera) y, quizá por ello, falta de ese componente tan inefable que es el alma del verdadero vals vienés. Lo mismo puede decirse de la interpretación del **Vals del «Emperador»**, excesivamente «bruckneriana», dada como bis el segundo día, pero no de la obertura de **El Murciélagu**, realmente bien expuesta, con un ritmo muy adecuado y muy cuidados detalles, que cerró el primer concierto.

LAS TRES ORQUESTAS DE CAMARA

Parte importante del contenido de la programación general del Festival lo constituye, como en otras ediciones, la presencia de varios conjuntos de cámara, ya actuando con director, ya sin él. El primero de ellos fue la Israel Chamber Orchestra que, en su segunda visita a Barcelona, el día 6 de octubre pasado, bajo la batuta de su titular, Rudolf Barshai, mejoró la impresión —ya buena— que nos había causado hace dos años. Trátase de un conjunto de cámara amplio y nutrido, ideal por las características de su plantilla para la interpretación de sinfonías de Haydn y Mozart, e incluso de algunas de las de Beethoven (del que interpretaron en su anterior actuación la **Segunda**), y aunque su calidad sonora no sea especialmente refinada, posee otras virtudes, como la cohesión, la disciplina y la ductilidad, ampliamente desarrolladas. Todas estas cualidades son sabiamente aprovechadas por la batuta experta (al menos con este tipo de orquestas) de Barshai, quien da muestras de poseer un conocimiento profundo de la estructura musical de las obras que tiene en atril y, por otro lado, una idea clara de la técnica, que le

permite un diálogo eficaz y transparente con sus músicos.

Del sugestivo programa ofrecido destacamos, en primer lugar, la extraordinaria versión de la **Sinfonía de cámara, op. 110b**, de Shostakovich, un inteligente arreglo para orquesta de cuerda del **Cuarteto número 8**, realizado por el propio Barshai. La obra, que destaca por sus contrastes, su rítmica y su vivo colorido, aunque pierde «impacto» en los dos «Largo» finales, es, en todo caso, difícil y arriesgada para los intérpretes, que, como decíamos, dieron de ella una versión modélica.

El concierto se abrió con la **Sinfonía número 104, «Londres»**, de Haydn, autor, al parecer, favorito de Barshai, a juzgar por la frecuencia con que lo programa. La impresión fue similar a la que nos produjo en la visita anterior: un Haydn prerromántico, fuerte, casi beethoveniano y, por otro lado, falto de elegancia y humor. De todas maneras, perfectamente construido desde el punto de vista técnico y formal, con momentos sobresalientes en el «Andante» (quizá excesivamente rápido, pero admirablemente expuesto) y el «Finale». Asimismo notables fueron los «Minuetos» de las **Sinfonías números 88 y 95**, ofrecidos fuera de programa.

La segunda parte, dedicada a Johann Sebastian Bach, comenzó con el **Concierto para clave y orquesta número 2, en Mi mayor, BWV 1053**, en una interpretación, a todas luces poco elaborada, de Maria Lluïsa Cortada, por su inseguridad y errores. Además, dada la poca sonoridad del clavicémbalo, que obligó al «apianamiento» excesivo de la nutrida orquesta, o la inadecuación de un local como el Palau para la música de cámara, el resultado del conjunto fue, evidentemente, pobre. El programa finalizó con la interpretación de los «Contrapuntos XI y XIV» de **El Arte de la Fuga**, lo que plantea de entrada la cuestión de si podemos considerar legítimo o no tal extracto, tratándose de una obra por excelencia sistemática y totalizadora. Personalmente, pensamos que no, y nos causa la misma impresión que si de una sinfonía se ejecutaran sólo dos tiempos. Con independencia de ello, la versión ofrecida por Barshai fue de una severidad y rigor notables, si hacemos abstracción de algún problema de afinación en las cuerdas, y al mismo tiempo de una claridad poco común en obras de este tipo, con una estructura contrapuntística tan complicada.

No tan satisfactoria fue, en cambio, la impresión causada por la Berlinger Kammermusik Ensemble los días 13 y 14 de octubre pasado. La presentación en Barcelona de la Orquesta de Cámara de la Filarmónica



EL PÚBLICO DEL PALAU ACOGE SIEMPRE CON EXPLICABLE AFECTO A ANTONI ROS MARBA.

de Berlín había despertado, como era lógico, una considerable expectación; de un conjunto con un nombre de tanta prosapia era legítimo esperar «a priori» resultados extraordinarios, en el más literal sentido de la expresión. Por eso, precisamente, como aquéllos fueron, en general, correctos y poco más, nos parece que no exageramos si hablamos de decepción para referirnos al sentimiento que, insistimos, en general nos produjeron los dos conciertos, sobre todo el primero, del conjunto berlinés. Naturalmente, las causas de esa decepción pueden ser analizadas incluso minuciosamente, pero el ejercicio no sería muy interesante. En términos de conjunto cabe referirse, lo primero, a lo poco brillante del programa ofrecido, aspecto que debiera haberse cuidado tratándose de conciertos de presentación: dos sinfonías de juventud de Mozart el primer día (las KV 84 y 129), y otra, más bien anodina, de Haydn (la **Número 36**), el segundo, nos parecen, dicho sea con todo respeto, excesiva concesión a música de mayor interés para el estudioso que para el aficionado; en cambio, cerraban bien ambas sesiones, al menos sobre el papel, sendas sinfonías de Mozart y de Haydn, más sustanciosas estructural y estilísticamente, la **Número 33, KV 319**, y la **Número 44, «Fúnebre»**, respectivamente; pero las versiones que escuchamos nos parecieron sensiblemente despersonalizadas, faltas de un director o, al menos, de un criterio rector; en fin, ¿qué duda cabe de que la famosísima **Eine kleine Nachtmusik, KV 525**, situada en cabeza del primer programa, puede ser un estupendo comienzo? Ninguna, a condición de que de una obra tan popular se ofrezca una verdadera creación y no una pulcra versión sin pena ni gloria, que fue lo que oímos. Por lo que llevamos dicho, ¿va a deducir el lector que la Orquesta de Cámara de la Filarmónica de Berlín no es una buena orquesta? Ciertamente, no es eso lo que queremos dar a entender. Ocorre que todas sus bondades y méritos son esos que fácilmente da por supuestos cualquier melómano antes de empezar: técnica sin problemas, cohesión, ese perfecto empaste de los vientos berlineses (irreprochable Seifert, el trompa, tanto en su papel de solista en el **Concierto número 1, KV 412**, de Mozart, ofrecido el primer día, como dentro del «tutti» orquestal en cualquier momento), agilidad y precisión de ataque en las cuerdas, etc. Pero, sin abandonar el terreno de lo puramente material, el sonido nunca llegó a extraordinario, nunca acabó de ser redondo; esas cuerdas a las que acabamos de referirnos, especialmente los violines, tuvieron lagunas de afinación y ajuste, bien perceptibles, por ejemplo, en algún momento de la **Sinfonía número 33** de Mozart y, desde luego, en la **Suite «Holberg»**, de Grieg, que abrió el programa del segundo día. Volviendo a los aspectos interpretativos, el programa Mozart del primer día fue el que menos nos satisfizo: si el Mozart de Gulda, que acabábamos de oír en la anterior sesión del Festival, y que comentamos poco más abajo, fue, como mínimo, polémico, el del conjunto berlinés fue cualquier cosa menos eso. Desde el punto de vista de las prestaciones instrumentales, pudo ser (casi siempre) muy bueno; desde el de la interpretación, a veces pobre (**Eine kleine Nachtmusik** y «Finale» de la **Sinfonía número 33**), a veces francamente satisfactoria («Andante» de la citada sinfonía); pero lo que es conmovedor o sorprender, creemos no se consiguió en momento alguno... y lo echamos de menos. Mejoraron las cosas en el segundo programa, y dentro de éste en su segunda parte: la **Obertura en Do menor, D. 591**, de Schubert, tuvo la primera versión realmente cálida de lo que hasta entonces se nos había ofrecido, y el nivel se mantuvo en la **Sinfonía «Fúnebre»**,

de Haydn, con un segundo movimiento en que, esta vez sí, el «tempo» y la atmósfera de serena melancolía fueron, efectivamente, bien traducidos, para desmayar de nuevo en el «Finale». El primer día la Orquesta ofreció como bis el bellissimo «Menuetto» de la **Sinfonía número 29, KV 201**, de Mozart, que no lo fue tanto por la plana interpretación que de él dieron. El segundo día, como si quisieran rubricar la poca imaginación que presidió ambos conciertos, repitieron el «Minueto» de la **Número 33**, ofrecida en la sesión anterior. Otra vez será...

El público del Palau de la Música Catalana, de Barcelona, acoge siempre con explicable afecto a Antoni Ros Marbá, primer director que fue en el tiempo de la Orquesta Ciudad de Barcelona, el cual, por su parte, ha sabido compaginar sus nuevas responsabilidades con actuaciones en Barcelona, de donde, como él mismo ha dicho, no puede en absoluto considerársele desajado. Y el pasado 27 de octubre el interés se acrecentaba, además, por verle al frente de un conjunto del que es flamante titular, la Orquesta de Cámara Holandesa, en un concierto que cerraba el ciclo de presentaciones de orquestas de cámara en la XVIII edición del Festival. A juzgar por lo que oímos, los resultados de esa valoración pueden juzgarse como muy positivos: orquesta y director nos parecieron, con sólo una temporada de rodaje, en efectiva comunicación mutua; flexibles los músicos a las indicaciones rectoras y capaz la batuta de imprimir su personalidad al conjunto. Vimos y oímos hacer música con fluidez y buena dosis de entrega, con el convencimiento de tratarse de una vivencia satisfactoria —nos pareció—, que, al fin y al cabo, es de lo que se trata. Esta grata atmósfera compensó el hecho de que la calidad de la orquesta no fuera irreprochable: ni las cuerdas estuvieron a salvo de desajustes, ni su afinación fue siempre impecable, ni los vientos (no hablamos de los solistas) asombraron por su seguridad. Desde la perspectiva de la calidad material de las prestaciones instrumentales, en fin, el conjunto estuvo por debajo de unos términos de comparación que, por su proximidad, se ofrecían inevitablemente al público: las Orquestas israelí y berlinese. Pero, repetimos, la interpretación fue de altura y, desde luego, ampliamente satisfactoria a la hora del balance.

Eulalia Solé fue la solista del «Jeunehomme» mozartiano, el hermoso **Concierto para piano y orquesta número 9, KV 271**, tan caro al propio Mozart y temprana obra maestra. Nos parece que la pianista es perfectamente consciente de la envergadura de la obra, pues aprecimos en su ejecución rasgos más que abundantes de haberla precedido un estudio muy cuidadoso, de perseguir concienzudamente la pureza de dicción que Mozart exige siempre, y muy especialmente aquí; de tener claras las exigencias estilísticas de la obra; añádanse a estas cualidades previas a la ejecución propiamente dicha una técnica que Eulalia Solé posee en muy alto grado. Deberían ser los caminos seguros de una gran interpretación. Y no fue así: faltó fuerza; faltó, sobre todo, «esprit». Ni la pureza, ni la contención, ni la elegancia, tan acertadamente buscadas por la pianista como esenciales en Mozart, están reñidas con la decisión, con la intensidad contrastada del sonido, con la pasión, en suma. Y todo eso estuvo en exceso ausente de la versión que escuchamos, como si Eulalia Solé hubiera, consciente o inconscientemente, bloqueado —en lugar de contenido— ante el piano parte esencial de su energía espiritual. Eso podría explicar más de un pasaje sobre el que planeó la amenaza de lo apagado —¿abusó, quizá, la pianista del pedal izquierdo?—, incluso de lo anodino, paradójicamente simultaneada con la pre-



LA GENIALIDAD DE FRIEDRICH GULDA, CONFIGURADORA DE SUS PERPETUAS CONTRADICCIONES.

sencia real de la elegancia y de la propiedad del estilo.

Conocido es el cuidado que Antoni Ros pone en la elaboración de sus programas. Lo decimos porque mientras escuchábamos la luminosa versión que nos dio de las **Vistes al mar**, de Toldrá, nos pareció muy oportuna la ubicación de la obra entre el Mozart inicial (el **Concierto**) y el final (la **Sinfonía concertante para oboe, clarinete, trompa y fagot, KV 297b**). La clave está en una circunstancia tan exactamente observada por Manuel Valls en su nota al programa, que nos permitimos traducirla: «Por su espíritu y por la transparencia de su materialización, nos encontramos con una obra que puede definir, en la zona musical, la estética del Novecentismo, el cual, frente a las vaguedades formales del Simbolismo y del Modernismo, opone el sentido del orden y de la claridad...». Ese fecundo neoclasicismo de la obra, cálida e intensamente recreado por la batuta de Ros en una versión verdaderamente «mediterránea», es, efectivamente, lo que permite que no sea en absoluto intrusa en un programa Mozart.

Mientras director, Orquesta y solistas —excelentes virtuosos y sensibles músicos Indermühle, Honingh, Dullaert y Pollard, oboe, clarinete, trompa y fagot, respectivamente— se entregaban a la inefable música de la **Sinfonía concertante**, cavilábamos que para su perfecta interpretación bastaría atenuarse, «mutatis mutandis», a la máxima agustiniana: «Ama y haz lo que quieras». Nos parece que los músicos, y muy especialmente Ros Marbá, que se perfila cada vez más como un sólido mozartiano, amaban esta obra y se complacieron en el difícil juego de dejarla hablar en toda su belleza. Las reservas expresadas al principio con respecto a la calidad de la orquesta, naturalmente, jugaron aquí su papel. Pero mayor y mejor lo jugaron los solistas, estupendos en sus difíciles partes, y la efusiva, humana y al mismo tiempo

profundamente mozartiana versión que Ros Marbá supo imprimir a su equipo. Porque conviene decir ya que su labor fue lo mejor de toda la velada. De Antoni Ros hemos ponderado otras veces en esta Revista su sólida preparación y su condición de músico sensible. Ambas cualidades se mostraron de nuevo en el concierto que dirigió a la Orquesta de Cámara Holandesa; pero lo que hizo de éste uno de los mejores que le hemos oído en Barcelona fue, nos parece, el alto nivel de comunicación con sus músicos, que alcanzó la ductilidad superadora de antiguas rigideces. Quienes hemos seguido su trayectoria al frente de la Orquesta de la ciudad nos sentimos satisfechos de verificar lo fundamentado del prestigio que sólida y gradualmente va adquiriendo allende nuestras fronteras, pero también tememos, por experiencia, pãse a engrosar la lista, de la cual debiéramos avergonzarnos, de los que únicamente fuera de ellas han encontrado ámbito, ocasión y apoyo para desarrollar la plenitud de su arte.

EL SUBLIME DESCONCIERTO DE FRIEDRICH GULDA

En el concierto más interesane, sin duda, del Festival nos encontramos ante la dificultad de poder comentar de modo racional lo que significó el recital Mozart, de Friedrich Gulda, del 10 de octubre. Porque la incoherencia podría parecer, de entrada, haber sido la situación imperante en la actuación del pianista, cuando nosotros pensamos que no hay nada más lejos de la verdad. Previamente a cualquier consideración musical, pianística o interpretativa, deben exponerse una serie de consideraciones indispensables para la comprensión del recital. Friedrich Gulda hace de Mozart su religión y su vida. Un recital Mozart de Gulda es, ante todo, un acto de comunicación con el público, en el deseo de hacerle

participe de su inmensa felicidad en vivenciar, a través de la música, a Mozart, e intentando que para el público (que, claro está, no toca el piano) la vivencia sea la misma. Ese piano es el medio por el que Mozart está presente en cada uno de los asistentes al concierto, incluido el oficiante. Así, en este acto mozartiano comunitario será preciso que las luces de la sala del Palau estén encendidas, pues ¿cómo la eterna luminosidad de Mozart sería compatible con la usual oscuridad de una sala de conciertos? Pero recordemos que no estamos en un concierto normal, sino en un acto religioso mozartiano. Y será preciso también no conocer el programa de antemano, porque, según la predisposición, el momento, el estado de ánimo de la presente comunidad, Gulda nos explicará de palabra que tal sonata de Mozart pertenece a su juventud, o tal otra a su madurez, y estas sonatas se tocarán, en lógica coherencia, con la inmadurez de un niño o con la visión de un adulto.

A partir de aquí se suscita la cuestión musical-pianística-interpretativa, que, como decimos, es incomprensible en Gulda de no «comulgar» con lo anteriormente expuesto. Esta cuestión es para Gulda secundaria, porque, evidentemente, el medio lleva al fin, pero no tiene la importancia intrínseca de éste. Intentaremos analizar el medio. Se interpretaron las **Sonatas números 16, KV 279; 9, KV 282; 18, KV 475; 10, KV 284, y 15, KV 545**. Excepto la KV 475 y la KV 545, el resto pertenecen a la juventud de Mozart (cronológicamente hablando). Por consiguiente, el primer movimiento de la KV 279 y el tercero de la KV 282 se tocan a un «tempo» demasiado rápido y sin buscar trascendencia alguna: son sonatas «de juventud». En la KV 475 y en la **Fácil** (la difícilísima KV 545) el espíritu es otro: estamos ante un Mozart maduro. Tras estos aspectos vivenciales mozartianos impuestos a las sonatas, podemos hacer el estudio Gulda-pianista, insistiendo por enésima vez en que Gulda-pianista es realidad consecuente de todo lo dicho más arriba. Dentro de una enorme simplicidad, sin existir nunca una espera preparatoria de frase, siempre todo en continuidad de «tempo», y adornando las repeticiones, Gulda aplica una técnica digital diríamos perfecta. En Mozart no puede demostrar, técnicamente hablando, muchas otras cosas que la velocidad o agilidad de los dedos, y Gulda la posee en grado sumo; el mecanismo es excelente.

El sonido está separado en dos apartados, según toque en «forte» o en «piano». El «forte», quizás a causa de las incursiones constantes de Gulda en el campo del «jazz», se ha revestido de una sequedad y

percutimiento notables, exento absolutamente de la belleza e hiriente al oído. El sonido en «piano», aplicable a frases largas, «cantables», mediante el juego del pedal, es el «natural» pianístico, tan raro de escuchar en nuestros días. En este segundo, Gulda es capaz de la auténtica genialidad, y aplicando este sonido a su interpretación nos recordó a dos pianistas totalmente diferentes, pero poseedores de esta característica: en la «Variación XI» de la **Sonata KV 284** evocamos la figura de Arthur Rubinstein en cuanto a inspiración y naturalidad en hacer **cantar** las notas del «Adagio cantabile»; fue algo semejante a cuando Rubinstein «cantaba» un **Nocturno** de Chopin. En el segundo movimiento de la **Fácil, KV 545**, la imagen fue de Wilhelm Kempff en cuanto a igualdad y belleza del sonido (Kempff-«andantes» de Beethoven; Kempff-cierto Schubert).

A modo de resumen: hay muchos pianistas que «tocan» Mozart mejor que Gulda, pero quizá no haya ningún «sacerdote» mozartiano, como él, que comunique a Mozart a través del piano.

El concierto finalizó, lógicamente y a modo de acción de gracias comunitaria, con la versión de un arreglo de «In diesen heiligen Hallen», de **La flauta mágica**, en una interpretación de las más memorables que jamás hayamos escuchado, incluso pianísticamente hablando (se evitó totalmente la fealdad del «forte», dotándolo aquí de una belleza insuperable). Con la «melodía santa», a través de Sarastro-Gulda, salimos del concierto santificados.

EL FESTIVAL Y SU RECUPERACION DEL MUNDO BARROCO

Ya viene siendo tradicional que el Festival programe en un elevado porcentaje música de los siglos XVI al XVIII, ya en el Palau, ya en el incomparable marco del Monasterio de Pedralbes. Por falta de espacio no podemos comentar aquí las sesiones de Pedralbes (que, en su mayoría, fueron repeticiones de intérpretes que el día anterior actuaban en el Palau); pero no podemos dejar de hacer constar lo interesante de la presentación del clavecinista Kenneth Gilbert, cada día más conocido por sus interpretaciones de música francesa, de la cual ofreció obras de François Couperin, Rameau y Duphy. Respecto a la presencia del barroco en el Palau, se esperaba con interés tanto al conjunto La Grande Ecurie et la Chambre du Roy como a la Escolanía de Montserrat.

Suscitada la polémica instrumentos originales-instrumentos modernos para la interpretación de las composiciones anteriores a 1750 (por lo menos), han surgido diver-

sas agrupaciones especializadas en los instrumentos originales o de época, sin que, por el momento, podamos decidir, sobre todo para las obras del siglo XVIII, sobre la mayor conveniencia de dicha solución, pues, sin intentar aquí un análisis mercedamente más detallado, sabidos son las ventajas e inconvenientes que aporta: entre aquellas, mayor acercamiento a la realidad musical de la época respectiva y, por lo tanto, un estilo más «vivencial»; entre los inconvenientes, la dificultad que entraña la ejecución con instrumentos originales (tocados también a la manera antigua), que sueñan a nuestros oídos modernos, en muchas ocasiones, desafinados, dificultad que impide muy a menudo una mayor expresividad, grandeza (no ampulosidad) y profundidad interpretativa de las grandes obras barrocas, como, por ejemplo, las pasiones y oratorios de Händel y J. S. Bach. En fin, quizá lo más acertado sea, por el momento, utilizar instrumentos actuales, pero siempre dentro de un estilo puro y sin abusar de la masa orquestal.

Entre las agrupaciones que han escogido la vía «instrumentos originales» se destaca el conjunto que dirige Jean-Claude Malgoire, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, que se presentó en el Palau el día 21 de octubre, acompañado del grupo vocal Clément Janequin, con cierto éxito de determinado sector del público joven, que sólo acude a las manifestaciones barrocas, y que ignora la música del período clásico y romántico, sin otra razón más profunda que la moda.

Conocíamos ya la labor de Malgoire y sus músicos a través de las grabaciones discográficas (entre las que hay notables altibajos), quienes se han distinguido por su gran autenticidad con la época interpretada, y por llevar su idea acerca de los instrumentos originales hasta sus últimas consecuencias. Bajo el título «Música en la corte francesa» se interpretaron diversas obras de músicos al servicio de la corte borbónica en su mayor auge: **Fantasías instrumentales**, de Lejeune; dos **Magnificat**, de P. Certon y de Marc Antoine Charpentier; **Alcyone**, de Marin Marais, y una selección de **La Pricesse de Navarre**, de Rameau, en un lógico orden cronológico. Lo mejor del concierto se dio en la obra de Marin Marais, que fue bien planteada, con una interpretación viva y sugerente, de ritmo marcado. El **Magnificat** de Certon, obra sin mayores pretensiones que declamar el texto, adoleció de ciertos momentos de vacilaciones, pero se logró alcanzar un cierta «atmósfera» acorde con el estilo apagado de la obra. De mayor enjundia es el **Magnificat** para tres voces, cuerda y continuo (clave), de Marc Antoine Charpentier: partes voca-



LA MUSICA BARROCA EN EL FESTIVAL: LA GRANDE ECURIE ET LA CHAMBRE DU ROI Y EL ENSEMBLE VOCAL CLEMENT JANEQUIN BAJO LA DIRECCION (?) DE MALGOIRE.

les de especial brillantez, dentro de una instrumentación y tratamiento deliberadamente limitado en cuanto a las proporciones de los diferentes números. Requiere, desde luego, mayor estudio que la anterior, cosa que sólo se consiguió a medias, pues la obra decayó en varios momentos. De los cantantes, el contratenor, en su difícil papel, y el bajo, bien sin más. No tanto el tenor, de voz demasiado pequeña y poco ágil en los adornos de la partitura, que quedó tapado varias veces por el «tutti» instrumental. La obra de Rameau se resintió más que las otras de la interpretación con instrumentos antiguos, que impidieron mayor limpieza en las ejecuciones virtuosísticas, y faltos de expresión en los movimientos lentos, y de «alegría» en los rápidos, para ir más allá de la mera ejecución mecánica.

En fin, ya conocemos al natural la labor de Malgoire: su presencia personal ante los músicos no aporta nada a la labor de dirección, que en la sala se limitó poco menos que a marcar el compás. No dudamos que haya existido un estudio anterior y concienzudo de las partituras, pero en agrupaciones tan reducidas, ¿es necesaria la presencia de un director que hace tan poco? Todo ello acompañado de una cierta «mise en scène» a la que no es ajena la misma denominación del conjunto, y la complicada vestimenta de los instrumentistas, amén de cierto «aire» del que quieren rodear sus actuaciones.

Muy otras motivaciones tuvo la conmemoración del tercer centenario de la muerte del compositor, nacido en Martorell (Barcelona), Joan Cererols, programada por el Festival para el 24 de octubre, con la interpretación de la **Missa de batalla** y las **Vísperas de la Virgen María** por la Escolanía de Montserrat, con la colaboración de Ars Musicae y de la Coral Antics Escolans de Montserrat, todos bajo la dirección de Ireneu Segarra.

La **Missa de batalla**, conocida ya por idénticos intérpretes en la grabación Harmonia Mundi, es una obra del polifónico tardío, con notables altibajos, pues al lado de un «Credo» muy interesante, de un «Agnus Dei» bello y emotivo y de un «Kyrie» también bien logrado, el «Gloria» es reiterativo y falto de variedad, y el «Sanctus» demasiado monocolor. Hay que decir que a su interpretación en el Palau no ayudó su ejecución fuera del marco litúrgico (como otras, esta **Missa** no fue compuesta para ser ejecutada de una vez, y hacerlo así puede llegar a ser cansino) ni el uso de un coro de niños, siempre con problemas de ductilidad, ataque e incluso afinación. Y aunque sea de justicia reconocerle una muy seria labor y el alto nivel alcanzado, la Escolanía de Montserrat no es ajena a estos problemas, que derivan hacia una cierta falta de expresión (el conjunto se nos antoja algo hierático), que se hizo patente, por ejemplo, en el tratamiento del «Et resurrexit» del «Credo», no demasiado bien resuelto. Entre las diferentes partes de la **Missa** se intercalaron tres obras de Cererols: los motetes **In cruce latebat** (en reducción para órgano) y **O memoriale**, ambos a cuatro voces, y el responsorio **Hodie nobis coelorum rex**, a siete voces. Aunque en el comentario del programa general del Festival el P. Gregori Estrada justificase su inclusión «para evitar en el concierto la monotonía de todas las partes seguidas», hay que señalar que no se logró en absoluto la finalidad propuesta, pues estas piezas, muy similares en su tratamiento a la **Missa de batalla**, sólo contribuyeron a alargarla innecesariamente.

Muy diferente fue la segunda parte del concierto, donde se interpretaron las **Vesperae Mariae Virginis**, obra mucho más variada y atractiva que la **Missa**, de un estilo



NARCIS BONET ESTRENA SU VERSION ORQUESTAL DE LA PELL DE BRAU (TEXTO DE ESPRIU) CON JOSEF MARIA FLOTATS COMO SOLISTA-NARRADOR. UNO DE LOS MEJORES CONCIERTOS DEL FESTIVAL, DEDICADO A LA MUSICA CONTEMPORANEA, CON OBRAS DE MESTRES QUADRENY Y LUIS DE PABLO Y UN ESTRENO DE GUINOVRT.

barroco temprano, directa deudora de Monteverdi y Emilio de Cavaleri, con instrumentación más rica (a los instrumentos de viento y órgano de la **Missa** se añaden un violón y un clave) y sugerente, y un estilo contrapuntístico muy elaborado. Y también mucho mejor, en general, estuvo la Escolanía de Montserrat en esta obra, con una buena prestación del anónimo niño soprano solista, en labor agotadora, pero siempre con voz suficiente, logrando la dirección que no quedara tapado en los pasajes a coro. La antifona final, «Regina coeli laetare», con brillantes aclamaciones victoriosas del coro en la palabra «alleluia», debió repetirse al final del concierto, más a recordar por estas **Vísperas** que por la **Missa de batalla**.

LOS ABURRIDOS PROFESORES DEL CUARTETO VERMEER

En esta edición, únicamente hemos disfrutado en el Palau de un concierto con música de cámara en sentido estricto. Y así fue la presentación del Vermeer Quartet en Barcelona (20 de octubre): desde el principio hasta el final, desde la misma sobria vestimenta de los componentes hasta la esencia de sus interpretaciones, todo respira en el Vermeer Quartet un aire de estudio, de insobornable seriedad, un tono profesoral. Sólo que hay clases —incluso buenas clases— aburridas. El problema es si la ausencia del elemento lúdico afecta sólo secundariamente a un concierto de música —como a una clase— o lo afecta en su esencia, en su bondad. Invitamos al lector a que continúe, si le place, la investigación, mientras nosotros volvemos a nuestro concierto. Sería y excelente empezó por ser la propia programación: el **Adagio y Fuga en Do menor, KV 546**, de Mo-

zart, y el **Cuarteto número 15, en La menor, op. 132**, de Beethoven —éste llenando con su densa presencia toda la segunda parte—, enmarcaron al **Cuarteto número 2, op. 17**, de Bartók. Seguramente, cada una de estas obras figura entre las más altas cimas de la música de cámara del siglo XVIII, del XIX y del XX, respectivamente. No cabe duda de que los Vermeer así lo entienden y, en consecuencia, no se plantean a la ligera el abordar estas obras de profundidad y dificultad reconocidas. Con todo, el resultado no estuvo a la altura de las presumibles intenciones: una gris atmósfera de trabajo intelectual rodeó la interpretación de las tres obras, pero no para introducirnos en su meollo, sino para dejar planas y rígidas sus sólidas estructuras, que se ofrecieron a veces casi descarnadas. El tratamiento de ninguna manera conviene a Mozart; probablemente, tampoco a Beethoven, porque no llega a trascender a un acercamiento expresionista que para los últimos cuartetos sí podría ser válido, como lo ha demostrado el Vegh. El Bartók del Vermeer, en cambio, nos pareció convincente, con una muy buena potenciación de sus logros rítmicos, aunque no comprendemos por qué los intérpretes abordaron con tanta rigidez unos temas cuya inspiración popular es no sólo legítima, sino necesario resaltar. Lo que menos nos gustó fue su Beethoven, ofrecido casi trabajosamente, en una versión plana, que no acertó a subrayar ni independizar las células temáticas, lo cual es vital para no «perderse» en esta vasta obra.

Como bis se nos ofreció el «Andante espressivo» del **Cuarteto en Re mayor**, de Mendelssohn, cuya versión fue, sin duda, lo mejor del concierto, y nos dejó con la sospecha de que habíamos oído a unos buenos intérpretes en un día poco afortunado.

EL «FESTIVAL ALS BARRIS» Y EL CICLO DE MUSICA CONTEMPORANEA

Como ya viene siendo habitual, el Festival Internacional de Música de Barcelona ofrece cada año, en salas distribuidas por la periferia barcelonesa, una tanda de conciertos que suelen ser cubiertos por los mismos artistas que han actuado anteriormente en el Palau. Dejando a un lado la idoneidad de las salas escogidas para semejante actividad, los programas suelen ser confeccionados con la intención de acercar la música culta a todos los habitantes de la ciudad, y para ello las localidades se fijan a precios muy asequibles.

El barrio de Sarriá fue escenario de un programa de música tradicional hindú, para seguir en el segundo día la Israel Chamber Orchestra, ya comentada su presentación en el Palau, con un programa de mayor popularidad: la **Sinfonía número 35** de Mozart, la **Número 45** de Haydn y el **Divertimento para cuerdas**, de Bartók. Les Drassanes, antiguo astillero de la próspera y marinera Barcelona del medievo, fue el escenario del tercer concierto, dedicado en esta ocasión a la danza; la Companyia de Dansa de Barcelona, dirigida desde su fundación por Ramón Solé, ofreció un programa basado en música grabada de Schubert, Berio, Debussy, Besses, Mahler y Bach.

El Orfeo Lleidatá dio, en el cuarto concierto del ciclo, una serie de composiciones extraídas del folklore tradicional catalán, composiciones que son el sustrato de la mayoría de agrupaciones vocales que existen en Cataluña, y que deben su pervivencia y popularidad a la actividad de los folkloristas, que ya a principios de siglo recorrían los pueblos más alejados para recoger el material y conservarlo. El quin-

to día estuvo dedicado a la música en Mallorca; el pianista y estudioso mallorquín Joan Moll dio un recital de obras de autores mallorquines: Massot, Capllonch, Torrandell, Thomás, Mas Porcel y Romá Alís, y un delicado ejemplo de la obra de Chopin en Mallorca, entre el que merece destacarse los trece «Preludios» del **Op. 28**. El piano de Moll llega a sus más altas cimas cuando interpreta obras del romanticismo chopiniano: así, el **Nocturno** de Capllonch nos pareció de gran belleza y mejor ejecución; el público agradeció las explicaciones dadas por Moll sobre las diferentes versiones de una de las obras ofrecidas como bis, uno de los **Estudios** de Chopin dedicados a su hermana.

La Orquesta de Cámara Holandesa, con Ros Marbá al frente, dio en el Palacio de Congresos un concierto dedicado a Delden, Mozart y Dvorak, siendo solista J. J. Kantorow (**Concierto para violín número 4**, de Mozart). Para finalizar el ciclo, el martes 28, y en el marco gótico de Santa María del Mar, la orquesta Solistes de Catalunya, con la colaboración de Carmen Bustamante, María del Mar Bonet y Jordi Sabatés, ofreció un concierto dedicado exclusivamente a obras de este último, joven musicólogo e intérprete, que brindó un conjunto de canciones sobre textos medievales, cuyos logros tímbricos preludian un futuro a todas luces interesante.

Es encomiable la sostenida atención que el Festival presta a la música contemporánea, que no sólo va convirtiéndose en un capítulo importante de su programación (que ha dado lugar a un miniciclo autónomo de cuatro conciertos), sino que va adquiriendo progresivamente un público cada vez mayor en número y en interés. Entre las diversas manifestaciones, es de destacar la nutrida asistencia al concierto del

día 16 en el Palau, en el que se estrenó la obra, de Bonet, **La pell de brau**, sobre texto de Salvador Espriu, y la obra **L'Angel de la Mort**, de Guinovart, encargo del Festival 1980. Las motivaciones, más culturales que musicales (el narrador de la obra de Bonet fue Josep Maria Flotats), que mueven a esta presencia masiva no sólo no son un demérito, sino que hablan bien a las claras del papel cultural que la música desempeña en la construcción del complejo entramado del ordenamiento social.

CONCLUSION

De la XVIII edición del Festival Internacional de Música de Barcelona puede destacarse, ante todo, el gran éxito de público obtenido, y que era de esperar, lo cual hace cada vez más insuficiente un recinto como el Palau (¿para cuándo las autoridades se decidirán a emprender la realización de un auditorio suficiente para las grandes masas que son atraídas por las primeras figuras que visitan Barcelona?). Interés que no se ha visto defraudado por el nivel musical alcanzado en las diferentes manifestaciones, porque ha sido muy alto. Unicamente debemos dejar constancia de una laguna: la absoluta carencia en esta edición de recitales de «lieder», falta que consideramos grave, habida cuenta del creciente interés que viene acaparando el mundo del «lied».

En tan sólo un mes hemos podido escuchar dos orquestas sinfónicas de primera línea en su presentación en Barcelona, tres de cámara importantes, un pianista mozartiano excepcional... Realmente, podemos ya asegurar, al término de esta edición, que el Festival no sólo no ha desaparecido, sino que resurge de sus (casi) cenizas cual ave fénix, de lo que debemos congratularnos... ¡y esperar el siguiente!

Las grandes voces de la lírica contemporánea: Georges Thill. Conclusión (Viene de la pág. 29)

3. La voz de G. Thill, corpórea, de timbre viril, cálida y suave al colorear la palabra en la frase apasionada; noble dicción y gran expresividad; de extensión suficiente, con gran línea y musicalidad, características que resaltan asimismo en su discografía (**Carmen**: «La fleur»; **Werther**: «O nature pleine de grace»; **Sansón**: «Vois ma misère, hélas!»; **Hugonotes**: «Plus blanche que la blanche hermine»; **Cid**: «O noble lame étincelante»; **Alceste**: «Bannis la crainte»; **Mirelle**: «Anges du Paradis», etc.), le permitió abordar repertorio tan diverso como más de cincuenta títulos en francés, doce en italiano, wagnerianos..., si bien G. Thill se consideró del todo perteneciente a la escuela italiana, «que se remonta a la noche de los tiempos y que se ha perpetuado de manera oral. En el tiempo de los griegos se cantaba: estaban los aedas, poetas y cantores, que transmitieron su arte a los latinos. Cuando Nerón se cantaba, y muy bien. En Italia se ha cantado siempre. Hay un secreto del canto adquirido desde siglos y que se ha transmitido hasta hace poco. Ahora ha terminado. De Lucia se lo llevó con él, y a su vez su alumno se lo llevará también consigo». Así dice Thill en el interesante álbum recientemente editado por EMI, con motivo del 80 aniversario del tenor, que recoge interesantes

selecciones de **Werther**, de **Otello**, canciones populares parisinas y francesas que cobran especial encanto en la voz y el arte del gran tenor. La ópera verdiana, sin embargo, no fue cantada en escena por nuestro artista, que renunció al «moro» después de haber aprendido perfectamente el papel, por la intensidad dramática del personaje. «Otello» ha sido creado por Tamagno, que era un super, hiper-tenor. Ninguno de sus sucesores le ha igualado. Ni tienen su potencia ni su arte, porque Tamagno, además de una voz inaudita, era también muy buen cantante. No me sentía lo suficientemente dramático para abordar este «rôle». Hay otro que me hubiera gustado cantar también: **Tristán**. Es muy bello. No me creí capaz, y renuncié; pero me equivoqué, pues **Tristán** es mucho menos «pesado» que **Otello**. En su renuncia al protagonismo verdiano, nos hace recordar a Caruso, que estudió asimismo el papel, pero no pasó de los ensayos, tal vez influido por el eco del «suceso» Otello-Tamagno, todavía reciente.

4. El francés G. Thill, con el español Miguel Fleita, nuestro inolvidable tenor, y el austriaco Richard Tauber constituyen el trío de voces no italianas a las que el autor, Lauri-Volpi, profesaba sincera admiración.

OBRAS COMPLETAS DEL PADRE OTAÑO

- Vol. I: **Ciclo de Navidad**, 87 págs., 250 ptas.
- » II: **Canciones marianas**, 136 págs., 400 ptas.
- » III: **Canciones eucarísticas**, 51 págs., 200 ptas.
- » IV: **Canciones al Sagrado Corazón de Jesús**, 78 págs., 250 ptas.
- » V: **Obras orgánicas**, 136 págs., 400 ptas.
- » VI: **Semana Santa**, 148 págs., 400 ptas.

Los seis volúmenes juntos, 1.500 ptas.
Motete **Tota Pulchra**, 150 ptas.

Pedidos a:

Archivo Padre Otaño. Santuario de San Ignacio. Loyola. Azpeitia. Guipúzcoa.

DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER

MERCADO DE VALORES

No hay duda de que en el mundo del arte, en general, y en el de la música, en particular, es importante, cada vez más, la significación —real o presunta, natural o fabricada—, la entidad que, dentro del medio, poseen los hombres y nombres que lo pueblan, los intérpretes que sirven a la música de los grandes compositores (el valor inmutable y más importante). Esta significación, este **valor** de cada artista es lo que, en muchas ocasiones, promueve su éxito, su aprecio y lo que, en definitiva, puede llegar a basar su carrera. Lo que hace que su consideración se mueva en uno o en otro sentido, ganen o pierdan enteros, cual si estuvieran inmersos en un gigantesco y «sui géneris» mercado de valores. Una inmensa bolsa de comercio. Esta acepción de índole mercantilista no es nueva, ya que, después de todo, los grandes artistas —o los pequeños— siempre han tenido una cotización. Incluso los propios creadores, tantas y tantas veces dependientes de un encargo y tantas y tantas veces a la espera de vender su «mercancía». En el actual firmamento mercantil-musical cada nombre tiene una importancia, un valor cotizante, que puede variar por múltiples razones. Aprovechando su reciente actuación en Madrid, se han seleccionado una serie de nombres que, como todos, poseen un valor determinado. Vamos a intentar definir y calibrar la significación, la «cotización» concreta que tiene hoy cada uno de ellos.

WOLFGANG SAWALLISCH: UN VALOR SEGURO (31-X-80 y 2-XI-80)

En el comentario previo a la temporada de las orquestas madrileñas (RITMO, número 505) se anunciaba como uno de los puntos más interesantes del ciclo de la Orquesta Nacional la visita de la Sinfónica de Viena al mando de quien fuera su titular durante una década: el muniqués Wolfgang Sawallisch, sin duda uno de los nombres más sólidos del actual firmamento directorial. El actual Generalmusikdirektor de la Opera del Estado de Baviera no ha defraudado, desde el momento en que su actuación ha entrado dentro de las coordenadas previstas. Cosa normal, si se tiene en cuenta que se trata de uno de los directores más serios y seguros que puedan hoy encontrarse; un hombre que es siempre igual a sí mismo, que no ofrece sorpresas. Puede que nunca alcance la genialidad, pero tampoco tendrá una actuación lo que se dice mala. Su temperamento, nunca desbordado, aparece en todo momento perfectamente «controlado», medido, ordenado,



SAWALLISCH: LA SEGURIDAD ES UN GRADO.

«programado». Por supuesto, no es un director mecánico, como tantos que pululan por ahí, sino un músico muy solvente, un profesor riguroso y eficaz; si se quiere, un «Kapellmeister» de lujo, en el que lo meramente artesanal alcanza nueva dimensión. No es, por lo tanto, un intuitivo, un inspirado, un creador nato; es un analista capaz de traducir con notable fidelidad y corrección lo escrito en una partitura, aunque muchas veces se le escape lo en ella sugerido y le falte otras un peldaño para dar con la esencia musical de la obra interpretada. Cuenta, por otro lado, con una técnica directorial moderna, precisa, segura, flexible y económica. Da gusto verle marcar con un amplio brazo derecho, batir en todas direcciones, con movimientos ordenados,

claros, persuasivos y a la vez imperiosos, con una muñeca sensible y elástica; observar cómo continúa, amplía y completa esa labor con un brazo izquierdo igualmente poderoso y flexible, exactamente planificado en sus evoluciones; seguir su mano libre, indicadora, vital, convincente, atenta... incluso cálida. Un director que brinda seguridad, que da la impresión de «controlar» a la perfección al conjunto orquestal, de tener en su mano todos sus hilos. Esta es, pues, la imagen que nos ofrece Sawallisch: eficiencia, seriedad, solidez, elegancia y seguridad.

Sus interpretaciones obedecen muy mucho a esta tónica, son fiel reflejo de su personalidad: firmes, construidas, musicales, siempre animadas en el «tempo» (por

otra parte, en todo instante «controlado»), ordenadas, bien desarrolladas; germánicas y, por eso, en ocasiones peligrosamente cercanas a lo simplemente correcto, a lo fríamente académico. Peligro que Sawallisch suele sortear, porque es un hombre inteligente y porque acostumbra a dotar a su discurso de una especie de tensión, de electricidad, de animación. Aunque estos factores sean muchas veces meramente externos, como todo lo que no es producto de un estudio en profundidad; un examen que desentrañe los entresijos de la composición, que extraiga la esencia que vertebrada y da savia y vida a cualquier edificio musical; que aunque pueda tenerse bien en pie en el momento en que son trazadas sus líneas maestras, sus esquemas fundamentales, puede quedar algo despersonalizado, falto de «carne», de dimensión profunda. He ahí la principal, la gran limitación del maestro múnichés: no es que, en general, sus interpretaciones resulten superficiales, no; ni frías o asépticas. Es otra cosa. Es como si faltara en ellas —no siempre, por supuesto— algo de carácter, de vida interior, de contraste colorista, de auténtico sabor estilístico. Lo que puede conducir, pese al correcto y aun excelente trazado de líneas musicales y a la lograda construcción del edificio sonoro, a una cierta sequedad expresiva, a un cierto prosaísmo. Acentuado por el hecho de que Sawallisch, sin ser exactamente aséptico, no sabe dar a su fraseo el vuelo, el valor y la acentuación que, además de justos, sean inspirados. Su discurso es elástico, incluso flexible, con la respiración adecuada, pero a veces no despega, no se eleva de un magnífico, y por ello meritorio, servicio a la letra de lo escrito.

Estas características, con sus pros y sus contras, pudieron ser perfectamente apreciadas y calibradas en esta reciente actuación al frente de la Orquesta vienesa. Sawallisch nos ofreció un Mozart y un Bruckner muy estimables, bien expuestos y explicados. La **Sinfonía número 36, «Linz»**, de aquél, resultó, en conjunto, más convincente y mejor planificada que la **Sinfonía número 4, «Romántica»**, de éste. En la obra del salzburgués hubo, en efecto, un orden, una organización, una distribución de intensidades excelentes, fruto de una construcción medida y calibrada con magnífico pulso. Cada acento, cada detalle estaba en su sitio; la exposición y desarrollo de cada frase resultaron así lógicas, fluidas y naturales, bien trabajadas, fundidas y clarificadas. Fue, con todo, y pese a la ligereza agógica, un traducción compacta, más cercana a Mannheim que a Salzburgo; más sólida y germánica que transparente y ligera; más «múnichesa» que «salzburguesa». La sonoridad, bien «controlada», aunque algo excesiva por parte del timbal y metales, fue redonda, dotada de indiscutibles calidades, apoyadas en la dulzura de la cuerda. Todo funcionó con excelente y riguroso planteamiento de volúmenes y timbres. No todo cantó, sin embargo; no todo quedó encajado dentro de la línea estilística exigida. Recordemos al respecto, por ejemplo, el trío del «Menuetto», tan bien trazado y delineado como escasamente acentuado y caracterizado. En resumen, una buena versión, equilibrada y bien dicha, construida y ajustada, pero falta de una mayor levedad, fresca de ideas y sabor vienes. Sawallisch empleó, como era consiguiente con su planteamiento, un conjunto bastante amplio: alrededor de cincuenta músicos.

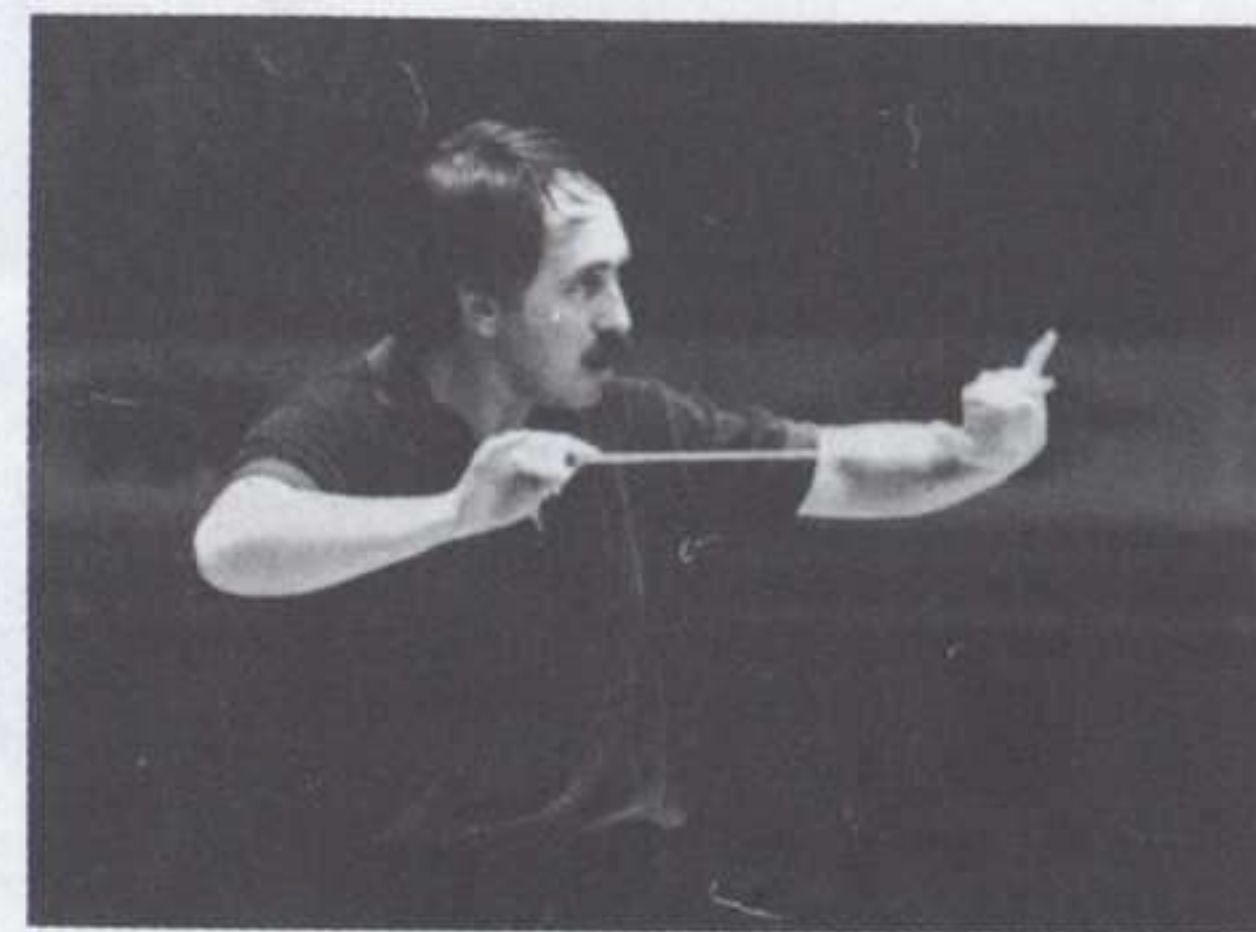
Bruckner fue harina de otro costal, porque aquí la batuta, aun moviéndose a excelente altura, no consiguió el mismo equi-

librio, la misma calidad en la construcción, la misma redondez sonora. Hubo menos cuidado en la tímbrica, al parecer; menos preocupación por la planificación de intensidades. La versión, aun siendo estimable, y a ratos mejor que buena, resultó a veces en exceso altisonante, algo gritona. Brillante, pero un poco descarnada, con el metal —que no es lo mejor de la orquesta— a todo trapo, no demasiado bien empastado y no siempre seguro y afinado. Hubo, por ello, bastantes desequilibrios entre vientos y cuerdas y, aunque la traducción fue, por lo común, clara, no pudieron evitarse ciertos confusionismos («Scherzo», coda del último movimiento...). Por todo ello y por una tendencia de la batuta a agilizar los «tempi», a no jugar suficientemente con el valor de los silencios, a mantener una agógica algo rígida y a marcar demasiado abruptamente los contrastes dinámicos, la interpretación fue bastante esquemática y un poco superficial, sin que se lograra la especial dimensión del «sonido Bruckner» más que en muy contadas ocasiones. Hay que significar, no obstante, que existió una notable diferencia (no para Mozart) entre el concierto del viernes y el del domingo. Sawallisch, quizá sorprendido el primer día por la agresiva acústica de la sala —en la que no actuaba desde hacía diez años—, atemperó su dirección con posterioridad, equilibrando intensidades y dosificando mejor los planos. Un ejemplo lo constituye el hecho de que eliminara dos de las cinco trompetas que intervinieron en la primera jornada, dando así una mayor transparencia al tejido armónico y permitiendo un mayor protagonismo a la cuerda, con la que el director consiguió los mejores instantes, por adecuación de fraseo, dulzura y nitidez, aprovechándose de que se trata de la más completa familia del conjunto vienes. Sawallisch mostró aquí, pues, su seguridad, buen pulso y corrección, consiguiendo una versión, en general, bien construida (sobre todo, el domingo), ordenada en la exposición y contundente en la dinámica; pero, al tiempo, evidenció una cierta sequedad expresiva, una escasa capacidad (o voluntad) para desentrañar los múltiples vericuetos y matices que posee la partitura, y una muy relativa inspiración o intuición o fantasía para el timbre y, fundamentalmente, para tocar la esencial vena lírica que desde el principio atraviesa la composición de arriba a abajo.

La Orquesta Sinfónica de Viena, como habrá podido deducirse, es una agrupación sólida, dotada de una cuerda compacta, maleable y sensible, bastante nítida y segura, equilibrada y generalmente afinada. La madera es discreta, pero en todo momento musical y dúctil, con rara capacidad de respuesta. Lo más flojo es el metal, en donde destaca el grupo de trompas, más por su unidad y atractivo sonoro que por su poder o densidad. Los trombones son potentes, pero toscos y algo temblones. Las trompetas, rudas, incisivas y fallonas. Muy bueno el timbal. Un conjunto, por tanto, situado a buen nivel; casi siempre musical, pero nada extraordinario. De todos modos, su presentación fue en esta oportunidad algo superior a la que hace cuatro temporadas había brindado con Giulini, su titular entonces. Como remate de sus actuaciones, Orquesta y director ofrecieron de «propina» tres obras de Johann Strauss, una cada día: **El bello Danubio Azul**, **El vals del Emperador** y la «Obertura» de **El Murciélago**. De nuevo la batuta nos reveló una extraordinaria habilidad para situar las cosas en su sitio, para frasear correctamente. De nuevo también nos puso de manifiesto su falta de gracia.

JESUS LOPEZ COBOS: VALOR EN DIVISAS (7 y 9-XI-80)

Primera actuación con la Orquesta Nacional del director zamorano en su calidad de asociado, como paso previo a su futura titularidad (cuestión que está ahora mismo en globo). En esta ocasión, en un programa cuyo interés fundamental se centraba en la **Sinfonía «Dante»**, obra que no tocaba la Nacional desde los años cuarenta, nos ha vuelto a traer sus cualidades, sus buenas cualidades de siempre: dinamismo contagioso, fuerza y nitidez, claridad de batuta, poder de concentración, habilidad para explicarse musicalmente, gesto sugerente, preciso y múltiple. Frente a ello, una cierta exterioridad de concepto y una relativa capacidad colorista, en virtud de una paleta sonora no muy ancha y un nivel no alto de fantasía; limitaciones más aparentes que reales muchas veces, propiciadas por su extrema facilidad para el arte de la dirección. La verdad es que el programa elegido fue bien dirigido, aunque no tan bien realizado (como siempre, se estableció gran diferencia entre el viernes y los dos días siguientes), notándose que el grueso de los escasos ensayos había estado destinado a la partitura de Liszt, nueva seguramente para todos los profesores de la Orquesta actual. La «Obertura» de **Los esclavos felices**, bien planteada, con ligereza, levedad y sabor estilístico —quizá un tanto alicaída—, resultó muy gris, en primer lugar, porque la cuerda aguda no posee, hoy por hoy, un grado de virtuosismo suficiente como para salvar las agilidades planteadas al descubierto en piano y a punta de arco; en segundo lugar, porque la batuta no «controló» totalmente los planos, produciéndose ya en el primer «crescendo» un evidente confusionismo entre las distintas familias; en tercer lugar, porque hubo desajustes (que desaparecieron en gran parte en el concierto matinal). El acompañamiento a Rampal, de quien se hablará en seguida, fue estilísticamente correcto, flexible, muy bien planificado, teniendo siempre presentes las limitaciones dinámicas



LOPEZ COBOS: UNA TITULARIDAD LEJANA Y DIFUSA.

del instrumento solista, pero resultó algo apagado, no bien ejecutado y falto de impulso. Cosa que sí tuvo la versión de la **Sinfonía «Dante»**, obra difícil, retórica y repetitiva, en la que los temas no llegan a ser verdaderamente desarrollados. Pero obra genial, en la que, a pesar del excesivo carácter melodramático del «Infierno», con intervención de un amplísimo contingente orquestal, brilla la inspiración lisztiana para el tratamiento instrumental, su intuición para los timbres. Obra anárquica, original, fascinante en su segundo movimiento, «Purgatorio», en el que se crea una atmósfera irreal, estática, sugerente y mágica en la intervención de las voces femeninas durante el «Magnificat». Obra premonitrice, en la que se nos adelantan ya procedimientos armónicos wagnerianos, detalles instrumentales y temáticos brucknerianos, climas tchaikowskyanos, rasgos straussianos.

López Cobos planteó su interpretación

PIHER  OCNOSON



CR 4100
Tocadiscos tangencial
de Alta Fidelidad

EL TEOREMA DE OCNOSON

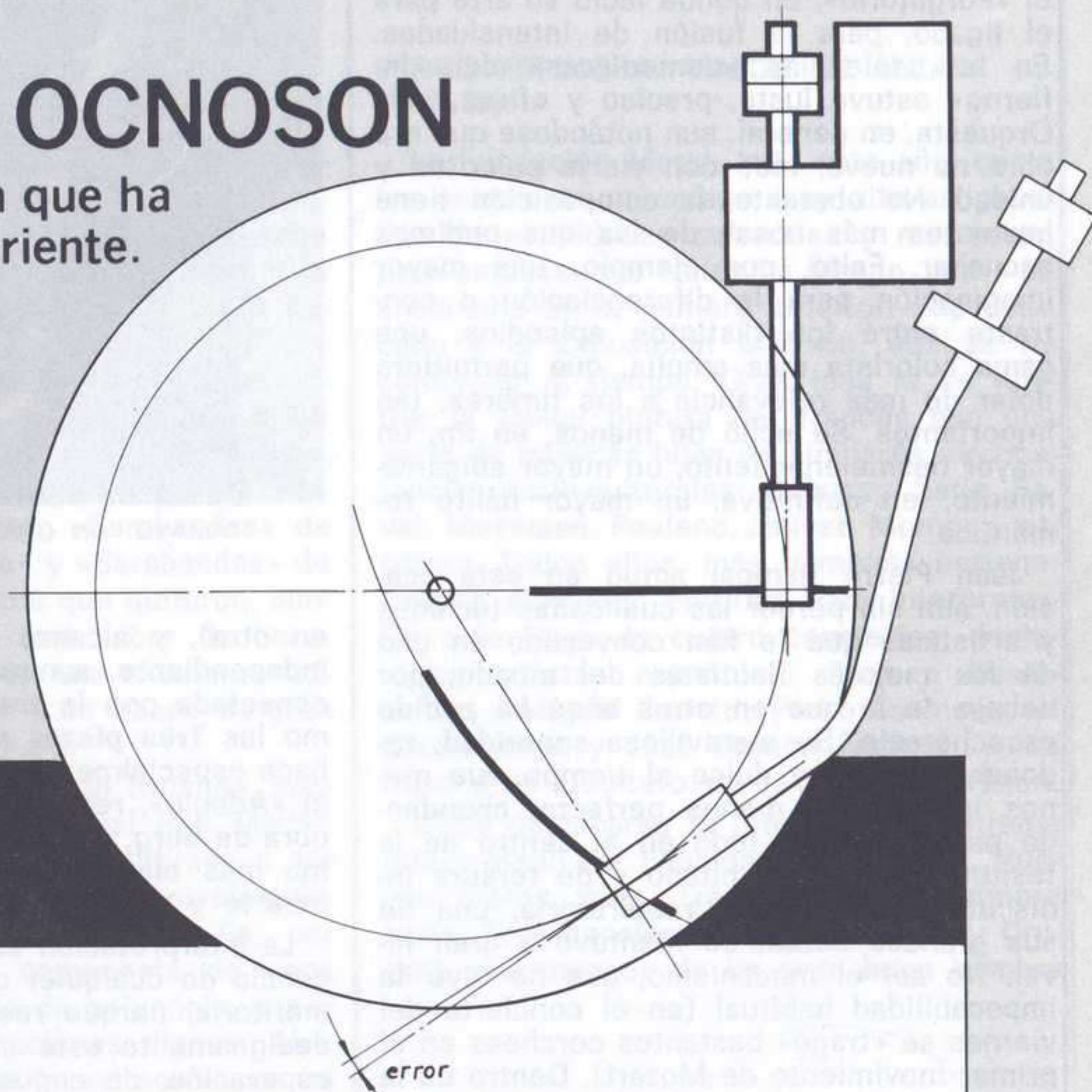
Una sencilla lección de geometría que ha logrado superar al tocadiscos corriente.

Hipótesis:

La lectura de un disco por un tocadiscos debe realizarse de la misma forma que ha sido grabado, o sea, de forma tangencial.

Tesis:

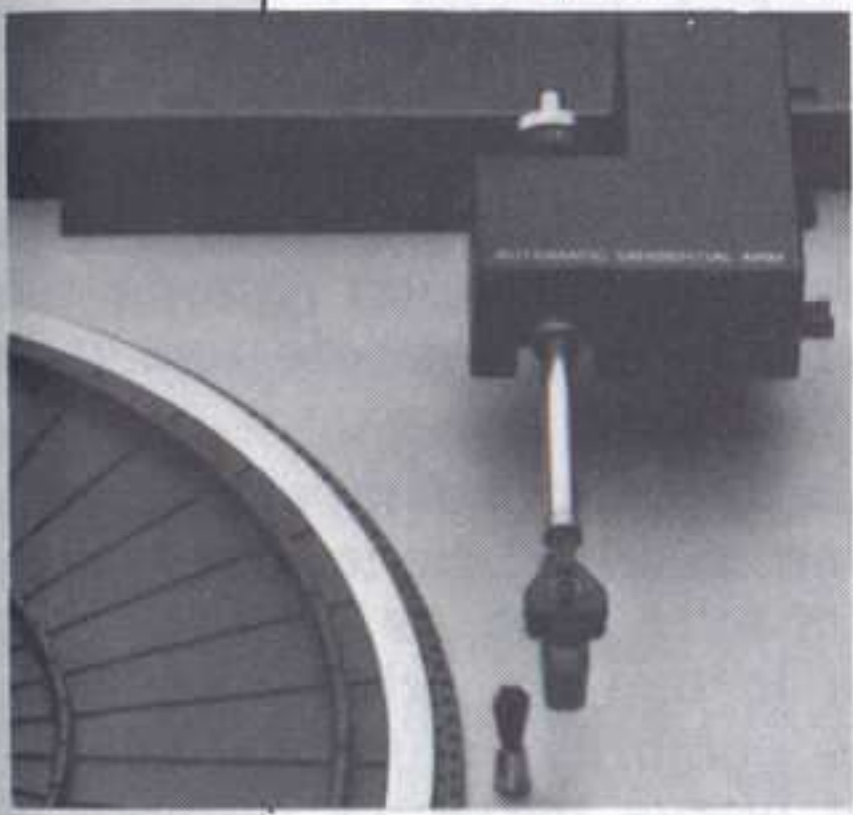
La lectura tangencial del disco ha superado ampliamente al tocadiscos corriente.



Demostración:

Línea recta versus arco

En un tocadiscos de brazo pivotante la aguja describe un arco sobre el disco. Hay, por lo tanto, un cierto ángulo de error que varía a lo largo de su trayectoria. En un tocadiscos tangencial la aguja describe una perfecta línea recta. De esta forma la exactitud de la lectura se mejora en 10 veces.



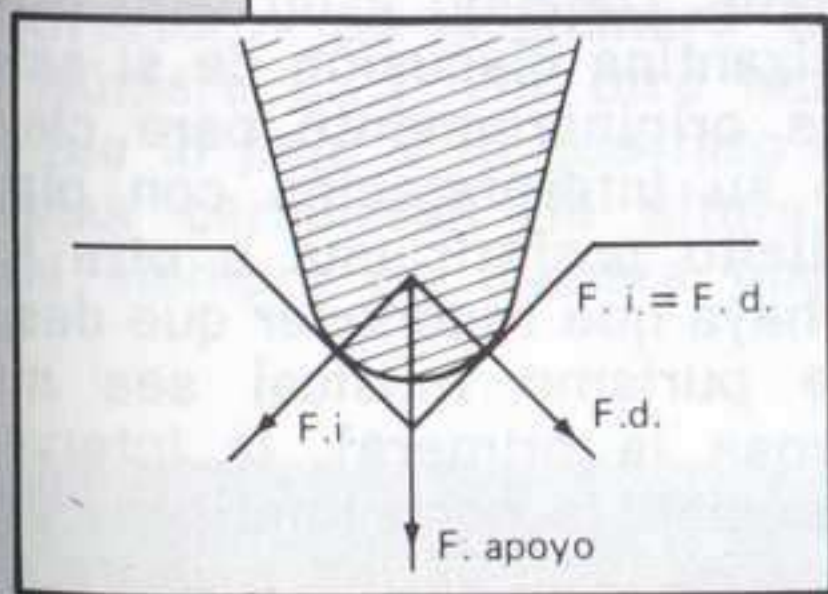
El Tangencial Ocnoson le sirve el disco en bandeja

Mediante una bandeja deslizante se pueden poner y quitar discos sin necesidad de levantar la tapa. Esto permite un acceso muy cómodo y la ubicación del aparato en estanterías de baja altura.



El surco del disco es leído, por vez primera, uniformemente

La aguja de un tocadiscos convencional comete errores de lectura, debido a que su desplazamiento en arco ejerce una presión desigual en las paredes del surco. La aguja del brazo Tangencial Ocnoson lee, uniformemente, ambas paredes del surco. Un lector opto-electrónico se encarga de controlar automáticamente las variaciones del ángulo respecto al surco.

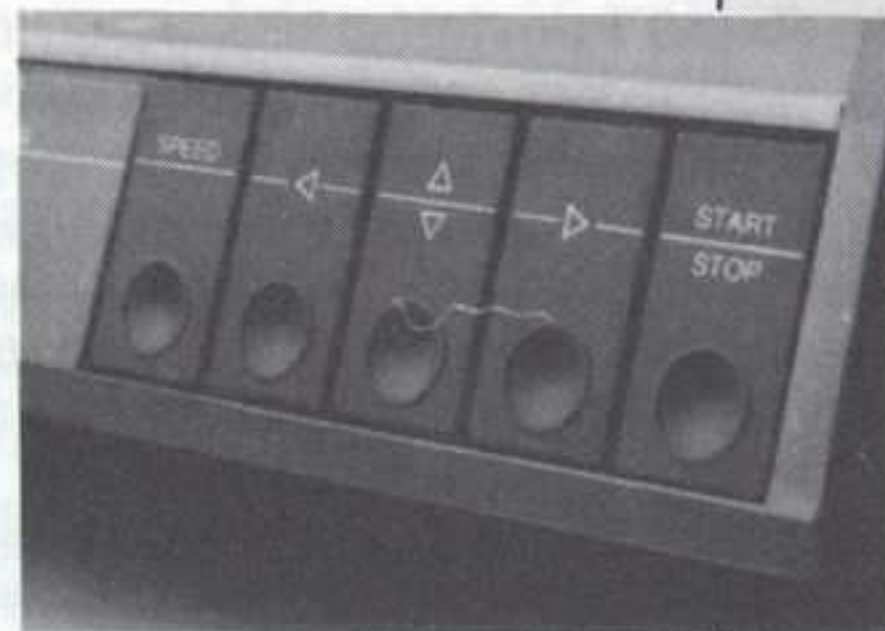


Disco y aguja siempre a cubierto de cualquier accidente

El total automatismo protege a disco y aguja de cualquier accidente manual. El aparato detecta, además, la ausencia del disco y bloquea su funcionamiento.

Todas las operaciones se dirigen con un solo dedo

El Tangencial Ocnoson es de funcionamiento automático. Dirigido desde un teclado, el aparato se pone en marcha, se desconecta, el brazo sube, baja, avanza o retrocede, de forma totalmente automática.



En relación con sus prestaciones el precio del Tangencial Ocnoson es realmente sorprendente

Corolario:

La alta tecnología y especialización que suponen 20 años fabricando tocadiscos ha permitido a Piher Ocnoson algo aparentemente sencillo pero de compleja resolución técnica: la primera reproducción lógica de un disco. Con el teorema de Ocnoson se demuestra que el Tocadiscos Tangencial Ocnoson ha superado ampliamente al tocadiscos corriente.

desde los sólidos instrumentos que comúnmente suele aplicar, con una gran claridad de exposición, notable fluidez, dinamismo, agilidad y convicción dramática, consiguiendo magníficos momentos, particularmente en el «Purgatorio», en donde lució su arte para el ligado, para la fusión de intensidades. En las violencias «demoníacas» del «Infierno» estuvo justo, preciso y eficaz, y la Orquesta, en general, aun notándose que era obra no nueva, tocó con cierta pulcritud y unidad. No obstante, la composición tiene bastantes más cosas de las que pudimos escuchar. Faltó, por ejemplo, una mayor imaginación para la diferenciación o contraste entre los distintos episodios, una gama colorista más amplia, que permitiera dotar de más relevancia a los timbres, tan importantes. Se echó de menos, en fin, un mayor desmelenamiento, un mayor abigarramiento; en definitiva, un mayor hálito romántico.

Jean Pierre Rampal actuó en esta ocasión, aun sin perder las cualidades técnicas y artísticas que le han convertido en uno de los mejores flautistas del mundo, por debajo de lo que en otros años ha podido escucharse. Su maravillosa sonoridad, redonda, pastosa y dulce al tiempo, fue menos imaculada, menos perfecta, abundando pasajes, sobre todo en el centro de la tesitura, de brillo limitado y de tersura indiscutible. La técnica respiratoria, una de sus grandes bazas, se mantuvo a gran nivel. No así el mecanismo, que no tuvo la impecabilidad habitual (en el concierto del viernes se «tragó» bastantes corcheas en el primer movimiento de Mozart). Dentro de la misma tónica se nos ofreció en el recital que días después interpretó en el mismo escenario, acompañado por el pianista catalán Angel Soler, que se mostró en todo momento musical, aunque limitado en lo técnico y en lo expresivo, particularmente en la **Sonata** de César Franck. Esta obra, transcripción para flauta de la famosa **Sonata** de violín del músico belga-francés, alcanzó una excelente versión por parte del solista, quien no pudo disimular, desde luego, que aunque el compositor lo indicara en el original de la partitura, la obra sólo alcanza su máxima plenitud con el instrumento de arco. Lo mejor del recital fue la melodía de la ópera **Orfeo y Euridice**, de Gluck, primera «propina». A buen nivel, aunque no al máximo que el flautista ha dado otras veces, las preciosas **Fantasías para flauta sola**, de Telemann.

ARTURO TAMAYO: VALOR EN ALZA (1-XI-80)

A pesar de la inclusión del anodino **Concierto para contrabajo y orquesta**, de Vanhal, uno de los primeros programas «fuertes» de la poco interesante temporada de la Radio-Televisión era, «a priori», el de Arturo Tamayo, centrada en la «Suite» sinfónica de **Lulu**, de Alban Berg, preparada por el mismo compositor, en 1934 (Erich Kleiber la estrenó en Berlín), al serle difícil estrenar la ópera entera a consecuencia de la coyuntura política que se vivía. Se trata de un complejo fresco sinfónico, en el que se incluyen dos fragmentos vocales, extraídos de la ópera, y en el que se encuentra condensado todo el drama, toda la expansión y toda la angustia. A través de un lenguaje dodecafónico, nimbado de ese tornasolado lirismo dramático tan propio de él, Berg crea un universo sonoro en el que todavía están presentes las luces y sombras del expresionismo, y con el que se pinta de mano maestra toda la angustiada y patética desesperanza de la obra literaria de Wedekind. Esta «Suite» va mucho más lejos de lo que iría una simple recopilación o «pot-pourri» de temas de la ópera (de hecho, solamente dos pasajes, el «Ostinato» y el «Lied», son totalmente idénticos en una y



TAMAYO: UN GRAN AMOR POR LULU.

en otra), y alcanza personalidad propia e independiente, aunque, eso sí, íntimamente conectada con la tradición mahleriana (como las **Tres piezas para orquesta**), que se hace especialmente presente y lacerante en el «Adagio», resumen y síntesis de toda la obra de Berg, en el que se concretan de forma más clara y plena la aspiración a la muerte y el presentimiento de ella.

La interpretación escuchada, con independencia de cualquier otra consideración, fue meritoria, porque recogió y reflejó muy fidedignamente este clima, transido de desesperación, de angustia... y de piedad. Tamayo, no hay duda después de esto, conoce, ama y sufre este complejo mundo bergiano, está embebido en él, impregnado de su desolado lirismo interior. Sabe sólo viviendo esta música es posible ofrecer de ella una visión auténtica, profunda e idiomática, inmersa en un universo en el que juegan factores diversos y en el que están presentes, como trasfondo vitalizador, las contradictorias corrientes emanadas de la crisis cultural europea de principios de siglo, en la que fueron algunos de sus principales valedores, actuando de auténticos revulsivos, los Kraus, Wittgenstein, el mismo Wedekind, sobre cuyas obras **El espíritu de la tierra** y **La caja de Pandora** construye el músico su ópera. La gran dificultad interpretativa de esta partitura (como, en parte, de cualquier otra) está, por ello, en encontrar el tono justo, la lucidez (que sólo proporciona el conocimiento) necesarios para dar relevancia a las contradicciones y a la «humanidad real y profunda», en palabras de Adorno, de que está impregnada. Una cuestión cultural, después de todo. El director madrileño está en el secreto de todo ello, y por eso su aproximación resulta tan convincente, aun cuando desde un punto de vista técnico y de realización hubiera problemas y no todo fuera perfecto. Aunque, por ejemplo, hubiera sido deseable, en general, una mayor diferenciación tímbrica, una más clara dosificación de las intensidades, un mayor brillo orquestal, un más amplio abanico dinámico, y quizá una matización más sutil de los contrastes. Con ello, la interpretación, que siempre fue fluida y tensa, y que tuvo, como se ha apuntado, temperatura, hubiera ganado claridad, firmeza y transparencia. En todo caso, y aun contando con la no identificación plena de los instrumentistas con la partitura —que siguieron con aplicada atención—, el nivel fue más que digno, y, por ejemplo, el «Adagio» alcanzó una altura excelente, lográndose en él, prácticamente, todo lo preciso: intensidad, tono, belleza sonora, justa dicción. Colaboró honradamente, aunque con medios escasos, la soprano Eva Csapó, quien, no obstante, sintonizó bien con la línea expresiva marcada, haciendo que lo gutural de su voz y lo limitado de su ex-

tensión quedaran, en parte, disimuladas.

Tamayo, por lo visto en esta actuación, va ganando seguridad, soltura, flexibilidad de brazos, claridad de gesto (ahora más sugerente y firme) y autoridad en la tarima. Su estudio y análisis de la obra no le impide, sin embargo, dotarla de unidad, expresándolo así en su ademán, globalizador y amplio.

En la aburrida obra de Vanhal, discretamente acompañada por Orquesta y director, actuó como solista Jaime Antonio Robles, primer contrabajista del conjunto. Posee un sonido algo débil, una afinación no siempre perfecta y un mecanismo excelente. Es un buen músico.

DIEZ AÑOS DE IBERMUSICA: VALORES EN BAJA

Para conmemorar su décimo aniversario, IberoMúsica, llevada de la eterna inquietud y afición de Alfonso Aijón, ha organizado un festival Bach, compuesto nada menos que de once conciertos. La idea era buena, ya que planificar un festival de este tipo, con intervención de artistas y conjuntos en su mayoría prestigiosos, con inclusión de gran parte de las obras maestras instrumentales más conocidas del Cantor, no es ninguna tontería. Pero podría haber sido todavía mejor si se hubiera decidido caminar por senderos algo menos transitados; montar, por ejemplo, una serie de conciertos configurados por obras menos características, menos habituales; o utilizar a intérpretes algo menos reconocidos, consagrados o, sobre todo, tradicionales. Hay modernos especialistas, de reconocido prestigio también —aunque, probablemente, menos míticos—, que están dando una imagen de la música bachiana más «nueva», vivificante, revolucionaria si se quiere, que podrían haber proporcionado un interés más alto al ciclo, dotando a éste de una indiscutible originalidad.

El festival, al menos hasta el momento en que esto se escribe, tiene una calidad media discreta, muy lejos de lo ideal, e incluso lejos de lo que, «a priori», podía esperarse de los nombres actuantes, que han defraudado en buena parte. La primera decepción, quizá la mayor, fue la de Rosalyn Tureck, que hace pocos meses ofreció un concierto muy notable en el mismo escenario del Real, en un recital también dedicado a Bach y que fue comentado en estas páginas. En esta ocasión ha montado, en dos sesiones, los **Conciertos para piano y orquesta de cuerda**. Dejando a un lado la en cierto modo bizantina discusión de si estas obras, escritas originariamente para clave, admiten o no su interpretación con piano (aunque sea lícito preferir una u otra forma, y aunque haya que reconocer que desde un ángulo de purismo musical sea más lógica y rigurosa la primera), la intervención de la especialista norteamericana dejó mucho que desear. Por varias razones. En primer lugar, por un problema de equilibrio entre instrumento solista y «ripieno»: aquél fue casi siempre empleado, en los conjuntos, con exceso de cantidad, incluso a veces con una suerte de inapropiada violencia, marcando demasiado los acordes y borrarando el delicado equilibrio entre él y las cuerdas, en muchas oportunidades materialmente tapadas, y diluyendo la posibilidad de ensamblaje y empaste. En segundo lugar, por una falta de pericia, de virtuosismo, de experiencia del conjunto acompañante, compuesto en su mayoría de elementos bisoños e inhábiles. En tercer término, por una carencia absoluta de norte directivo; por lo oído y visto, la mente rectora (?), es decir, la de la Tureck, se limitó a dar breves pautas para que la Orquesta le siguiera o le apoyara al «tempo» marcado inicialmente... Y nada más. No hubo ni una

inflexión, ni un detalle directorial (fuera de algún esporádico gesto para dar una entrada o para cerrar un pasaje), ni un matiz interpretativo —rítmico o dinámico— resaltable: la orquesta fue un peso muerto. En cuarto lugar, la elección de «tempi»: es admisible y pocas veces discutible la aplicación de «tempi» moderados cuando las pautas expresivas previstas así lo demandan, o cuando ello no hace perder carácter a la interpretación. En este caso las obras, tan vitales, tan cambiantes, tan barrocas... quedaron claramente desvirtuadas, en un intento, bastante absurdo, de conectar el lenguaje del músico alemán con un romanticismo de guardarropía. Todo fue, así, monótono, moroso, cansino, y por ello antibachiano.

Hay que reconocer, de todas formas, que la excelente pianista que la Tureck ha demostrado ser otras veces surgió de vez en cuando, dando muestras de su especial técnica, de su particular fraseo, de su bella y coloreada sonoridad; factores que salían a flote, sobre todo, en los movimientos lentos o en las cadencias, y que elevaban el nivel enormemente. Hasta que cambiaba el «tempo», entraba la Orquesta o la pianista se excedía en el «rubato», rozando lo amenerado.

Otra decepción fue Rafael Puyana. Se recordaban del clavecinista colombiano una serie de virtudes: pulsación, claridad, belleza sonora, potencia, imaginación para otorgar brillo y colorido a lo interpretado... En estas actuaciones madrileñas, en las que ofreció la integral de las seis **Partitas**, no todas estas cualidades hicieron acto de presencia, y alguna sólo en parte, de tal forma que sólo pudo entreverse al gran clavecinista de otras veces. Puyana actuó, en las dos sesiones, como inseguro, falto de confianza, dudando más de una vez, totalmente volcado en la partitura (siempre la ha utilizado, pero nunca tan apegado a ella), dando la impresión de no dominar las obras, de no tenerlas en dedos ahora mismo. No en una, sino en varias oportunidades quedó descuadrado y, por lo general, no pudo mantener la necesaria continuidad de exposición, la exigida fluidez de dicción y la precisa claridad de articulación. Hubo momentos verdaderamente comprometidos para una reproducción medianamente aseada (ejemplos: «Gigue» de la **Número 1**, «Ouverture» de la **Número 4**, «Toccatá» de la **Número 6**...). Por otro lado, y esto quizá fue lo peor y lo que hizo que estas versiones carecieran de altura, Puyana tocó casi siempre de manera plana e imperso-

nal, sin otorgar variedad y colorido al discurso, sin mostrar sentido del contraste, incisividad de fraseo; sin jugar imaginativamente con el ritmo, sin proporcionar a estas obras —danzas elevadas a categoría abstracta, pero danzas al fin y al cabo— el jugoso sabor de lo danzable, sin diferenciar verdaderamente unos movimientos de otros. Pareció que el «tempo» —únicamente algo retardado en las sarabandas— era uno e inmutable. Todo ello otorgó a estas interpretaciones una monotonía, una linealidad y una pesadez evidentemente impropias, dando la impresión de que asistíamos a una lección, a una lectura, no siempre aseada y limpia, carente de vida interior, de elocuencia y profundidad. Es cierto, de todos modos, y hay que reconocerlo en justicia, que el intérprete se encontraba a sí mismo en varios momentos: «Sarabandas» de la **Número 4**, «Courante» y «Sarabandas» de la **Número 6**... Momentos que quitaron, aunque sólo en parte, el mal sabor de boca. Aquí el clavecinista, con una excelente utilización de los teclados y un fraseo de gran nitidez, rayó a gran altura.

La Orquesta de Cámara de Holanda, conjunto del que es titular actual Ros Marbá, se nos mostró como una equilibrada y sólida formación, profesional, con niveles generales e interesante discreción. Es, por tanto, una formación, compuesta de unos treinta músicos, dotada de solvencia, capaz de otorgar unas prestaciones dignas. Ahora bien, dista mucho de lo extraordinario, ni por virtuosismo, ni por empaste, ni por belleza sonora. La cuerda es bastante gris, falta de brillo, de transparencia, de dulzura, aunque su mecanismo y afinación sean, por lo común, suficientes. Aceptables las maderas y toscas las trompas. Kees Bakels, segundo de Ros Marbá, evidenció, como director, corrección, seguridad y buenas maneras, en una labor tan aseada como falta de impulso, vibración o refinamiento, brindando una batuta algo seca y prosaica. Suficiente, en todo caso, para conseguir unas plausibles aunque pálidas versiones de las dos primeras «Suites» y del **Concierto para violín en Mi mayor**, de Johann Sebastián Bach, y del **Concierto para oboe en Fa sostenido mayor** y de la **Sinfonía número 1** de Johann Christian Bach. Como solistas actuaron: el flautista Paul Verhej, correcto y afinado, aunque de limitada sonoridad; el violinista Jean-Jacques Kantorow, que es al tiempo el concertino, justo en la dicción, nítido en el mecanismo, dotado de un sonido dulce y redondo, aunque a su cargo le falte dimensión y profundidad; el oboísta

Hans Meijer, un hombre de gigantesca estatura, tan largo y delgado como un instrumento, del cual extrae sonoridades potentes, pero algo ásperas y huérfanas de matización.

PEDRO ESPINOSA: VALOR EN ALZA (22-X-80)

La Fundación March, que este año, como los anteriores, mantiene muy alto su pabellón de actividades culturales y musicales, para empezar sus ciclos ha ideado, como se anunciaba en el número anterior, uno dedicado a la Exposición Matisse, que se ha celebrado al tiempo. Gran idea la de ilustrar la genial pintura del francés con una serie de músicas hijas de similares circunstancias socio-culturales: Debussy, Satie, Ravel, Messiaen, Poulenc, Jolivet, Mompou, etcétera. Todos ellos, más o menos pertenecientes al mismo entorno. Para interpretarlas a lo largo de cuatro conciertos, destacados artistas españoles: Carmen Bustamante y Miguel Zanetti; Pedro Espinosa; el Grupo Koan y José Ramón Encinar; Anna Ricci y el Quinteto de la Radio-Televisión.

Debe destacarse el interesante programa interpretado por Espinosa: **Piezas frías, Nuevas piezas frías, Tres gnosianas, primera serie; Tres gnosianas, segunda serie, y Croquis y arrumacos de un gran buen hombre**



ERIK SATIE: INVITADO DE HONOR AL CICLO MATISSE.

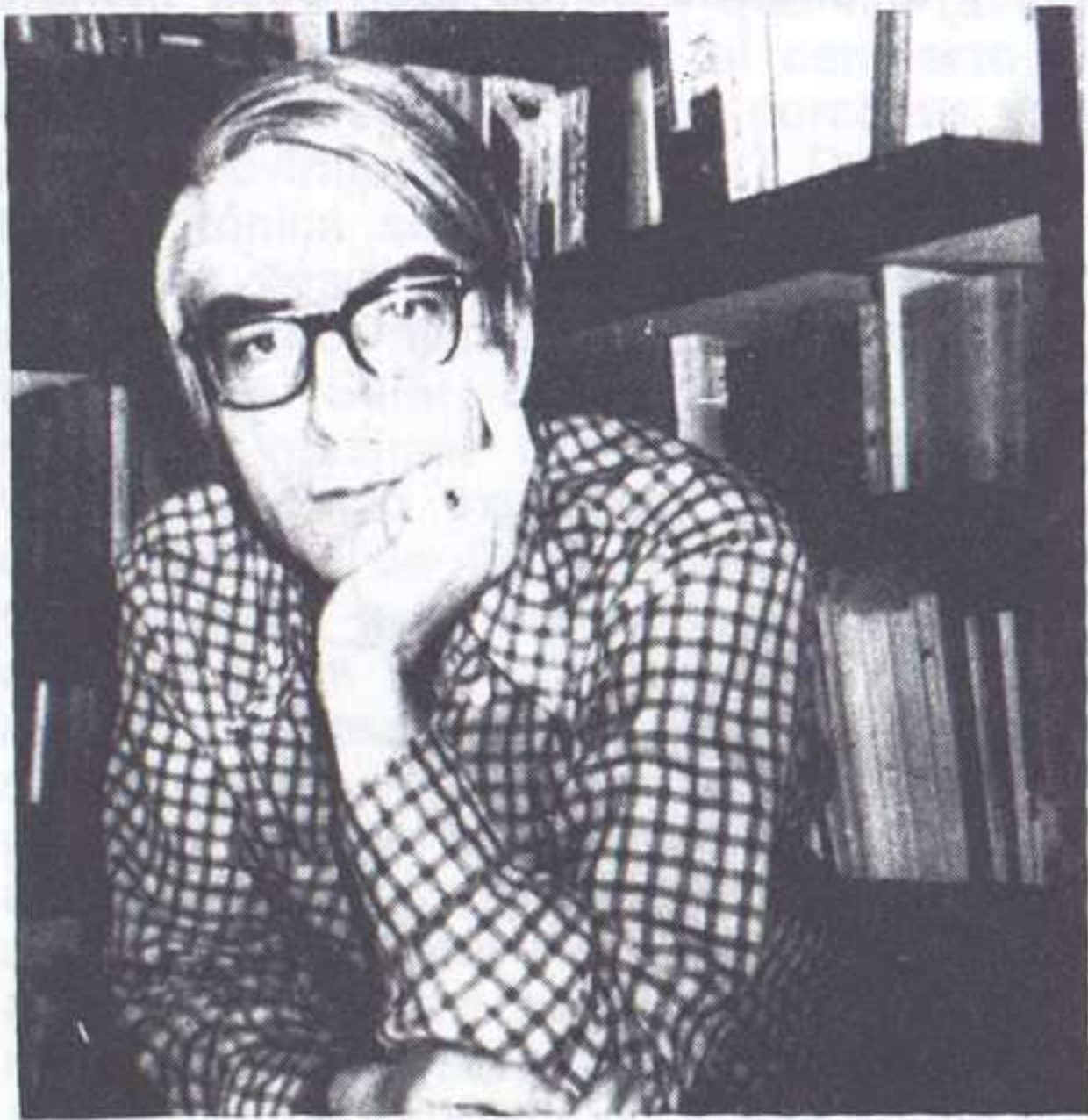
de madera, de Satie; **Dos piezas, opus 73**, de Scriabin; **Saudades de Brasil**, de Milhaud; **Frinolina, vals del tiempo de la Montijo**, de Viñes; **Maná**, de Jolivet; **Paisajes**, de Mompou, e **Isla de Fuego I**, de Messiaen. El pianista canario volvió a mostrar su comprensión de esta música, su identificación con ella. Aunque la soltura interpretativa no fuera igual en todas las obras: las de Satie, por ejemplo, con alguna primera audición madrileña (**Nuevas piezas frías**, por ejemplo), tuvieron una traducción mecánicamente buena, pero quizá no se marcaron en ella suficientemente los contrastes ni se otorgó la adecuada variedad a cada uno de los números en que se agrupan, proporcionando así una cierta monotonía a la primera parte del concierto (monotonía implícita, es cierto, en algunas de las composiciones), la cual hubiera convenido, por otro lado, que tuviera en algún momento mayores dosis de desenfado. Lo mejor, por clima y delicadeza sonora, fueron las piezas de Mompou y, por concentrada precisión, la de Messiaen. Sala abarrotada, como siempre. Ejemplar programa de mano, incluyendo los cuatro conciertos, con documentadísimas notas de Tomás Marco.



TURECK Y PUYANA: SU BACH NO ESTA EN LINEA.

VALORES DE LA NUEVA MUSICA ESPAÑOLA

No tan «nueva», si tenemos en cuenta que las obras que se incluyen en este apartado han sido compuestas (a excepción de **Antar-Atman**, de Guerrero, que no pude escuchar) por músicos que tienen más de cuarenta y cinco años. En todo caso, son novedad en nuestros conciertos. **Cante «in memoriam» de García Lorca**, de Olavide, que iba a ser estrenada aquí mundialmente la pasada temporada, pero que fue dada a conocer en Granada este último verano, venía precedida por la fama que corresponde a la solidez de su autor, uno de nuestros músicos más preparados e inspirados. Mi compañero Xoan María Carreira, en el número 504 de la Revista, calificaba de magistral la realización de la obra, y destacaba su personalidad tímbrica y su coherencia arquitectónica. Se trata, en efecto, por lo que se ha podido escuchar ahora en el Real, de una obra realmente interesante, denotadora de un cuidadoso trabajo de texturas, de una firmeza de escritura y de un excelente oficio, no por sabido menos rentable. El resultado sonoro es de gran atractivo por la lograda tímbrica desarrollada, dotado de una tensión expresiva muy fuerte, en base a una escritura muy dramática, en la que los recursos instrumentales del autor brillan poderosamente. Olavide ha querido, y logra-



OLAVIDE: POR FIN, EN EL REAL, SU CANTE «IN MEMORIAM» DE GARCÍA LORCA.

do según su propósito, comentar o ilustrar el poema lorquiano «Yo sé que mi perfil será tranquilo en el musgo de un norte sin reflejo», que —siempre según confesión propia— le ha producido un estremecimiento especial por su profecía contenida y «por su sentido de la temporalidad». La composición musical quiere seguir la estructura del poema, que es recitado por el coro, el cual, más que por el significado de las palabras, por su fonética, presta al tejido musical una especial densidad dramática. El empeño, de gran altura expresiva y técnica, y utilizando un lenguaje de gran riqueza, tan personal como es siempre el de Olavide (en cierto modo concectado, como el de la segunda escuela de Viena), no llega a ser totalmente redondo, en mi opinión, por pecar de cierta redundancia: se ha querido resaltar el dramatismo (e incluso la nota trágica) del poema, no siempre tan evidente, desenchajando un tanto la expresión y abusando de determinados efectos, provocando a veces un clima algo artificial y externo. En la interpretación de Ros Marbá y el Coro y la Orquesta nacionales pareció muy propia y cuidada en los planos. Como fin de su concierto, el director catalán ofreció una lírica y bella versión de la **Séptima Sinfonía** de Dvorak, llena de excelentes detalles, muy clara de texturas, con

un magnífico segundo tiempo. Faltó en ella, de todas formas, un más decidido impulso rítmico y una acentuación más rica y variada, capaz de facilitar ese clima popular fuertemente checo que posee la composición.

La obra, de José Luis Delás, **Concetti**, que ofrecieron, en interpretación quizá mejorable, Tamayo y la Orquesta de la Radio y Televisión —en el mismo concierto en el que se interpretó la «Suite» de Lulu—, revela asimismo un magnífico oficio y una notable preocupación por los timbres. Al igual que la de Olavide, la obra nace motivada por un «gesto» anterior y externo al compositor: mientras en aquél era un poema de Lorca, en éste es la figura y el mundo sonoro del madrigalista italiano, del siglo XVI, Gesualdo; figura y mundo que quedan recogidos, como comenta el autor, en breves motivos, rápidas pinceladas, que no son, en cualquier caso, sino fugaces y veladas, y que ni siquiera intervienen en la estructura de la composición —y que sabemos que están porque el creador nos lo dice—, pero que promueven el que ésta, partiendo de ese bagaje cultural, adopte una configuración y una atmósfera concretas. El resultado es, sin duda, sugerente, por las irisadas coloraciones de la instrumentación, en la que interviene la guitarra amplificadora. El principal problema planteado es el mantenimiento del interés, cosa no siempre lograda, a pesar de la que duración total no llega a los veinte minutos.

El **Trío** de Luis de Pablo, ofrecido en un concierto de la Unión Europea de Radiodifusión (31-XI-80), era estreno absoluto. Según el propio autor, se trata de una reducción, de una esencialización instrumental de la obra, para gran orquesta, **Tinieblas del agua**. El resultado no es del todo convincente, independientemente de la calidad que pueda tener aquella composición. Se advierte, por supuesto, la gran sabiduría del músico español, la intencionalidad y la incisividad de su estructura, en este caso concreto para tres instrumentos de cuerda —violín, viola y violoncello—, pero ésta aparece como falta de continuidad, de ligazón, sin que logre armarse una estructura unitaria, cosa que quizá previó así el compositor. El lenguaje, poco sorprendente aquí, cuando De Pablo casi siempre sorprende, muestra rasgos, apuntes, detalles irregulares de apariencia bartokiana. Al lado de esta obra figuraron en el programa el interesante **Trío en Re mayor, opus 9, número 2**, de Beethoven; el precioso y conciso **Trío de cuerda, opus 58**, de Roussel, y el **Trío en Do mayor**, de Brunetti, exhumado de los archivos del Palacio Real, de Madrid. La interpretación no pasó de la simple discreción, en general, y fue especialmente desafortunada en la obra citada en último lugar —la que primero se interpretó—, en donde los músicos, pertenecientes al Cuarteto Español, se mostraron desafinados, desajustados y alejados del estilo. Dio la impresión de que no habían ensayado prácticamente la obra.

LOS VALORES DEL GENERO CHICO (11-XI-80)

Con mucho retraso, según parece por problemas presupuestarios (¿cuándo no los habrá en este país para la cultura?), se abrió la temporada 1980-81 en el coliseo de la calle Jovellanos. Y no, como se había previsto, con una zarzuela «grande», el estreno de **Fuenteovejuna**, con libro de Martín Descalzo y música de Moreno Buendía —lo que se aplaza hasta enero, si se soluciona la cuestión crematística, y que dará motivo a una inauguración más «oficial»—, sino con un doblete de zarzuela «chica»: **El bateo** y **Gigantes y cabezudos**. Una combinación quizá no muy afortunada, considerando que la primera, con libro de Antonio Paso y Antonio Domínguez y música de

Federico Chueca, un típico sainete, es una obrita que todavía posee cierto encanto y frescura, mientras que la segunda es un curioso engendro que a duras penas se tiene en pie, ya que posee un libro inane y aburrido, lleno de tópicos, de Miguel Echeagaray, y una música más bien ramplona de Manuel Fernández Caballero, que únicamente alcanza calidad digna de mención, por el oficio del músico murciano como compositor coral, en la famosa jota y en algún que otro número («Si las mujeres mandaran», con su burda conexión con Aristófanes).

La interpretación y puesta en escena resultaron irregulares y modestas, aunque tuvieron, en general, cierto decoro. En **El bateo**, llevada bastante desmayadamente en el foso por Moreno Buendía, a quien faltó gracia de acento, desparpajo y agilidad, hay que citar, muy en primer lugar, la labor del excelente Jesús Castejón, que no sólo probó su gracejo y sus buenas maneras de actor en una atinada composición del «Virginio», sino que volvió a demostrar que es más que un tenor cómico, ya que posee una voz que, aunque algo estridente en origen y muy lírica, tiene cierta entidad, es fácil y bastante extensa. Su gran virtud es que emite con naturalidad y con claridad, pronunciando de forma que se le entiende lo que dice. A destacar también el tipo construido por Pepín Salvador, a quien, aparte su vis cómica, ayuda la rechonchez de su figura. A mucho menor nivel, los demás participantes. Discreto el Coro y aseado, simplemente, el movimiento escénico, debido a Joaquín Deus, con afortunada resolución de la escena de la sacristía. Todo fue peor en la obra de Fernández Caballero, entre otras cosas porque es más pretenciosa y porque hay en ella personajes que no hay quien los salve. Por eso, ni Salvador ni Castejón, éste en el intragable «Sargento», pudieron hacer gran cosa. La protagonista, Josefina Meneses, reveló un alarmante estado vocal, quizá motivado por el cansancio o el exceso de actuaciones de la pasada temporada. Su voz, de soprano muy lírica, que antes poseía, dentro de su peculiar timbre, ciertos grados de cristalinidad, se rompe ahora con frecuencia y se emite con aparente esfuerzo, quedando así siempre comprometida con el agudo, que suele ser atacado con recelo y precaución y resuelto con apuros, sin vibración ni apoyo. Anda también mal de «fiato», como pudo demostrar en la romanza de la carta. De todas formas, aguantó el tipo con dignidad y salió del paso, ya que no con soltura, sí, al menos, con profesionalidad. Lo suficiente para gustar al poco exigente público que asistía a la «première». Público que, como no podía ser de otra manera y para seguir la tradición, aplaudió cuando Deus, muy dentro de la rutina, hizo sacar la imagen de la Virgen del Pilar.



JESUS CASTEJON («VIRGINIO» EN EL BATEO): ALGO MAS QUE UN TENOR COMICO.



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

MUSICA EN VIVO

BEJART - «DON GIOVANNI» EN EL SEPTIEMBRE MUSICAL SUIZO DEL 80

La pequeña Suiza es, desde siempre, país de gran afición musical, plasmada en la existencia de conservatorios, festivales (algunos internacionalmente importantes, como los de Lucerna y de Montreux) y conciertos en la mayoría de las ciudades de los cuatro cantones. Además, funcionan habitualmente los teatros de ópera de Ginebra, Lausanne, Basilea, Zürich, Lucerna y aun algún otro que no recordamos; pensando por nuestra parte a cuánta distancia estamos en España de tanta cultura musical. Ginebra es, claro está, un centro musical de primer orden, en donde actúan los mejores solistas y conjuntos. Aparte del Conservatorio y de varias entidades privadas, la actividad concertística principal se concentra en la vieja y tradicional sala del Victoria Hall, mientras que la ópera tiene su sede en el Grand Théâtre, con sala completamente nueva después del incendio que la destruyó. En una semana tuvimos ocasión de asistir a un recital de Alicia de Larrocha y a dos representaciones de *Don Giovanni*, de Mozart, y aún, en Basilea, a la audición de la *Octava* de Mahler por la Orquesta de esta segunda ciudad y los Philharmonia Chorus de Londres.

ALICIA DE LARROCHA EN EL VICTORIA HALL

En concierto benéfico a favor de la Fundación "Henri Dubois-Ferrière/Dinu Lipatti" (dedicada a la investigación de la leucemia, enfermedad que llevó a la muerte al pianista Dinu Lipatti), Alicia de Larrocha dio un recital (21-IX-80) con un programa compuesto por el *Rondó en Sol*, op. 51, de Beethoven; la *Sonata KV 310*, de Mozart y la *Chacona*, de Bach-Busoni, en la primera parte; y cuatro *Danzas españolas* y el "Allegro" de concierto, de Granados, más la "Suite" de *El amor brujo*, de Falla,

en la segunda. El triunfo de la pianista (es una de las artistas favoritas del público de Ginebra) correspondió a la calidad de lo ofrecido por la misma. El *Rondó*, de Beethoven, fue expuesto con serenidad, gracia alada y belleza absoluta de sonido; Mozart, aparte de un discutible "rubato" en el enunciado de la primera frase del primer movimiento, se centró en un inspirado segundo tiempo, mientras que la *Chacona*, de Bach, nos confirmó la idea que teníamos en cuanto a que De Larrocha es la máxima intérprete mundial actual de esta obra. No hace falta analizar la segunda parte, eterna "especialidad de la casa", con la gracia incomparable de que hace gala la versión de las *Danzas de Granados* o la fuerza y ritmo interno aplicados a la *Danza del Terror* o a la del *Fuego*, que invariablemente ponen en pie al auditorio.

GRAND THEATRE DE GINEBRA: "DON GIOVANNI", DE MOZART (Y DE BEJART)

El Grand Théâtre de Ginebra está montando en estos últimos años una serie de producciones que lo han convertido en uno de los primeros teatros europeos, por la calidad artística de los espectáculos ofrecidos. La inauguración de la presente temporada correspondió al *Don Giovanni* mozartiano, con el atractivo de la producción escénica a cargo de Maurice Béjart. "Pullmans" llegados de variadas procedencias, colas enormes de personas antes y después de comenzar las representaciones, el cartel invariable de "agotadas las localidades" mucho antes de comenzar cada una de ellas, anuncios en la prensa solicitando una entrada: éstas fueron las consecuencias del montaje de *Don Gio-*

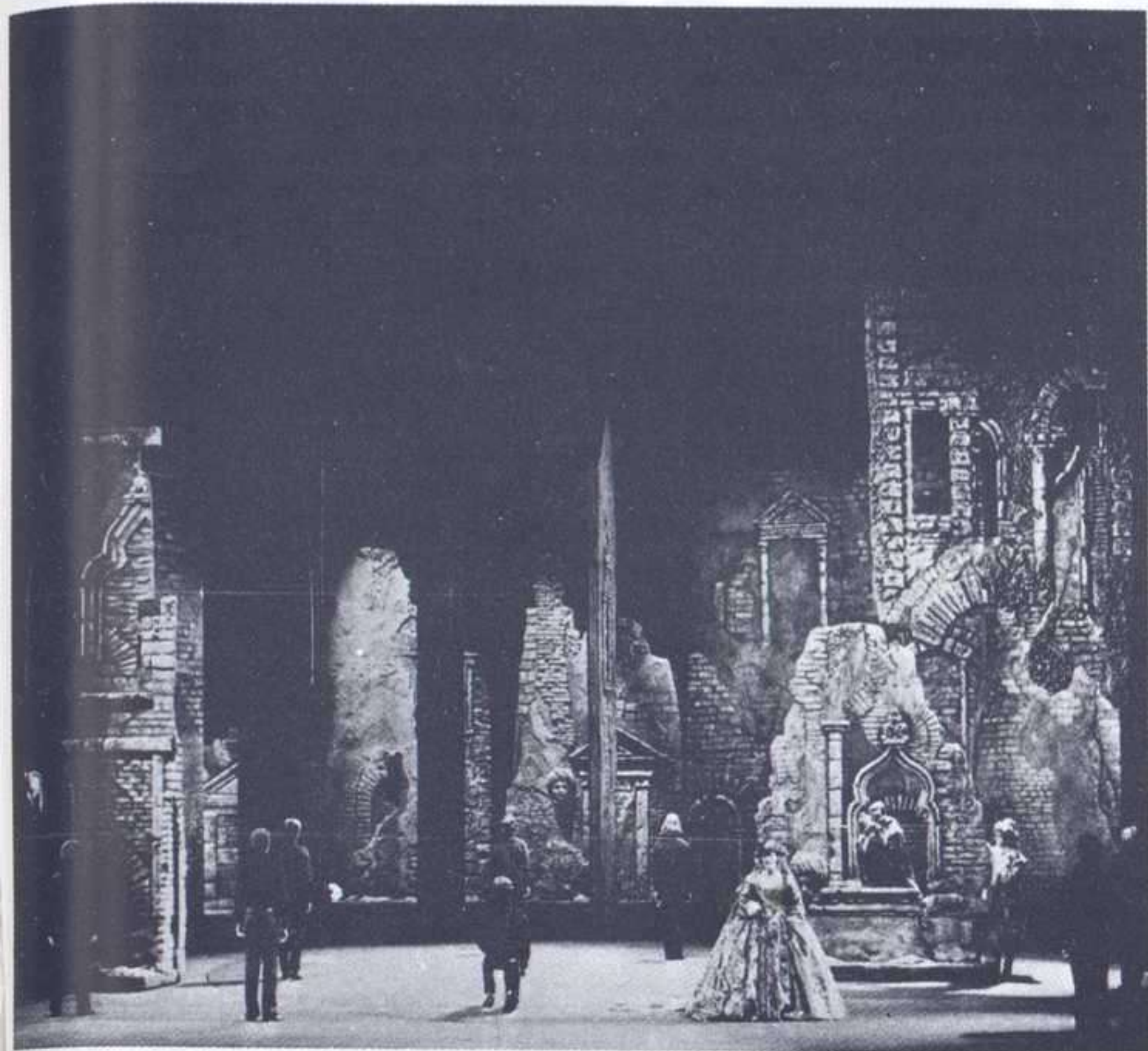
vanni por Béjart. Está fuera de toda duda que, en esta ocasión, el éxito se basa en el carácter mítico de un bailarín y en el indesmayable atractivo del tema de DON JUAN (más que en la intrínseca popularidad de la ópera de Mozart), relegando a un segundo plano la cuestión estrictamente musical. Lo más curioso es que dicha cuestión musical estuvo, realmente, en un segundo plano, y sin ninguna sorpresa para el público aseguraríamos "teatral" o interesado por una manifestación considerada de entrada como segura exponente de la Estética en un alto grado (Béjart ha demostrado siempre ser un esteta). Como es sabido, la ópera es el espectáculo más completo y complejo, por la difícil conjunción entre teatro y música; en el Grand Théâtre de Ginebra la música estuvo correc-

tamente servida, pero postergada por la situación escénica: se hubiera precisado una interpretación memorable para superar la mitificación escénica impuesta "a priori" (respondiera o no a una verdadera calidad artística) por el público.

En todo caso, Horst Stein es un director sin significación especial, al menos para *Don Giovanni*. El desinterés con que fue expuesta la obertura fue el aviso de lo que seguiría. Es imposible citar un momento de trascendencia; Stein dirige *Don Giovanni* de un modo muy semejante a como Pritchard, por ejemplo, dirigía las *Bodas* en París (comentadas en RITMO, número 495). Todo está "bien de conservatorio", "tempo avanti" y cómodo para los cantantes. La situación mejoró en la escena final, aunque instintivamente creemos que



GRAND THEATRE DE GINEBRA. ENSAYO DE *DON GIOVANNI*. BEJART PIDE UN DETERMINADO ADEMAN A «DON GIOVANNI» (RAIMONDI).



GRAND THEATRE DE GINEBRA. DON GIOVANNI, PRIMER ACTO: ENTRADA DE «DONNA ELVIRA» (MOLDOVEANU).



GRAND THEATRE DE GINEBRA. ENSAYO DE DON GIOVANNI. LA PERFECCION VOCAL DE MARIA EWING SE UNE A LA IDEA ESCENICA DE BEJART: RESULTADO ARTISTICO DE PRIMER ORDEN.

la sublimidad mozartiana de este momento fue la auténtica causa (Mozart siempre vence). Añadamos que la Orquesta de la Suisse Romande se mostró, simplemente, tan correcta como su director y torpe en la cuerda (violines singularmente), no respondiendo en estas funciones (asistimos a las representaciones del 22 y 27 de septiembre) al nivel de calidad logrado de siempre por Ansermet, nivel que ya el año pasado, con motivo de las representaciones de *La Gioconda*, nos pareció decreciente. Extraordinarias intervenciones de la clavecinista Janine Reiss.

El reparto presentó de todo un poco. Ruggero Raimondi es el "Don Giovanni" de hoy, el más experimentado de cuantos puedan ofrecer el "rôle" en la actualidad; lo ha cantado con los más importantes directores de orquesta, lo ha trabajado con los mejores directores de escena, lo ha "filmado" con Losey. Pero todo esto se traduce en una cierta frialdad o hacer "maquinal", tanto en el cantar como en el actuar. Vocalmente, es el instrumento ideal para la partitura Raimondi es un bajo-barítono, aunque cante normalmente el repertorio para bajo), sin mostrarse, en esta ocasión, siempre afortunado (cierta tendencia a "cantar" en los momentos lírico-cantables"; al apianar el "Re" en "Là ci darem la mano", o en "Deh vieni alla finestra"). Stafford Dean está dotado de un timbre de voz agradable, es musical y no incurre en ninguna exageración "bufonesca", a la que tantas veces se presta "Leoporello". La corrección fue también la virtud destacada de Peter Meven como el "Comendador", y de Eric Tappy como "Don Ottavio" (poseedor de cierta elegancia en lo vocal y en

lo escénico; es una verdadera voz de tenor lírico-ligero, muy experimentada y sin virtuosismo especial para las agilidades de "Il mio tesoro"). El mejor, John Tomlinson como "Masetto", como su pareja María Ewing en "Zerlina". La Ewing fue la "estrella" del reparto, cantando tan musicalísimamente su parte, aunando técnica perfecta y bello timbre (dicen que se trata de una "mezzo" en la línea Von Stade; nosotros diríamos que se trata de una de aquellas voces indefinidas que cantan el repertorio para el que no precisan una catalogación vocal determinada), que realizó una auténtica creación de "Zerlina", en lo vocal y en lo escénico. La materia prima de Katia Ricciarelli continúa invariable en su calidad intrínseca, como invariables se mantienen sus problemas técnicos, centrados en un continuo forzamiento, en especial en la parte aguda, producidos por un deficiente sistema de emisión (nos atreveríamos a decir incluso que por falta de apoyo). En su "Donna Anna", lo mejor la primera escena del primer acto, la primera parte de "Non mi dir" y el "trío de las máscaras", donde la belleza del timbre, la facilidad para el "piano" (los dos "Si bemoles") y la perfecta articulación de las "escalas" sirvieron para conjugar a maravilla con las voces de sus dos compañeros. Lo peor, "Or sai che l'onore" (el "fiato" falló, invariablemente, en las tres veces correspondientes a la "redonda" ligada con "blanca con punto" del "La natural" de la palabra "cor"), y la segunda parte de "Non mi dir". Como "Donna Elvira", Eugenia Moldoveanu se mostró suficiente en su terrible "Mi tradi", y afrontó con éxito las "jugadas" que Mozart hace a su "particella" en cuanto a cantar en el cen-

tro-bajo. No es un instrumento excepcional ni en volumen ni en belleza de timbre, más bien anodino, pero la técnica es de extremada corrección. Lo peor, el cuarteto "Non ti fidar, o misera" (aquí sí que se vio impotente para resolver las "semicorcheas" de "Mi dice quel traditore", etc.); lo mejor, la escena de la ventana, del segundo acto.

Tanta anodina corrección musical (excepto la Ewing) mal podría hacer frente a un hombre creativo e imaginativo como Béjart. Béjart respetó en todo momento la música y a los cantantes; cada momento escénico estuvo perfectamente acorde con lo escrito en la partitura, sin poner nunca a los personajes en situaciones innecesarias. De los intérpretes, los hombres comprendieron perfectamente la idea del director escénico; de las mujeres, sólo la Ewing, y en grado máximo.

La idea de Béjart de *Don Giovanni* es la ambigüedad. *Don Giovanni* es un laberinto, un teatro chino donde todo rueda en constante movimiento, donde los personajes se esconden, aparecen, desaparecen y se disfrazan. Así, el escenario giratorio del Grand Théâtre trabaja sin parar; los muros corren, adoptan formas distintas según la situación. La acción transcurre en Venecia (Losey) y no en Sevilla, y no por casualidad. Venecia es la ciudad más adecuada a la idea de ambigüedad de Béjart: es el lujo de costumbres, el fasto oriental, el barroco, el Carnaval, todo ello en decadencia perpetua. Nunca específicamente se menciona que estamos en Venecia, pero es tan evidente por los muros, por el ambiente, por los ropajes, que es un acuerdo

tácito entre el público y el escenario en cuanto a que vivimos y actuamos en la ciudad de los canales. A la ambigüedad pertenece también la presencia permanente en escena de una serie de jóvenes vestidos en negro, como sacados de *Un sguardo dal ponto*, de Rossellini, con gafas oscuras Ray-Ban, quienes participan en la acción moviendo los decorados y enseres como verdaderos tramoyistas, o asistiendo, adoptando posturas móviles o no, como público, a las actuaciones de los diversos personajes, o aun colaborando con ellos. Su presencia da pie a cualquier interpretación, desde que sean los herederos del coro de las tragedias griegas (aquí, sin articular palabra), a que constituyan la representación permanente del público sobre el escenario, asistiendo como testigo ocular, a través de estas gafas Ray-Ban, a las acciones de "Don Giovanni" y de los demás personajes. O incluso que se trate de una multiplicación juvenil de la masculinidad de "Don Giovanni" (al que únicamente dejan solo en el momento supremo de la muerte), quien en las primeras escenas va vestido como ellos, usando de las Ray-Ban como quasi-instrumento atractivo-erótico para seducir a "Zerlina".

El personaje de "Don Giovanni" está omnipresente; Béjart le da una importancia especialísima, y lo convierte en el director, en el eje del "perpetuum mobile" que sucede a su alrededor. Así, todo es, todo se realiza en relación a "Don Giovanni". Si "Donna Elvira", "Donna Anna" o "Leoporello" cantan un aria, "Don Giovanni" asiste físicamente a su interpretación, sea desde el fondo del escenario, sea paseando a su alrededor, como ra-

Kemble • Kemble • Kemble • Kemb

**Kemble
el piano ingles
que se exporta a
todo el mundo**



Modelo WINDSOR, 88 notas, acabados caoba mate y poliéster



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

tificando que en cualquier acción de estos personajes él es causa principal. Los caracteres están bien delimitados. "Don Giovanni", sensualidad traducida en necesidad de las mujeres como el aire que respira; "Donna Elvira", abandonando cualquier tendencia al histerismo y llena de una conjunción de rabia, amor y dolor contenido; "Leoporello", sin caer en exageraciones ridículas; "Zerlina", el despertar de una inexperta campesina ante un ser extraordinario tan diferente de su "Masetto".

De todo lo expuesto cabría hacer muchas reflexiones. Sin el comentario del propio Béjart en el programa de mano, o sin conversaciones que tuvimos oportunidad de mantener con personas participantes en el espectáculo, es imposible la comprensión adecuada de la concepción de Béjart. Primera conclusión: se logra, partiendo de la ambigüedad propuesta (pero con concepción definida por parte del autor), que el público interprete mentalmente la acción, como si se tratara de determinada película de Buñuel. Segunda: de comprender la idea de Béjart (que es lo difícil), podemos entonces comentarla. De entrada aceptamos sin reservas su concepción general como válida; de concepciones hay muchas (hemos asistido personalmente en estos últimos años a los *Don Giovanni* de Strehler y de Zefirelli), y ésta es tan válida como las otras. Es una concepción perfectamente meditada y coherente, donde los momentos difíciles de realizar que plantea la obra se solucionan dentro de la ambigüedad apuntada. Así, se evita el peligro de siempre de la estatua en la escena final, siendo "Don Giovanni" muerto por su propio doble, por su propio "ego" salido del espejo donde se ha contemplado, mientras resuena la voz del "Comendador" (¿el "Comendador" es el mismo "Don Giovanni"?). Hay escenas de una belleza estética absoluta: la exposición de "Madamina" por "Leoporello" en un pequeño teatro de "Commedia dell'Arte" italiana, con enorme mapa de Europa, donde el criado señala la geografía de las conquistas de su amo; la escena de la seducción de "Zerlina" ("Là ci darem la mano"), único momento en el que asistimos escénicamente a una seducción de mujer por parte de "Don Giovanni". El gesto en los personajes, como cabría esperar de Béjart, está invariablemente cuidado con atención preferente. Otros detalles son para nosotros superfluos, como la aparición de la visión femenina ("Donna Anna") ante "Don Giovanni", en el último momento de su vida. No estamos muy de acuerdo con el tratamiento general dado al personaje de "Donna Anna", quizá el más complejo de todos, en su afectividad por "Don Ottavio". La cuestión del grupo de jóvenes pertenece a la producción en sí,

y es imposible separarla de la misma.

Decorados y suntuoso vestuario de Thierry Bosquet, y adecuado juego de luces por Alan Burrett.

A modo de recapitulación: Mozart (contra la opinión de algún crítico) no necesita de nadie para seguir siendo Mozart; en el Grand Théâtre de Ginebra ha dado Maurice Béjart una nueva visión de *Don Giovanni*, receptora única de nuestro interés, desertor, en cierto modo, de la interpretación musical, a causa de los sistemas de ésta hoy vigentes.

LA "OCTAVA" DE MAHLER, EN BASILEA

La Octava de Mahler es obra raramente programada en las salas de conciertos por el esfuerzo de todo tipo (especialmente, ay, el económico) que supone su montaje, debido básicamente al enorme número de personas que intervienen. El "Allgemeine Musikgesellschaft" de Basilea, organizador de los principales conciertos de la ciudad, ofreció la obra en dos audiciones, contando con la baza segura para el éxito de la presencia de los Philharmonia Chorus de Londres, de los que no hace falta repetir elogios, sino decir, simplemente, que estuvieron al nivel infrecuente de calidad al que nos tienen acostumbrados, y convirtiéndose en los verdaderos protagonistas de la audición a que asistimos (25-IX-80). Como son capaces de cualquier sutileza, lograron el más bello efecto pensable en las tres "p" de "Sie schlichen stumm freundlich" (antes de la entrada del "Pater ecstaticus"), en el segundo movimiento, o en su entrada final, "Alles Vergänglichhe...". La Orquesta de Basilea es una formación excelente en todas sus ramas; es la típica orquesta centro-europea suizo-germánica trabajada, justa y siempre eficiente. Su director titular, Moshe Atzmon (conocido en Madrid) dominó la partitura (en la Octava de esto se trata, de "controlar"), y aunque en algún momento pudiera parecer que el predominio del metal fue excesivo, también debe decirse en su favor que es muy difícil limitar a los instrumentos dentro del "marmagnum" en que los "mil" se ven inmersos. No faltaron detalles, como el estupendo "tempo" aplicado al "Ausserst langsam", que comienza en el número 106 del segundo movimiento. De los solistas sobresalieron claramente el bajo Malcolm King y la "mezzo" Charlotte Berthold (bella entrada en el segundo movimiento, "Kein Engel trennte"); cumplidores Elaine Cormany, Patricia Payne, Werner Hollweg (tan difícil la parte del tenor) y Kurt Widmer, e inadecuada Heather Harper a las enormes exigencias de su partitura.—"I TADDEI".

Índice de discos criticados en este número

	Pág.
Beethoven: Tres Cuartetos con piano. Cuarteto Beethoven. ITALIA. 70	
Beethoven: Obra completa para cello y piano. Starker/Buchbinder. TELEFUNKEN 64	
Beethoven: Concierto número 5. Giesecking/Cantelli. CETRA 67	
Berlioz: Requiem. Maazel. DECCA 49	
Bizet: Carmen. Beecham. EMI 59	
Brahms: Las Cuatro Sinfonías. Oberturas Académica y Trágica. Solti. DECCA 47	
Brahms: Requiem alemán. Variaciones Haydn. Solti. DECCA 47	
Donizetti: La Favorita. Cellini. CETRA 67	
Falla: Grabaciones históricas. Falla/Fernández Arbós/Halfpeter. EMI. 69	
Giordano: Andrea Chenier. Votto. CETRA 67	
Händel: El Mesías. Marriner. DECCA 47	
Händel: Jephta. Harnoncourt. TELEFUNKEN 65	
Haydn: Tríos y Cuartetos con flauta. Schulz. TELEFUNKEN 64	
Haydn: Los primeros Tríos para piano. Trío Haydn. TELEFUNKEN. 64	
Leoncavallo: Pagliacci. Muti. EMI 54	
Mahler: Lieder. Fischer-Dieskau/Barenboim. EMI 54	
Marcello: Doce Sonatas para flauta y clave. Gazzelloni/Cannino. RICORDI 70	
Mascagni: Cavalleria Rusticana. Muti. EMI 54	
Massenet: Werther. Kraus/Plasson. EMI 54	
Massenet: Don Quijote. Kord. DECCA 51	
Mendelssohn: Primera noche Walpurgis. Segunda Sinfonía. Von Dohnányi. DECCA 50	
Mozart: Las bodas de Fígaro. Von Karajan. DECCA 51	
Mozart: Don Giovanni. Solti. DECCA 51	
Peri: Euridice. Ephrikian. TELEFUNKEN 65	
Puccini: La Bohème. Levine. EMI 54	
Puccini: La Bohème. Colin Davis. PHILIPS 60	
Puccini: Turandot. Votto. CETRA 67	
Rossini: Otello. López Cobos. PHILIPS 61	
Schubert: Impromptus. Momentos musicales. Buchbinder. TELEFUNKEN 65	
Schubert: Todas las composiciones para piano a cuatro manos. Ballista/Cannino. RICORDI 71	
J. Strauss: Valses. Polkas. Marchas, etc. Boskowsky. DECCA 49	
Verdi: Un ballo in maschera. Colin Davis. PHILIPS 63	
Festival Barroco. Obras de Vivaldi, Corelli, J. S. Bach, etc. Marriner. DECCA 47	

POLCAR

1981

MUSICA CLASICA

P. V. P.: 700 ptas.

EDICION LIMITADA

Baleares

PALMA DE MALLORCA

El paréntesis estival, si excluimos los festivales que desde hace unos años se imponen en las principales ciudades balearicas (Pollensa, Ciudadela, Mahón...), implica, en general, un cese casi absoluto en el terreno de lo musical. De ahí que tengamos que reflejar forzosamente una somera idea de lo que consideramos más efectivo y sustancial, y que ha tenido lugar, precisamente, en los meses veraniegos. Así, pues, registramos el corto pero fructífero ciclo «Encuentro de compositors I», en Sa Pobla, a cargo de Llorenç Balsach, Amadeu Marín y Llorens Barber, celebrado los días 21, 22 y 23 de julio. Tenemos inmejorables referencias del citado y brevísimo ciclo cultural, alma del cual es el entusiasta y culto compositor mallorquin Antonio Baimari Alomar.

Por otra parte, en agosto, concretamente el 24, en la bella ciudad de Sóller y en la iglesia del convento Sagrados Corazones, se celebró un magno concierto sinfónico-coral, que organizaron el Magnífico Ayuntamiento, que preside don Simón Batle, y la Federación de Corales de Mallorca, cuya presidencia la ostenta Gregorio Marcús Barberá, joven director de la prestigiosa Capella Oratoriana, de esta capital. Agradecemos, por lo que vale, el atento saludo e invitación recibido al efecto.

Ya más recientemente hemos de hacer constar —mes de septiembre— la inauguración de la temporada en el «Auditorium» con un recital pianístico a cargo de Susanne Bardbury, joven norteamericana que pasa largas temporadas en Deyá (Mallorca). También, incluido en septiembre, ha reemprendido su actividad la Capella Mallorquina, iniciando la temporada 1980-1981 con un concierto ofrecido en la iglesia parroquial de San Nicolás, en colaboración con el organista alemán Hans-Dieter Moller y con motivo de la «4.ª Setmana dels orques historics de Mallorca».

Con respecto a las demás entidades musicales de esta capital, ninguna de ellas ha entrado todavía en «combate», y suponemos que, respectivamente, estarán próximas a iniciar sus habituales actividades correspondientes, el curso 1980-81. **LORENZO GALMES CAMPS.**

Castellón

LA CORAL POLIFONICA EN EL PRIMER ENCUENTRO INTERNACIONAL DE LA CRITICA DE ARTE

El Ministerio de Cultura y la Diputación Provincial de Castellón han tenido el acierto de seleccionar a la Coral Polifónica Castellonense para intervenir en la



CORAL POLIFONICA DE CASTELLON.

jornada inaugural del muy importante «Primer Encuentro Internacional de la Crítica de Arte» que, con asistencia de especialistas de Argentina, Francia, Italia, Suiza y España, se ha venido desarrollando en tierras castellonenses.

La jornada inaugural, a la que asistieron destacadas personalidades del mundo cultural y artístico, así como las primeras autoridades, tuvo su punto culminante en la celebración de un concierto extraordinario a cargo de la Coral Polifónica, dirigida por su titular, don Juan Ramón Herrero Llidó.

Hablamos, al principio de esta crónica, de acierto a la hora de calificar la inspirada selección llevada a cabo por el Ministerio de Cultura y la Diputación Provincial. Y, realmente, lo fue en su totalidad. Diríamos, si se nos permite el significado del calificativo, que un verdadero «plenario» de aciertos.

Porque la Coral de Castellón, al recibir el honroso encargo, resolvió, por su parte, comenzar a preparar a conciencia un amplio panel de obras de los polifonistas más representativos del País Valenciano, con el fin de documentar a nuestros ilustres visitantes extranjeros y nacionales en el real tesoro que un día nos legaron los grandes músicos de la región.

El concierto extraordinario, ofrecido en la amplia iglesia parroquial de Villafamés —donde se ubica un gran Museo Popular de Arte Contemporáneo—, con su total aforo ocupado por un público tan numeroso como atento y entusiasta, comenzó con la interpretación del «Gloria Patri», anónimo del siglo XVI, del célebre **Misterio de Elche**, para seguir con dos músicos castellonenses: José María Peris (**Haec est dies**, obra de envergadura, en tres partes, con Ricardo Pitarch como barítono solista) y el para nosotros siempre entrañable maestro don José García Gómez, verdadero paladín de nuestra polifonía popular, ya desaparecido (**Castelloneres**), inspiradísimo retablo de aires populares, con la soprano Rosa Iturralde como solista). Después una obra religiosa del gran compositor de Valencia, Salvador Giner: el **Benedictus**, para seguir con el alicantino Oscar Esplá, del que se ofreció una canción montañesa: **Canto de trilla**. Se cerró la primera parte con una muestra del retablo costumbrista, aún inédito, titulado **El Betlém de la Piga**, texto del laureado poeta Miquel Peris y música de Matilde Salvador. Fue la muy lograda «Nadala del Desert».

En la segunda parte se comenzó con una obra de Juan Bautista Comes, autor valenciano del siglo XVII, discípulo de Ginés Pérez. Tiene una producción bellísima, como saben todos los aficionados. De él escuchamos el **Christus factus est**. Un nuevo tema, bien entrañable, armonizado por José María Peris, castellonense nacido en Cincorres, volvió a recordarnos aires de La Plana: fue una muy lograda interpretación de **La Panderola**, sobrenombre popular del curioso tren de vía estrecha que durante noventa y dos años (1888-1963) surcó las ciudades y pueblos importantes de esta comarca. Del ilustre doctor don Vicente García Julbe, hijo de Vinaroz, actual maestro de capilla de la Catedral de Tortosa, nos fue dado escuchar su **Gloria Laus**, para seguir el programa con **Nadala dels codonys**, de Matilde Salvador-Miquel Peris. Luego **O Crux**, un canto lleno de unción que se interpretaba el Viernes Santo, fue la obra en la que estuvo representado otro valenciano: Ginés Pérez. La Coral concluyó su magnífico concierto con **Sant Josep se fá vellet**, un delicioso villancico o «nadala» bilingüe, de Luis Blanes. La calurosa y prolongada ovación final obligó a ofrecer de «propina» otra obra de Matilde Salvador: el **Aleluya**.

Este nuevo y extraordinario concierto nos ha afirmado en la convicción, compartida por toda la crítica y público, del excelente momento que está viviendo la Coral Polifónica Castellonense, que conducida por la paciente y experta mano de su director, maestro Herrero Llidó, afianza su caminar, para gozo de los amantes de la polifonía y de los valores artísticos y culturales en general. Cabe, pues, renovarles nuestro testimonio de admiración y aprecio.—**F. VICENT DOMENECH**, corresponsal.

Nuevo
Teléfono
729 15 56

La Coruña

XXVII FESTIVAL DE AMIGOS DE LA OPERA

Los lectores habituales de nuestra sección recordarán la traumática crisis que en 1978 tuvo la tradición operística coruñesa, crisis originada en la gestión personalizante y autoritaria del que fuera comisario de Festivales de España, don Luis Iglesias de Souza. Esta gestión llevó en 1977, año del veinticinco aniversario de temporadas ininterrumpidas, al más rotundo desastre estético y al rebosamiento de la indignación en numerosos sectores ciudadanos. Recordaré, una vez más, que, por condicionantes históricos, la ópera es para la ciudad una ventana abierta a Europa, ya que, en el siglo XIX, su puerto era el seleccionado por las compañías italianas para embarcar a América, y dada la existencia de una burguesía cultivada y liberal, receptora idónea del espectáculo, representaban en La Coruña las óperas de moda en Italia. Bellini, Donizetti, Verdi y un largo etcétera fueron conocidos por los burgueses coruñeses apenas media docena de años después de los estrenos italianos. Por otra parte, las relaciones comerciales con Europa permiten la adquisición de las partituras recién editadas y la información sobre las modas parisina y londinense. Este fenómeno es la explicación del «caso Adalid» —junto a la sensibilización ante la lucha de liberación nacional polaca y el modelo chopiniano, y, desde luego, el poderío económico de la familia Adalid— y va a posibilitar la aparición, en Galicia, de la composición laica.

Lógicamente, el mantenimiento de la ideología liberal y europeísta es bastante inseparable del amor a la ópera, y a lo largo del primer tercio de siglo existen numerosas iniciativas privadas de mantenimiento de la tradición operística. Después de la guerra civil vuelven las iniciativas privadas, hasta que, en 1952, se realiza la primera tentativa de fundar «Amigos de la Opera» que hubo en España; lamentablemente, una serie de circunstancias, inseparables de la situación política, llevan a que lo que intentara ser una asociación se convirtiera en monopolio personal del señor Iglesias y, finalmente, la iniciativa privada fuera usurpada por el gabinete de propaganda de los Gobiernos franquistas y la organización de los festivales esclerosada y alejada de la vida ciudadana. La celebración de la temporada en el mes de vacaciones, el triunfalismo vacío, la preferencia por los intereses de la agencia Victoria sobre los artísticos, y el personalismo antes citado, junto a la degradación estética y de notas demagógicas, como las celebraciones de representaciones «populares» en el Palacio de Deportes, condicionaron una grave crisis, de la que se salió dificultosamente, ya que al escepticismo de los desilusionados hubo que sumar los intentos de «boicot» de los interesados en el viejo sistema.

En 1978 se procedió, como ya relatamos en RITMO, a la elección de una Directiva, la redacción de unos estatutos y la conformación de un ente social. En soberana muestra de caballerosidad se nombró al Sr. Iglesias presidente honorario de la Sociedad. Tras la normalización legal de Amigos de la Opera y la puesta en marcha de un mecanismo administrativo

se consiguió, en 1979, hacer un par de representaciones —**Marina y Maruxa**—, a pesar de las zancadillas y los intentos de ensombrecimiento, que tuvieron el dudoso éxito de conseguir la negatva del apoyo municipal. Con estos precedentes, el Festival de 1980 se anunciaba como el pulso definitivo entre la recuperación ciudadana de su tradición cultural y el «aprés-moi, le déluge». La publicación de los estatutos fue el primer indicio de que la transparencia en la gestión es punto de partida imprescindible. Por vez primera en muchos años la taquilla hubo de colgar el deseado cartel de «No hay entradas», y el número de socios rebasaba el de seiscientos, frente al tope de cuatrocientos previsto para el 1980.

El festival 1980 presentó tres obras: **Lucía di Lammermoor**, **Rigoletto** y **Madama Butterfly**. Obtuvo los siguientes apoyos oficiales: Ministerio de Cultura, medio millón y los decorados; Diputación Provincial, 300.000 pesetas y la luminotecnia; Ayuntamiento, 150.000 pesetas; Consellería de Cultura da Xunta de Galicia, 100.000 pesetas; Banco de Bilbao, 30.000 pesetas; Caixa de Aforros de Galicia, publicidad y programas. El presupuesto global fue de cuatro millones y medio de pesetas.

Entre las iniciativas ciudadanas han de destacarse, además de la tradicional aportación de la Coral Polifónica «El Eco» —especialmente meritoria, dada la situación crítica que atraviesa—, la intervención del Estudio de Artes Coreográficas, academia privada dirigida por J. M. Suareztorga, que obtuvo el reconocimiento que merece el trabajo bien hecho (1). Los papeles secundarios fueron concedidos a cantantes coruñeses. Ello es satisfactorio, pero insuficiente. Por un lado, sigue siendo exigible la aportación de alguno de los grupos gallegos de teatro, tanto más a la vista de lo que entiende el Ministerio de Cultura por «decorados», en la cuestión escénica. Por el otro, sigue siendo exigible la participación de la Orquesta da Coruña, tanto por la importancia que tal

(1) Es penoso que mientras la Diputación Provincial mantiene una caricatura de Ballet que en cada una de las actuaciones destroza la música y el baile folklóricos y atenta contra la sensibilidad más endurecida, iniciativas como la de Suareztorga hayan de quedar en el pequeño marco de la academia privada, por falta de apoyo social. Para desinformados, el denominado Ballet Gallego «Rey de Viana» es propiedad de la Diputación y finca personal del señor que impuso su nombre al organismo.

participación tendría cara a la normalización del Festival como por la aportación artística para Opera y Festival. Desgraciadamente, las negociaciones no fueron fructíferas en este año, y hubo que acudir a la importación de músicos, en contradicción con la historia coruñesa, que relata la existencia de una orquesta que no sólo acompañaba a los cantantes italianos en la ciudad, sino que viajaba con ellos por el Norte peninsular.

Otro problema grave es el del teatro de ópera. Es auténticamente vergonzoso que haya de arrendarse por un altísimo precio el Teatro Colón, mientras el teatro municipal permanece alquilado a unos particulares por una ridícula cantidad anual. Volviendo a la historia: el Teatro Rosalía de Castro fue construido por un Ayuntamiento ilustrado y liberal sobre terrenos expropiados a la Iglesia. Y fue construido como un triunfo de la mentalidad europeísta, de la cultura y de la libertad. Su recuperación significa no sólo la recuperación de un auditorio municipal dotado de excelente acústica, sino también la recuperación de aquello que el hermoso edificio, y la ópera, significan en la ciudad.

El reparto en **Lucía** fue el siguiente: Antonio Blancas, Maravillas Losada, Evelio Esteve y Julio Catania. Es de destacar la intervención de la soprano como muestra de entrega y entusiasmo profesional; la falta de escena y el nerviosismo no le impidieron cantar excelentemente el «Aria de la locura» y ganarse al público. Antonio Blancas y Julio Catania cumplieron con su habitual buen hacer, y Evelio Esteve, pese a su brusquedad, demostró la existencia de un oficio que precisa de soltura escénica. Se agradecieron, por su parte, las intervenciones de José A. Sempere y José Manzaneda.

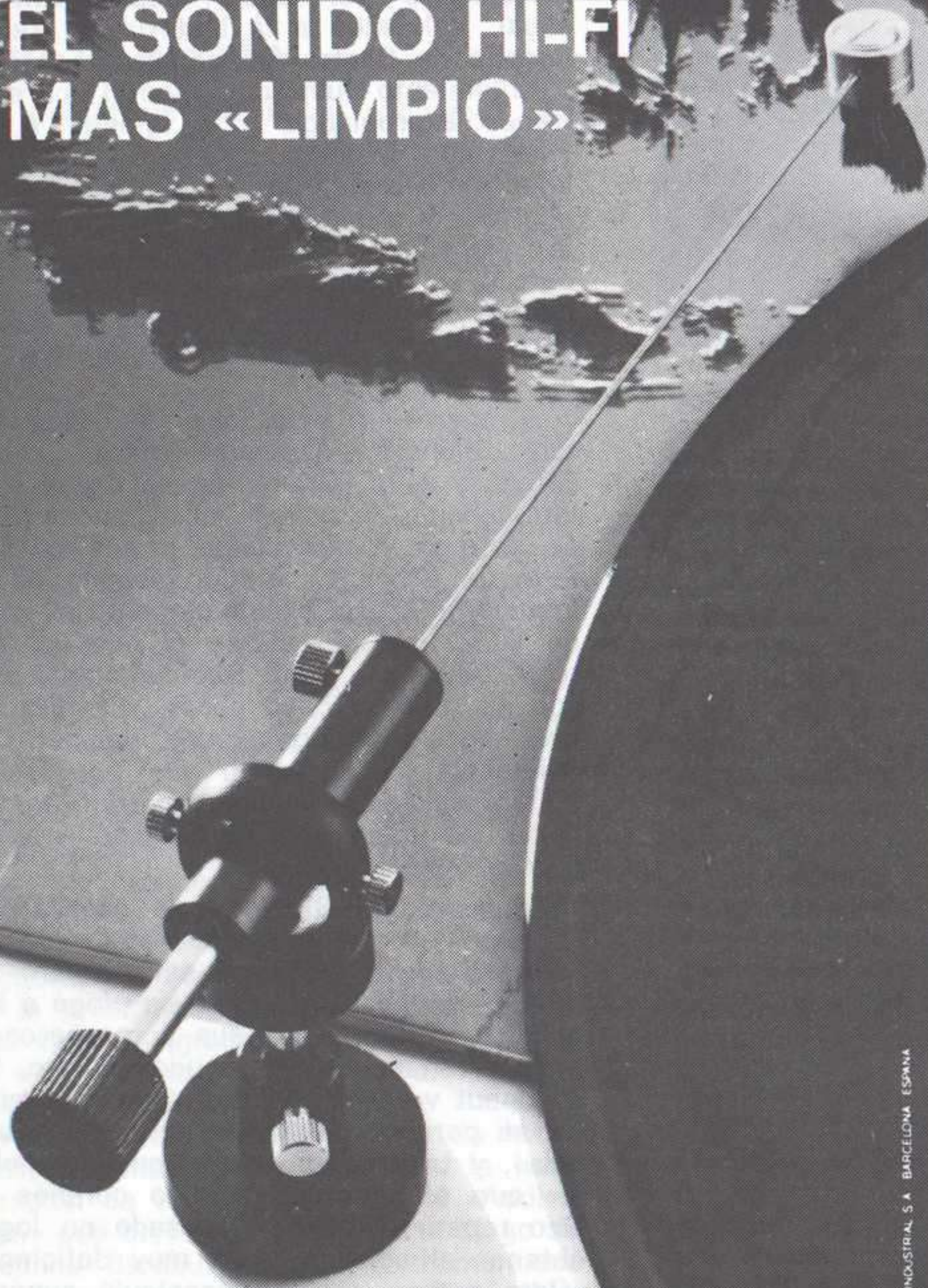
En cuanto al **Rigoletto**, la escena fue dominada por la excelente actuación de Felice Schiavi, quien no sólo superó su difícilísimo papel, sino que se plegó a los condicionamientos de sus compañeros e incluso, en la escena, ayudó al coro. En su debut verdiano, Miguel Alonso demostró su potencia vocal, un tanto «incontrolada», y triunfó con una «Donna é mobile» que el generoso público coruñés le hizo repetir. Dolores Travesedo no logró obtener el aplauso a su muy deficiente «Caro nome», si bien consiguió superar el «bache» y reconciliarse con la obra en



SALUDOS, TRAS LA REPRESENTACION DE **MADAMA BUTTERFLY**, EN LA XXVII EDICION DEL FESTIVAL DE OPERA CORUÑES.

am

EL SONIDO HI-FI
MAS «LIMPIO»



DISENO DE PUBLICIDAD GERMAN INDUSTRIAL S.A. BARCELONA ESPANA

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 S.A.

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

Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



Mariano Matabuena Val

Primer Clasificado Certamen Nacional Senior
Murcia 1980

los mejores tocan

Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

Salvador Rodriguez Ubeda

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

los dos actos siguientes. Nuevamente hubimos de alegrarnos de que Julio Catania volviera a La Coruña, y nos pasó inadvertida la «Maddalena» de Lucila Gulín. Si reparamos en la intervención del coruñés José Manuel Fraga en su «Conde Ceprano».

Más decepcionante fue la **Madama Butterfly**, ya que Angeles Gulín no demostró en ningún momento ser merecedora del prestigio que tiene. La flojísima escena —en ningún momento hace lo que dice—, la irrespetuosidad por la partitura, la pronunciación defectuosa no se corresponden con lo exigible a tal cantante. En esta ocasión la calidad no se correspondía con lo esperado. Ello permitió lucirse a José Manzaneda y a Antonio Blancas. Evelio Esteve cumplió y poco más, y nuevamente permaneció en segundo plano Lucila Gulín.

Por lo que respecta a la orquesta, los problemas fueron mayores que en escena. Los metales estuvieron, en momentos, al borde de lo irritante, y las cuerdas sufrieron las consecuencias de las variaciones de temperatura típicas del foso del Colón. El maestro Miguel Roa demostró una excelente profesionalidad y especial preocupación por lo que sucede en escena, apoyando siempre al cantante.

Como valoración final, considero que estuvo justificado el lleno total, ya que se trató del mejor Festival en mucho tiempo, al salvarse el término medio de dignidad. Lo cual no es, evidentemente, una meta, pero sí un excelente punto de partida para unos «Amigos de la Opera» que están demostrando merecer tal denominación. Y como botón de muestra relataré que un centro escolar de Ferrol fletó un autobús para que cuarenta niños asistieran a **Rigoletto**.—**XOAN M. CARREIRA**.

Guipúzcoa

SAN SEBASTIAN

A finales de julio se ha celebrado en nuestra ciudad el IV Festival de «Jazz», con participación de grupos «amateurs» de Bélgica, Inglaterra y Alemania, así como también profesionales de talla mundial, como la orquesta de Duke Ellington, dirigida por su hijo Mercer; Dizay Gillespie con su grupo; Freddie Hubbard Quintet; el músico argentino Gato Barbieri y la Art Blakey's Jazz Messengers Big Band. El Festival ha obtenido en casi su totalidad un gran éxito artístico y de público, lo cual estamos seguros que animará a seguir en la línea ascendente marcada por el C. A. T. para el festival del próximo año.

• La XLI edición de la Quincena Musical Donostiarra ha comprendido las fechas del 29 de julio al 5 de septiembre, dividiéndose en cuatro fases.

La fase dedicada a la danza vasca **Zaliko** y a la Gala de la Canción Vasca **Txottua**, a pesar del derroche de buena organización y calidad de los espectáculos, fueron un fiasco, pues no se cubrió el auditorio ni en la cuarta parte de lo programado.

La fase dedicada por la Quincena a recitales en las iglesias fue un éxito total, ya que en la iglesia de San Vicente el Coro Donosti Ereski nos dio una muestra de bien hacer al tocar el difícil tema de la música gregoriana, y el recital de trompetas y órgano de la basílica de Santa María resultó correcto en la interpreta-

ción de obras de Haendel, Barja, Telemann y Vivaldi, a cargo del organista Robert Vincent y los trompetas Maurice Murphi, Jam Coull y Patrick Meechan.

La tercera fase de la Quincena dedicó cuatro fechas al «ballet», comenzando por el Ballet Nacional del Senegal, que nos presentó obras de gran belleza y colorido. El Ballet del Siglo XX, de Maurice Béjart, consiguió unas excelentes puestas a punto de **Don Giovanni**, de Chopin; **El pájaro de fuego**, de Strawinsky, y **El Bolero**, de Ravel, en la primera actuación, siendo en la segunda cuando entusiasmaron al público al interpretar **Ehakti**, sobre un tema hindú, **Leda**, basado en música japonesa, y la **Consagración de la Primavera**, de Strawinsky. Las ovaciones apoteósicas premiaron al Ballet de Béjart. El Teatro Victoria Eugenia fue el marco para la Gala de Estrellas del Ballet, con solistas del Bolshoi, de Moscú; Scala, de Milán; Opera de París, Opera de Stuttgart y Ballet de Roland Petit, donde, con sucesivos pasos a dos, nos demostraron el desafío a las leyes de físicas, siendo de destacar por su perfección los solistas del Bolshoi, de Moscú.

La cuarta fase de la Quincena la ocuparon las orquestas y los coros. La Orquesta de Cámara de San Sebastián y la Coral Andra Mari, de Rentería, dirigidas por José Luis Ansorena y José Luis de Salbide, interpretaron primero, «a capella», obras de Guridi, Remacha, «P. Donostia», Pildain y Cordero. Se interpretaron a continuación fragmentos de **Dido y Eneas**, de Purcell, y **Umezurtza**, poema sinfónico coral, de Usandizaga. Actuaron como solistas María Luisa Busselo (soprano), Itziar Martínez («mezzosoprano»), José María Arbelaiz (barítono) y Juan José Beristain (tenor). Disfrutamos de versiones con total dignidad y quizá faltó el calor del público, que no llenó el Teatro Victoria Eugenia, como se esperaba.

• La Orquesta de Cámara Española, dirigida por Víctor Martín, interpretó **Las cuatro estaciones**, de Vivaldi; la **Ritirata nocturna de Madrid**, de Boccherini, y el **Concierto número 3**, de «Brandeburgo», de Bach, siendo correcta toda la actuación.

• También la Orquesta de Cámara Española, con el Coro Easo y el Coro Ametsa, dirigidos por Luis Antonio García Navarro y la colaboración del organista Esteban Elizondo, de la soprano Carmen Bustamante y de la «mezzosoprano» Fiona Kimm, dieron un concierto magnífico, interpretando la **Sinfonía número 1**, de Scarlatti; el **Concierto para órgano y orquesta de la Escuela de Bohemia**, de Brahms, y las **Visperas solemnes de Confesore**, de Mozart, siendo de destacar la labor de los solistas y la notable actuación de coros y orquesta.

Finalizó la Quincena Musical Donostiarra con la actuación de la Orquesta de Cámara Española y el Orfeón Donostiarra, dirigidos por Luis Antonio García Navarro, con un total éxito de público, interpretación y crítica. Actuaron como solistas Joaquín Achúcarro (pianista), Carmen Bustamante (soprano), Fiona Kimm («mezzosoprano»), Alfonso Echevarría (barítono) y Manuel Cid (tenor). Interpretaron el **Divertimento en Re mayor**, de Mozart; **Conciertos en Re menor, para Piano y Orquesta** y **Misa de la Coronación**, también del mismo autor.

• En el polideportivo de Anoeta hubo un recital a cargo de Ravi Shankar, con temas de música tradicional india.

En resumen, la XLI edición de la Quincena Musical Donostiarra ha sido positiva, y esperamos que las posteriores sigan el proceso de superación que todos deseamos.—**GLORIA VIGNAU**.

Las Palmas

HOMENAJES A ALFREDO KRAUS EN SU VIGESIMO QUINTO ANIVERSARIO LIRICO

El insigne tenor grancañario Alfredo Kraus conmemorará, en enero del próximo año, sus bodas de plata con el teatro melodramático. Con este motivo la Crítica musical de su ciudad natal —Las Palmas de Gran Canaria— ha redactado un manifiesto, en el que solicita a la Universidad de La Laguna, en su calidad de primer Centro docente del país canario, le distinga con la investidura de Doctor honoris causa, ya que el ilustre tenor, en cuanto relevante exponente de la cultura canaria, es uno de sus más conspicuos embajadores artísticos. Los críticos palmenses consideran que en el eximio coetáneo concurren méritos amplísimos, acumulados durante estos cinco lustros de fecunda e ininterrumpida actividad artística, desarrollando una carrera modélica, tanto en el aspecto eminentemente interpretativo —en el que ha alcanzado cotas de sublimidad y perfección absolutas— como en el profesional —del que es preclaro ejemplo—, por lo que ha sido definido —subrayan— con justeza y precisión como el máximo «belcantista» de nuestra época por autoridades líricas tan prestigiosas mundialmente como Giacomo Lauri-Volpi, Rodolfo Celletti, Giorgio Gualerzi y Carl-Heinz Man —entre otros nombres—, ocupando por ello un lugar de preeminencia no sólo en la cuerda tenorial, sino entre los cantantes más importantes de la historia del teatro lírico. Firman el escrito: Antonio Cillero Rodríguez (**El Eco de Canarias**), Carmelo Dávila Nieto (Corresponsalía de RITMO), Guillermo García Alcalde (**La Provincia** y **Diario de Las Palmas**), Luis Jorge Ramírez (**Radio Atlántico** y **La Provincia**), Agustín Quevedo Pérez (**Diario de Las Palmas**), Lothar Siemens Hernández (**El Museo Canario**).



También el Ayuntamiento de esta capital ha anunciado que tributará un homenaje a su Hijo Predilecto en esta efemérides lírica. Hasta el momento desconozco los detalles del mismo, pero pienso que se le debería conceder la Medalla de Oro de la ciudad, colocar en salón noble del teatro Pérez Galdós —denominado Saint-Säens en honor del compositor gallo, tan vinculado a la isla, de la que fue asiduo visitante— el busto del eminente tenor esculpido por el desaparecido artista canario José Perera y rotular con su nombre una importante calle. Y espero

que el Cabildo Insular de Gran Canaria y la Mancomunidad Provincial Interinsular de Cabildos de Las Palmas no queden al margen de estos homenajes y otorguen a Alfredo Kraus la distinción que, en cuanto corporaciones representativas de la isla y la provincia, tengan previstas para honrar a los coterráneos ilustres.—**CARMELO DAVILA NIETO.**

Navarra

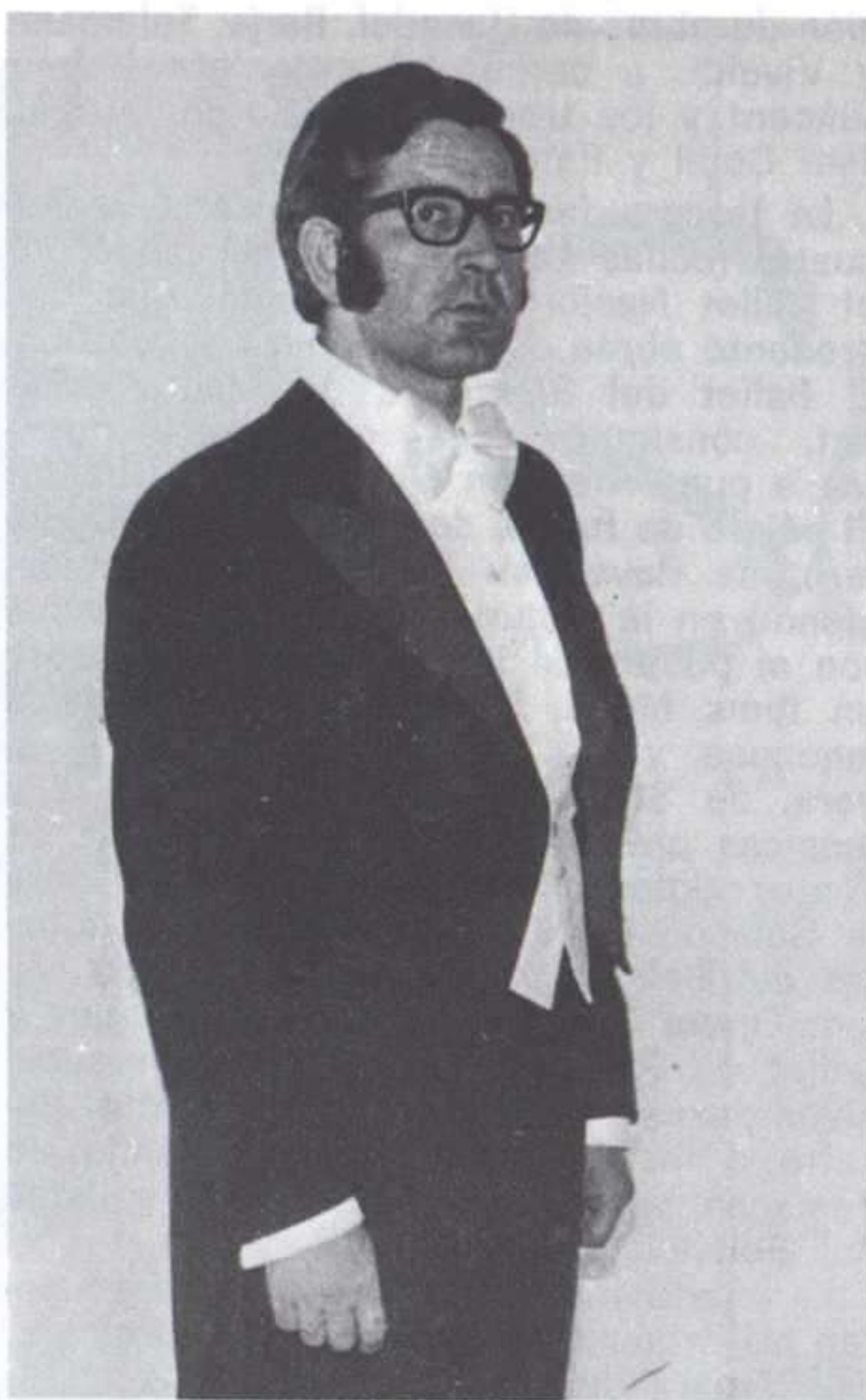
Pamplona

LA INTENSA ACTIVIDAD DEL ORFEON PAMPLONES

José Antonio Huarte Azparren, actual titular del Orfeón Pamplonés, ha planteado al conjunto coral navarro uno de los cursos más intensos e importantes de los últimos años, con conciertos en seis ciudades navarras, además de Pamplona, y actuaciones en Lisboa, Burdeos, Avignon y Strasburgo, interpretando las grandes obras del repertorio sinfónico-coral y con un estreno mundial.

En efecto, mucho público, repartido por toda la geografía navarra, ha podido escuchar el concierto a voces solas sobre músicos navarros —desde Teobaldo I hasta el propio director, pasando por Eslava, Remacha, etc.— en el ciclo patrocinado por la Institución «Príncipe de Viana» de la Excm. Diputación Foral de Navarra. Hay que decir que el público respondió de maravilla, registrándose llenos completos en todas las actuaciones (en Cintruénigo estuvo presente el recién nombrado ministro de Cultura). Son varios los aspectos a destacar de estos conciertos: en primer lugar, el acierto de dar la polifonía en su estilo, nada de «romántica», tomando como base el «ritmo» gregoriano; todo esto se hizo palpable en la *Salve*, de Michaus Navarrus. Siguen una serie de canciones muy hermosas por su sencillez, perfectamente planteadas en su articulación. El siempre agradable Eslava reúne en su *Jesu, Dulcis memoria* todos los matices de su música, desde las dos FF, hasta el pianísimo del final, en el que las voces, junto con los brazos del director, se desvanecen lentamente. Ya en la segunda parte hay que destacar la ya popular obra, de Asiain, *Aduérmete* (la solista Pili Latasa ha de saludar siempre tres o cuatro veces); las canciones de Remacha, que convierte en obra maestra cualquier melodía que aborda, y la canción compuesta por el titular del coro José Antonio, *La soledad de la noche*, una «pequeña-gran» obra, que reúne una serie de temas originales y logra unas modulaciones muy intensas, conjugando siempre muy bien la música con la letra, en la línea de su maestro Remacha. En resumen, una gran labor de todo el Orfeón, que no sólo prepara un concierto para el Teatro Real, sino que lo difunde en todos los estamentos.

• Aunque nos ocuparemos más extensamente en sucesivas ocasiones, quiero comentar la preparación que hubo de realizar el Orfeón Pamplonés del estreno mundial, que tuvo lugar, en Lisboa, el día 25 de octubre, de la obra de Joly Braga Santos, *Salmo CXXXVII*, compuesto expresamente para la conmemoración de



JOSE ANTONIO HUARTE AZPARRÉN, ACTUAL TITULAR DEL ORFEON PAMPLONES, QUE HA PLANTEADO AL CORO UNO DE LOS CURSOS MAS INTENSOS E INTERESANTES.

la conquista de la ciudad de Lisboa. La obra, terminada a finales de julio de este año, es una bellísima interpretación del salmo *Super flúmina Babilonis...*, que, basándose en el canto gregoriano, ha hecho el compositor portugués, logrando unos planos sonoros y una intensidad grandes y muy hermosas, e incluso a veces duras, interpretando muy bien la también durísima letra del poema del desterrado.

EL FUTURO INCIERTO DE LA ORQUESTA SANTA CECILIA

Sería, ciertamente, paradójico que la Orquesta Santa Cecilia, que el año pasado cumplió cien años, en vez de ser potenciada, como ocurre en los países democráticos, fuera abandonada. Pues bien, a la hora de escribir esta crónica, y puesto al habla con miembros de la orquesta, éstos no pueden ensayar por falta de local. Con la música ocurren las cosas más extrañas; cuando se es capaz de durar cien años, cuando se ha fomentado una afición, se ha creado un público, se han juntado setenta profesores y se ofrece una pequeña salida a los estudiantes del Conservatorio —por cierto, cada vez más numerosos—, ahora resulta que un trámite tan administrativo y «físico» como el del local está a punto de dar al traste con la Orquesta. A uno se le ocurre pensar que mal camino llevamos si orquestas que supervivían a fuerza del sacrificio de los propios músicos, en vez de ir hacia una progresiva y bien merecida profesionalización económica, se las deja morir por inanición y abandono. Sería francamente decepcionante el que en vez de proliferar los teatros, las bibliotecas, las orquestas, proliferaran solamente las salas de bingo, que es lo que ha sucedido hasta ahora. O, por lo menos, yo creo que no sería disparatado pedir un local para la orquesta o un local cultural por cada diez salas de bingo.

AGRUPACION CORAL DE CAMARA DE PAMPLONA

Una vez repuesto el maestro Morondo, la Coral de Cámara prosigue sus actuaciones. Tuvimos ocasión de escuchar una vez más su perfecta afinación y conjunción en Bayona, con motivo del intercambio de amistad entre las dos ciudades. Deseamos al maestro Morondo su perfecta recuperación.

RECITAL DE ORGANO Y TROMPETA

Dio comienzo el pasado 12 de octubre el ciclo de cinco conciertos que, patrocinados por la Diputación Foral de Navarra, protagonizan Ramón García, trompeta primera; José Vicente Egea Insa, trompeta segunda, y José Ignacio Martínez, órgano. El primero ha hecho la carrera en el Conservatorio «Pablo Sarasate», de Pamplona; el segundo, en el de Alicante y en el de Pamplona, y José Ignacio Martínez ha hecho la carrera de Órgano con Echeveste, primero, pasando luego a la Universidad de Melbourne (Australia), donde se diplomó, acabando el perfeccionamiento con el maestro Taberna. El siempre agradable maridaje de las trompetas con el órgano atrajeron mucho público al monasterio de La Oliva. El peso del concierto recaía poderosamente en el órgano, y J. I. Martínez supo en todo momento salir airoso, tanto en las intervenciones solistas como en el siempre discreto acompañamiento para que se lucieran las trompetas, las cuales, ayudadas por la buena acústica de las naves, sonaron siempre limpias, afinadas, potentes y ajustadas. Un gran concierto, que se repetirá en varios lugares de Navarra.

NOS HAN VISITADO

Aunque la época estival, quitando aquellas ciudades que disfrutaban de algún festival, que son las menos, suele ser parca en acontecimientos musicales, este verano no ha habido algunas cosas interesantes en lo que a Navarra se refiere. Sin duda, el acontecimiento musical más importante ha sido la actuación de la orquesta de cámara The London Virtuosi durante dos días, dentro de la XIV Semana de Música de Estella, acontecimiento singular por los programas dados, a cual más atractivos y perfectamente interpretados. Nunca se había oído en Estella ovación tan grande. Junto a los londinenses actuaron en días anteriores los también ingleses The City Waites; el trompeta primero de la Nacional, J. Orti, y L. Taberna, en recital de trompeta y órgano, y la Coral Jeiki, de Leiza, ésta en el concierto de clausura, siempre reservado a una agrupación local, dentro de la bien organizada Semana Musical estellesa, por el maestro de capilla de la catedral de Pamplona, don Aurelio Sagaseta. También hemos recibido a la Coral de Cámara de Lappeenranta (Finlandia), que dio su agradable concierto de música de su país. A la Orquesta Filarmónica de Kosice, en un gran concierto, al que asistieron unas cinco mil personas. Al Atrium Musicae, que dirige Gregorio Paniagua, con música antigua de Navarra. Y en la catedral, abarrotada de público, a la Orquesta Nacional de España, dirigida por A. Ros Marbá, que puso en el atril casi el mismo concierto como el que abre la temporada en Madrid (Guarnieri y Dvorak).—**FRANCISCO JAVIER MONREAL ARIZMENDI.**

S. C. de Tenerife

IX FESTIVAL DE OPERA Y II FESTIVAL ALFREDO KRAUS

Tenerife ha inaugurado su temporada musical, en Santa Cruz, con un concierto de su Orquesta, un Festival de Opera, una Semana Musical (la del Casino), unos conciertos de cámara patrocinados por la Caja de Ahorros, y dos recitales a cargo de Rosalyn Tureck y su Orquesta.

Todos sabemos el esfuerzo que representa para cualquier ciudad española organizar un Festival de Opera, pero aún mayor lo será siempre si éste se organiza en una isla a «algunos» kilómetros de la Península. Trabajo impropio, que se resuelve no sólo con el entusiasmo de los organizadores (tanto en el carácter administrativo como técnico), sino también gracias a la meritoria labor de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, Coros «Agustín Angel», de la A. T. A. O. (Asociación Tinerfeña de Amigos de la Opera) y Ballets de Tenerife, y, claro está, por la incondicional asistencia de un público fiel al espectáculo musical por excelencia. De esta forma se ha conseguido llegar al IX Festival de Opera y II Festival de Alfredo Kraus.

Varios son los hechos a resaltar en esta edición. En primer lugar, el papel jugado por dos artistas tinerfeños: Isabel García Soto y Javier Pérez Batista. De Isabel García Soto, decir que se presentaba con el papel de «Adina» de *El elixir de amor*. No cabe duda de que la primera vez que escuché a esta soprano en un recital —de esto hace pocos meses—, con un programa Mozart-Schubert-Granados, me quedé enormemente sorprendido. Su voz, adecuadísima para el «lied», supo cantar y frasear con una finura y exquisitez digna en todo momento de resaltar. El intimismo, la emoción, la delicadeza, son punto y aparte en sus interpretaciones. A toda su magnífica técnica vocal (no en balde ha sido alumna de Dermota, en Viena), en cuanto a la interpretación, se puede asociar una voz cálida en el centro, de aterciopelada «mezzavoce», bella y con facilidad en un agudo no especialmente forzado, como normalmente estamos acostumbrados a escuchar. Por todo esto era de esperar un debut con buen pie, y así lo fue. En resumen, gratísima sorpresa la de descubrir esta cantante.

En *El Elixir* también debutó Javier Pérez Batista al frente de la Orquesta, Coros y solistas. De él destacaría su adecuada musicalidad, que constantemente le hizo estar pendiente, durante ensayos y representaciones, de los músicos. Todo este interés por parte del director se materializó en una brillante noche, en la que todos se sintieron cómodos en su respectivo puesto. Confiamos en que su actual debut se convierta ahora en una continuidad para futuros festivales.

Otro hecho destacable es la presencia, absolutamente necesaria, y sin la cual sería aquí imposible efectuar este encuentro operístico, de orquesta, coros y «ballets», todos agrupaciones locales, y no dejando en cuenta las posibilidades que tienen de ensayos y remuneraciones, y sobre todo que uno a uno deben tener un comentario aparte en estas mismas páginas, en futuros números de esta Revista.

El último punto reseñable es la participación sin igual, auténtico artifice de



ISABEL GARCIA SOTO: UN DEBUT CON BUEN PIE.

Festival, del tenor Alfredo Kraus. Ya poco podemos decir nuevo sobre el grandísimo músico canario. No esté tampoco el enjuiciar su actuación desde un punto de vista de crítico, sino alabarle a ojos cerrados desde el carácter afectivo. Tenerife siempre le rinde un homenaje de auténtico cariño. En todo momento el tenor supo estar en su papel, añadiendo a su voz su magnífica presencia escénica. De todas maneras, lo que debe estar en el ánimo de todos los espectadores es que una temporada, una representación no debe nunca basarse en la aportación de un divo, sino ver la ópera como una manifestación de conjunto, y donde a veces más vale el equilibrio entre orquesta, coro, «ballet», solistas, escenografía y resto del aparato escénico, y de ahí que fuera posiblemente *El elixir* la ópera que más me satisfizo, mientras que en *Lucía* y *Traviata*, Alfredo Kraus se viera mediocrementemente acompañado por la soprano Yolantha Omilian y el oscurísimo barítono Gian Koral, del que prefiero no hablar.

A destacar la actuación de Pietro Bottazzo, Orazio Mori, Alfredo Mariotti y Aldo Filistad. Y la colaboración en todas las funciones de Dolores Cava y José Manzaneda, y la siempre meritoria labor del director, Miguel Roa. En general, un Festival que esperamos continúe muchos años.—MANUEL GOMIS GAVILAN.

Sevilla

BRILLANTE LECCION MAGISTRAL DEL PROFESOR LUIS BLANES

De importante acontecimiento musicológico puede calificarse la lección magistral pronunciada por el catedrático de Armonía del Conservatorio Superior de Música de Valencia, invitado a disertar en el acto solemne de apertura de curso en el Conservatorio de Sevilla, donde en años anteriores ejerció la docencia antes

de trasladarse al Centro de enseñanza valenciano.

El título de la disertación, *Contribución de la Fuga al desarrollo temático*, ya prometía a los estudiosos una importante lección técnica, en la que, por cierto, no se vieron defraudados. Luis Blanes ha hecho un profundo estudio sobre los orígenes de la Fuga, desde la Repetición y la Imitación hasta el Canon, y siguiendo a través de autores medievales y renacentistas el progreso de la técnica llega hasta el esplendor de la Fuga en el Barroco, consecuencia ineludible de todo lo anterior.

Señala la aportación de los españoles a este progreso, especialmente los vihuelistas y los polifonistas del Renacimiento; y, finalmente, pasado el esplendor de la Fuga con Bach, su anquilosamiento en los siglos posteriores, pero, a la vez, las consecuencias del estilo «figuísico» para las nuevas formas musicales que suceden al Barroco.

La lección magistral del maestro Luis Blanes fue seguida con viva atención por el selecto público que llenaba el «Auditorium», y que le premió con prolongados aplausos. La presentación del conferenciante estuvo a cargo del director del Conservatorio Superior de Sevilla, don Mariano Gutiérrez, quien declaró inaugurado el curso académico. En este mismo acto se entregaron placas de honor a los catedráticos que se jubilan este curso, don Luis Lerate Santaella y don José Callejón Cuadra, y al mismo disertante, don Luis Blanes, como despedida por su traslado de Sevilla a Valencia.

El texto de la lección magistral del señor Blanes será editado próximamente por el Departamento de Musicología del Conservatorio de Sevilla.—C.

Soria

JORNADAS DE MUSICA ANTIGUA EN CATALAÑAZOR

«El tambor de Almanzor resuena de nuevo.» Tal podía ser el título de las Terceras Jornadas de Música Antigua de Catalañazor, en las que, gracias a los desvelos del párroco del pequeño pueblo soriano, Sr. García Valenciano, y la Asociación de Amigos de Catalañazor, hemos tenido la oportunidad de escuchar unos ajustados programas de música renacentista y barroca.

Los protagonistas, como en años anteriores, han sido el clavecinista Pablo Cano, los flautas Mariano Martín y Alvaro Marías y el Cuarteto Neocantes. A este grupo de veteranos hemos de añadir una primera presencia internacional en estas Jornadas, la del extraordinario clavecinista holandés Bob Van Asperen, formado en la escuela de Leonhardt.

Los conciertos comenzaron con la presentación de Van Asperen, precisamente, quien nos ofreció un precioso recital dedicado a autores holandeses y alemanes de los siglos XVII y XVIII, como Sweeliuk, Kuhnan y J. S. Bach. La interpretación del artista holandés fue de una altura excepcional por la sobriedad y concentración de sus versiones, ennoblecidas por una ejecución técnica impecable. De su concierto es destacable, como algo difícil de olvidar, su versión de la prinata bíblica de Kuhnan, *Batalla entre David y Goliath*, donde Asperen supo mostrar los aspectos



PABLO CANO, MARIANO MARTIN Y LOS COMPONENTES DEL CUARTETO NEOCANTES, EN UNA PAUSA DE SUS ACTUACIONES EN LAS JORNADAS DE CATALAÑAZOR.

descriptivos y teatrales de la pieza, en un auténtico alarde expresivo de los recursos del clavecín. La otra vertiente, en este caso la más pura concentración, la manifestó el intérprete en la recreación del archiconocido **Concierto italiano**, de J. S. Bach, tocado con una transparencia y claridad poco común entre nosotros.

La aportación de los veteranos de las Jornadas, Pablo Cano y Mariano Martín, a los que en la presente ocasión se había unido el flautista Alvaro Marías, sirvió para comprobar los progresos técnicos de estos intérpretes, que no dudaron en ofrecer un amplio programa, lleno de dificultades, dedicado a autores barrocos como Purcell, Balbastre, Matheson, Telemann, etcétera. Las obras interpretadas, que en algunos momentos eran verdaderas piedras de toque para cualquier intérprete, fueron notablemente recreadas por el conjunto.

Las Jornadas se clausuraron con un hermoso concierto dedicado a la polifonía vocal del Renacimiento, a cargo del Cuarteto Neocantes, cuyos componentes supieron encontrar la afinación justa para recrear los microcosmos de los **Cancioneros** de Palacio o Upsala, de Juan del Encina o Mateo Flecha. Sus voces entusiastas pusieron una vez más en evidencia las intrincadas complejidades de la polifonía, en perjuicio, en ocasiones, de la dicción de los textos literarios.

Un año más, en Catalañazor, el silencio se ha hecho música. Un año más un atento público ha podido descubrir viejas músicas olvidadas que, sin embargo, tienen actualidad. Un lugar, la iglesia románica, con su acústica excepcional para pequeños conjuntos, ha sido el marco ideal. Pero eso no es todo. En una región de recios paisajes se encuentran lugares como San Baudilio de Berlanga, Gormaz o Ucero, lugares de encuentro y hallazgo no sólo de música, que esperamos sepan potenciar estos amigos de Catalañazor.—**AGUSTIN MUÑOZ JIMENEZ.**

Vizcaya

Bilbao

LUNES MUSICALES DE RADIO NACIONAL

Una vez más vuelven a Bilbao, en este mes de octubre, los «Lunes Musicales de Radio Nacional», y ya como una tradición

que, gracias a la colaboración de la Sociedad Filarmónica, se celebran en esta Sala y se emite también al país, a través de las ondas de Radio Nacional de España en Bilbao.

En el primer lunes, día 6, se interpreta la obra de Gaspar Cassadó, a través de los artistas Rafael Ramos (violoncello) y Carlos Ibarra (piano), obteniendo ambos un buen éxito en la interpretación de la obra de Cassadó.

El día 13, canciones de España y América, por la soprano María Lucía Godoy y Sergio Abreu (guitarra), con obras de Granados, Rodrigo, Lorenzo Fernández y Villa-Lobos.

El día 20, homenaje a Andrés Isasi, con obras del citado autor, a cargo del pianista Perfecto García Chornet, buen conocedor de la obra pianística de Isasi, y que así lo demostró con su excelente técnica y de una indudable calidad musical.

Y el 27, último lunes, obras de Vivaldi, Corelli, Telemann, Händel, a cargo de Vladimiro Martín (violín) y Ana María Gorostiaga (piano).

Los comentarios, como siempre, muy atinados y bien desarrollados en sus temas, en todos los conciertos, a cargo del colega y crítico musical de Radio Nacional de España en Bilbao, José Ramón Rodríguez Lafuente.

SOCIEDAD FILARMONICA

Esta Sociedad ha dado comienzo a su temporada de conciertos presentando por tercera vez al pianista Fou Ts'ong, para interpretar un programa de obras de D. Scarlatti, K. M. V. Weber, Chou Wen Chung y F. Chopin.

- El Coro Itxas-Soinua, de Lekeitio, ha ofrecido en esta Sociedad un magnífico concierto, con diversas obras de Juan de Anchieta, de Schumann, Brahms, Verdi, Guridi y Franz Süssmayr.

El **Ave María**, de Brahms, acompañado al piano por José Manuel Azkue, resultó muy brillante, y **Así cantan los chicos**, de Guridi, resaltó en todo su conjunto, bien acompañado al piano por el mismo J. M. Azkue.

También **Laude alla Virgine Maria**, de Verdi, acompañado al órgano por el mismo Azkue, tuvo unos momentos extraordinarios en las voces de los niños, dueños de una gran conjunción, magníficamente dirigidos por Gorka Sierra Larrinaga.

- Cuarteto de Trombones de París, organizado en colaboración con el Instituto

Francés, de Bilbao, nos visita por primera vez.

Dicho Cuarteto ha dejado huella, por su alta calidad musical, demostrada a través de instrumentos de metal como los suyos, y en los que apreciamos unos pianísimos de terciopelo, hasta la brillantez sonora, proyectada con excelente musicalidad.

En el programa se incluían obras del barroco y modernas, originales y con arreglos para su formación hechos por ellos mismos: Michel Becquet, Jacques Fournet, Alain Manfrin y Gilles Millere. El programa, amplio, comprendía: **Cuarteto a cuatro**, de Telemann; **Tres Equales**, de Beethoven; **Extase**, de Pichaureu, y **Cuarteto de forma litúrgica**, de Charpentier, en su primera parte; y obras de Dubois, Bozza, Tibor y Dvorak, en la segunda.

El éxito fue tan brillante que tuvieron que ofrecer otras obras fuera de programa, dejando un muy grato recuerdo y deseos de volver a escuchar a este magnífico Cuarteto de Trombones, de París.

CONCIERTOS ARRIAGA

Los componentes de esta Sociedad han organizado un Ciclo de Divulgación musical y Tribuna de jóvenes artistas, patrocinado por la Dirección General de la Música, del Ministerio de Cultura, que consta de cuarenta conciertos, en los que actuarán todos los artistas jóvenes que empiezan la difícil carrera del éxito.

Los conciertos se celebrarán en distintos pueblos de la provincia: Algorta, Las Arenas, Guernica, Durango, Santurce, Galdácano, Basauri y Bilbao.

El Ciclo tendrá una duración de dos meses, y además de conciertos habrá conferencias a cargo de Andrés Ruiz Tarazona, Antonio Gallego y José Antonio Arana; también están invitados un gran número de afamados concertistas; Joaquín Pildain y Miguel Barco darán un concierto de órgano; Pablo Cano, de clavecín; Alfonso Ordieres y Javier Rivera, un dúo de piano y violín.

Elena Orobio dará su primer concierto al piano; José Miguel Moreno, laúd y guitarra; José María Gallardo, guitarra, del que se dice es una revelación, con diecinueve años; y Ricardo Odriozola, José María Colón, con Ellen Cash, darán un concierto de flauta; Isabel Eguía y Pablo Vello, con piano y canto, etc.

- Mario Monreal, joven pianista valenciano, ha ofrecido en esta Sociedad de Conciertos Arriaga un recital a base de Brahms, Chopin y Liszt, constituyendo un éxito; el público así lo entendió y obligó a prorrogar el programa.

- Dentro del Ciclo de Divulgación Musical organizado por esta Sociedad y patrocinado por el Ministerio de Cultura, ha ofrecido un buen recital de piano Elena Orobio-Goicoechea, con obras de Schubert y Chopin, y a la vez la profesora de Música del Instituto de Bilbao, Asunción Zugazabeitia, hizo unos atinados comentarios en torno a Schubert y Chopin.

- También constituyó otro éxito la actuación del dúo Alfonso Ordieres (violín) y Javier Rivera (piano), con obras de Beethoven, Brahms, Dvorak y Falla.

- En la Biblioteca Municipal de esta villa se ha presentado el dúo Odriozola-Amigo, con un programa a base de obras de Beethoven, Rode, Pugnani-Kreisler, Corelli y Figuerido, obteniendo un brillante éxito.—**JOSE DE URQUIJO.**

ESTRENOS

Charles Guinovart: L'Angel de la Mort (homenaje a Bruegel el Vell). Estreno mundial, 16 de octubre de 1980. Barcelona, Festival Internacional de Música. Intérprete, Orquesta Ciutat de Barcelona, dirigida por Joan Lluís Moraleda. Obra encargo del Festival.

Peter Maxwell Davies: The yellow cake review, para voz y piano. Estreno mundial, 21 de junio de 1980. Kirkwall Arts Theatre, de Orkney. Intérpretes: Eleanor Bron y el propio compositor.

Wolfgang von Schweinitz: Konzertouvertüre, op. 19. Estreno, el 5 de julio de 1980, en Darmstadt, Congress Hall. Intérprete, Stadttheater Orchestra, dirigida por Hans Dre-wanz.

Cristóbal Halffter: Estreno mundial del Concierto para violín y orquesta: Noviembre de 1980. Madrid, Teatro Real. Intérpretes: Orquesta Sinfónica de la RTVE, dirigida por el propio compositor. Solista, Christiane Etinger. Obra encargo de RNE.

Brian Ferneyhough: Zweites Streichquartett. Estreno, el 2 de octubre de 1980 en Venedig. Intérprete, Arditti String Quartett.

Luis de Pablo: Trío (encargo de la Unión Europea de Radiodifusión): 31 de noviembre de 1980. Madrid, Teatro Real. Intérpretes: componentes de Cuarteto Nacional.

Primitivo Lázaro: Rapsodia onubense para piano. Madrid, 22 de noviembre de 1980. Salón Teatro de la ONCE. Intérprete, el propio autor.

CURSOS Y CONCURSOS

PREMIOS NACIONALES DE MUSICA

El Boletín Oficial del Estado de 7 de noviembre último publica una Orden ministerial, de 3 de noviembre, por la que se modifica la normativa existente sobre los Premios Nacionales de Música y Teatro que anualmente venía concediendo el Ministerio de Cultura. En lo que al área de Música se refiere, la modificación esencial estriba en la institución de un doble premio: uno para el campo de la creatividad musical, y otro para el de cualquiera otras formas de actividad musical. Cada uno de dichos premios estará dotado con la suma de un millón de pesetas. La citada Orden, en otros aspectos, mantiene las premisas relativas a los posibles beneficiarios de dichos premios y a la forma de su concesión, si bien también se modifica la fecha de la misma, pues el artículo 4.º establece que la de los premios correspondientes a cada año se llevará a efecto en el primer trimestre del año siguiente.

LOS PREMIOS NACIONALES 1980 DE EDICIONES SONORAS E IMPRESAS

Por el Ministerio de Cultura han sido concedidos los Premios Nacionales de 1980 en su doble modalidad de ediciones sonoras y ediciones impresas. Las Empresas galardonadas, dentro de los enunciados que se citan, son las que a continuación se relacionan:

Discos Columbia y RCA, con igual mérito, por sus producciones de valores culturales y artísticos: **Sonatas y partitas**, de Juan Sebastián Bach, interpretadas por Gonçal Comellas, y **Goyescas**, de Granados, en versión de Joaquín Achúcarro,

Hispavox, S. A., por su obra más destacada de música popular española: **Magna antología del folklore español**, realizada por el profesor García Matos.

Premios al estudio e investigación musical español, a las producciones EMI-Odeón: **Preludios**, de «Donosti» (Pilar Bilbao); **Sonatas**, de Albero (Pablo Cano); **Un siglo de música mallorquina** (Joan Moll); **Obras de Teobaldo Power** (Guillermo González); **Obra completa para piano**, de Eduardo Ocón (Gloria Emparán), y **Obras para piano de Rodolfo Halffter** (Perfecto García Chornet).

Premios a la creación musical de autores contemporáneos fueron para Discos Belter, por la producción **Ensayo**, con obras para orquesta de cuerda de Toldrá (**Vistas al mar**), Rodrigo (**Zarabanda y villancico**), Turina (**La oración del torero**) y López Chávarri (**Acuarelas valencianas**), interpretadas por la Orquesta Inglesa de Cámara, dirigida por García Asensio.

Las menciones honoríficas previstas en la convocatoria fueron otorgadas a Edigsa (producciones de música antigua), Fonogram (edición de Mozart), Columbia (**Las cantatas**, de Bach) y a Hispavox (música antigua y contemporánea).

Los premios a ediciones impresas fueron distribuidos de la siguiente manera: Folklore, a Unión Musical Española, que, entre otras obras, presentó el **Cancionero y biografía**, de Antonio José. Pedagogía, a Real Musical, por el conjunto de su producción, y Música Contemporánea, a EMEC (Ediciones de Música Española Contemporánea, filial de Ediciones Quiroga), por su larga producción de obras actuales españolas.

XII CURSO «MANUEL DE FALLA»

Dentro del marco del Festival de Granada tendrán lugar nuevamente los cursos «Manuel de Falla». Los de este año estarán dedicados a las siguientes enseñanzas, servidas por el cuadro de profesores que se indican a continuación de cada una de ellas.

Pedagogía Musical, Manuel Angulo; Composición, Carmelo Bernaola; Violonchelo, Pedro Corostola; El Organó y su mecánica, R. G. de Amezúa; Violín, Agustín León Ara; Dirección del Coro, Oriol Martorell; Clave, Rafael Puyana; Piano, Rosa Sabater; Guitarra, Regino Sainz de la Maza; Viola, Enrique Santiago; Contrabajo, Rodny Slatford; Arpa, Nicanor Zabaleta.

Lección magistral: Profesor Andrés Segovia, los días 23, 24, 25 y 26 de junio.

Tendrá lugar un Seminario de Música de Cámara, confiado a diferentes profesores del Curso, que contarán con la colaboración de la pianista Ana María Gorostiaga.

Dirigirá técnicamente el Curso Antonio Iglesias, y como secretario general actuará Angel Botia.

Información e inscripciones, en Granada, Comisaría del Festival, Carrera del Darro, 29 (teléf. 22 50 01). En Madrid, Teatro Real, Dirección General de Música y Teatro, plaza de Isabel II (teléf. 248 14 05).

IV CONCURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACION MUSICAL

La edición correspondiente a 1981 de esta competición, ya tradicionalmente asociada a la celebración del Festival de Granada, estará dedicada a la Guitarra, en homenaje a Andrés Segovia. Como todas las anteriores, tiene el carácter de internacional, y no fija límite de edad para los participantes. Las solicitudes de inscripción pueden dirigirse al citado Concurso, Teatro Real, Dirección General de Música y Teatro, plaza de Isabel II, Madrid-13 (España). El plazo de inscripción vence el 23 de mayo próximo.

CONCURSO INTERNACIONAL DE PERCUSION DEL CONSERVATORIO MUNICIPAL DE MUSICA DE BARCELONA

Organizado por este Conservatorio se celebrará el primer «Concurso de Percusión» los días 26 y 27 de enero de 1981. Los participantes —cuya edad debe estar comprendida entre los quince y los treinta años— pueden inscribirse hasta el 19 de diciembre del año en curso, y tendrán opción de concurrir los días 28 y 29 de enero próximo a las clases magistrales del profesor Siegfried Finkm, de la Musik-Hochschule de Würzburg (RFA), y del catedrático de nuestro Conservatorio profesor Xavier Joaquín.

CURSO DE INTERPRETACION DE «LIEDER» DE SCHUMANN

Organizado por el Centro Cultural de la Caja de Pensiones de Barcelona se celebrará, del 20 al 25 de enero, un Curso de Interpretación de «Lieder» de Schumann, a cargo del pianista Miguel Zanetti. El plazo de inscripción se cierra el día 6 de enero. Información e inscripciones: Centro Cultural de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis, Vía Layetana, 56, Barcelona.

XXV EDICION DEL PREMIO «JAÉN», DE PIANO

El Instituto de Estudios Giennenses, dependiente de la Diputación Provincial de Jaén, ha convocado el Premio «Jaén» 1981, a celebrarse entre los días 8 y 11 de abril próximo. La convocatoria de este año totaliza más de medio millón de pesetas en premios. El concurso es de ámbito internacional, sin limitación de edad. La inscripción queda abierta hasta el 21 de marzo. Informes e inscripciones: Consejero Delegado del Concurso, Instituto de Estudios Giennenses. Palacio Provincial, Jaén (España).

FALLO DEL CONCURSO PIANISTICO DEL CONSERVATORIO DE MALAGA

Un Jurado presidido por Ernesto Halffter ha fallado este certamen pianístico nacional, concediendo el primer premio a Ignacio Marín Bocanegra; el segundo fue adjudicado a María Angeles Iglesias, y se otorgó un accésit a Javier Rivera. Estos premios se fallaron por votación mayoritaria. El concurso había sido convocado como uno de los actos conmemorativos del centenario del Conservatorio malagueño.

COMPETICION INTERNACIONAL GUITARRISTICA

Denominado Segovia International Guitar Competition, ha sido creado este Concurso por la Asociación de Productores de Vinos de Jerez. La convocatoria fija la fecha de la celebración del certamen entre el 9 y el 14 de octubre próximo, y establece premios en metálico valorados en cerca de nueve millones de pesetas. Los interesados —que no habrán de ser mayores de treinta años— pueden dirigirse a Sally Whatley, Kallaway Limited (01 221 7883), Bryan Buckingham (for the Sherry Producers of Spain and The Sherry Shippers Association (01 486 6644), Inglaterra.

COMPETICION INTERNACIONAL GAUDEAMUS, PARA INTERPRETES DE MUSICA CONTEMPORANEA

La edición para 1981 de este certamen, que tiene por sede Rotterdam, se desarrollará del 22 al 28 de abril, y está abierta a toda clase de intérpretes vocales o instrumentales. Se otorgarán cinco premios: de 3.000, 2.000, 1.500, 1.000 y 750 florines. Los interesados solicitarán su inscripción, antes del 31 de enero, dirigiéndose a la Fundación Gaudeamus, P. O. Box, 3720 AA Bilthoven (Holanda), donde pueden también solicitar información.

QUINTO CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO «ARNOLD SCHOENBERG»

Paralelamente a la competición Gaudeamus, para intérpretes, se desarrollará, también en Rotterdam, este internacional certamen dedicado exclusivamente a la obra pianística de Schönberg, y al que pueden concurrir pianistas de cualquier edad y nacionalidad. El plazo de inscripción estará abierto hasta el 20 de marzo de 1981. Información e inscripciones: Fundación Gaudeamus, P. O. Box, 3720 AA Bilthoven (Holanda).

MUSICOS CATALANES GALARDONADOS

Salvador Brotóns, alumno del Conservatorio, ha sido distinguido por el Gremio de Joyeros de Barcelona con el premio «Jove D'Or» en la especialidad de Música. Se trata de galardones reservados para los jóvenes menores de veinticinco años que destacan en su especialidad.

Joan Llinares, profesor de Violín, ha resultado segundo clasificado en el «Premio de Dúos» Ciudad de Florencia, junto a Ludovica Mosca, quien como pianista integraba el dúo concursante.

EL INGRESO DE FERNANDEZ-CID EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando celebró sesión extraordinaria el día 30 de noviembre para la recepción del nuevo miembro de la misma: el crítico musical Antonio Fernández-Cid de Temes, elegido en su día para ocupar el sillón que dejara vacante por fallecimiento, en enero de este mismo año, el musicólogo don José Subirá. El discurso del académico electo versó sobre un tema consecuente con su labor de crítico musical a lo largo de ocho lustros, valorada básicamente a la hora de su designación por quienes apoyaron su ingreso en la docta Casa: «La década musical de los cuarenta», brillante pieza periodística en la que, con su peculiarísimo estilo, ágil y colorista, pasa minuciosa revista a casi medio siglo de la historia musical de España (1).

(1) Una edición del discurso fue repartida al final del acto, y constituye interesante documento a la hora de analizar el casi último medio siglo de la vida musical española.

El discurso fue seguido con verdadero interés por un ciertamente muy numeroso auditorio, que aplaudió calurosamente al nuevo académico al término de su lectura y le felicitó efusivamente al final del acto.

Fue contestado, en nombre de la Corporación, por el académico señor Sainz de la Maza, ausente por enfermedad, por lo que la lectura de su discurso de contestación hubo de ser realizada por el secretario de la Academia, Sr. Pardo Canalís. Fue una rápida glosa de la personalidad del nuevo académico y una evocación de los principales momentos de su dilatada actividad periodístico-musical.

En el estrado, S. M. la Reina, que presidió y dirigió la extraordinaria sesión académica e impuso y entregó a Fernández-Cid su medalla y título de académico. Estuvo acompañada por la plana mayor del Centro.



INFORMACION

EL CICLO «INTERPRETES ESPAÑOLES EN ESPAÑA»

La Dirección General de Música y Teatro, al margen de la labor que viene desarrollando por medio de Festivales, Semanas y otras manifestaciones periódicas o aisladas, ayuda, promueve y presta cooperación ininterrumpida a través de este Ciclo y en sucesivas temporadas musicales, a los músicos y a las asociaciones cuyo fin primordial es la celebración de recitales y conciertos, sin que presuponga esta colaboración con los intérpretes y las entidades musicales una política intervencionista o de dirigismo cultural.

La cantidad empleada en el desenvolvimiento del «Ciclo de Intérpretes Españoles en España» durante la temporada musical 1979-1980 fue de 30.204.000 pesetas.

Esta cifra significó la realización de 687 recitales y conciertos en 49 provincias españolas, a través de 135 entidades musicales, 91 de las cuales son Asociaciones de carácter musical, y las 44 restantes, Delegaciones de Juventudes Musicales Españolas.

Las 687 actuaciones fueron realizadas por 259 intérpretes entre instrumentistas, cantantes, dúos, tríos, cuartetos, quintetos, sextetos y otras agrupaciones instrumentales o voca-

les, que conlleva la participación aproximada del millar de profesionales de la Música durante los nueve meses que configuran la temporada musical.

HA SIDO CREADA LA FUNDACION «MANUEL DE FALLA»

La Corporación municipal granadina, en reciente sesión extraordinaria, decidió la creación, con el carácter de Fundación pública, del Centro Cultural «Manuel de Falla». Con ello el Ayuntamiento de Granada pretende ofrecer a la ciudad una institución cultural que, dotada de la necesaria autonomía, que es imprescindible en el eficaz cumplimiento de sus fines, pueda contribuir a la difusión de nuestro patrimonio cultural, al tiempo que se constituye en un centro de creación, de confrontación y de búsqueda de la cultura en todos sus dominios y facetas, así como de animación y promoción de la actividad cultural en todos los ámbitos ciudadanos, favoreciendo los intercambios entre creadores, intérpretes y ciudadanos. Promoverá la enseñanza de las artes y ofrecerá a cada persona la posibilidad de acceder al Centro y participar en tales intercambios.

El Centro Cultural «Manuel de Falla» está dotado con un patrimonio inicial que supera los 235 millones

de pesetas, incluyendo la Casa-Museo donde vivió el músico, en Granada, y el auditorio «Manuel de Falla», y sus servicios anexos (biblioteca, sala de exposiciones, aulario, etc.).

JOSE LOPEZ CALO, ACADEMICO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO

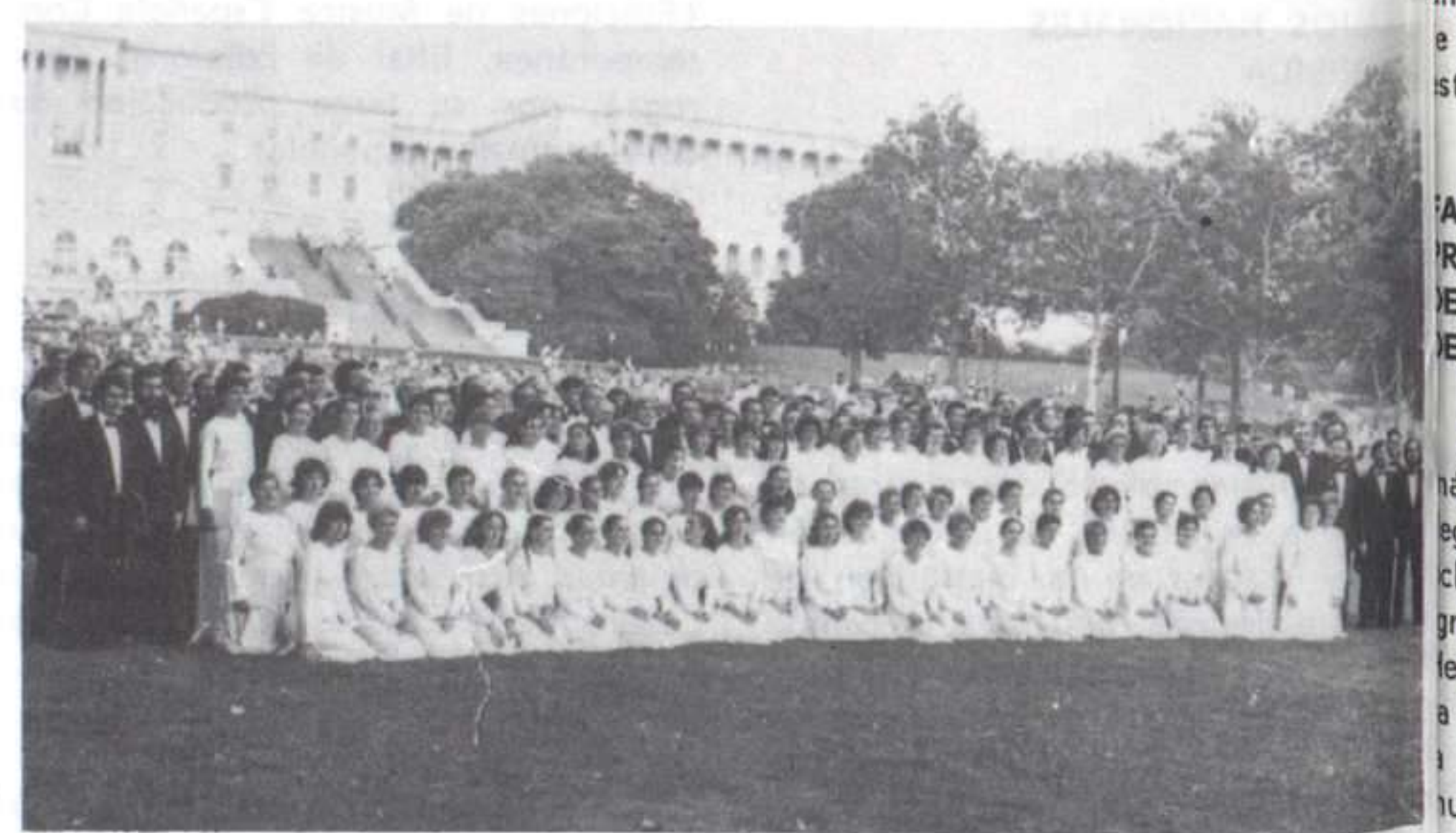
El 22 de noviembre, la Real Academia de Bellas Artes del Nuestra Señora del Rosario celebró sesión pública extraordinaria para recibir al académico de número electo, al reverendo padre José López Calo, quien en su discurso desarrolló el tema **Sobre la esencia de la música sagrada**, siendo contestado por el académico de número don Rogelio Groba y Groba.

LOLA RODRIGUEZ DE ARAGON: SU LECCION DE DESPEDIDA EN LA ESCUELA SUPERIOR DE CANTO

El 21 de noviembre, víspera de la festividad de Santa Cecilia, Patrona de la Música, la hasta hace bien poco directora titular del Centro pronunció su lección de despedida, que tuvo por título **Cantantes músicos**. El acto constituyó una jornada de homenaje a la fundadora de la Escuela, recién jubilada, y se vio honrado con la presencia de S. M. la Reina, en la presidencia del mismo, y de destacadas personalidades del mundo musical y cultural madrileño.

LA SINFONICA DE MALAGA CON NUEVO TITULAR

Octav Calleja, rumano de nacimiento, ha sido nombrado director titular de la Sinfónica malagueña, que tras esta designación va a ser reorganizada para desarrollar una labor que trascienda de la de tipo local que ha venido realizando. El hasta ahora titular, Pedro Gutiérrez Lapuente, se ha hecho cargo de la gerencia de la Orquesta, que para el desarrollo de su labor en el próximo año recibirá una subvención estatal de diez millones de pesetas.



EL ORFEON DONOSTIARRA EN PARIS

La centenaria Sociedad de Conciertos Colonne, en su 108 temporada, celebró la efemérides de la 200 representación de la obra **La condenación de Fausto**, de Berlioz. Para este acontecimiento musical fue llamado el Orfeón Donostiarra, para co-

CONGRESO INTERNACIONAL DE PUERICANTORES

Roma será la sede del XX Congreso Internacional de Puericantores, cuya celebración está programada entre el 27 de diciembre y el 1 de enero próximos. De España acudirán formaciones que totalizarán casi medio millar de niños cantores, para intervenir en la magna concentración que tendrá como escenario el Palacio de los Deportes de Roma: el gran concierto de las naciones.

ALICIA DE LARROCHA, MEDALLA DE ORO DEL SPANISH INSTITUTE, DE NUEVA YORK

Alicia de Larrocha ha sido galardonada con la Medalla de Oro del Instituto de España en Nueva York, distinción creada, en 1978, para premiar la contribución de destacadas personalidades de los Estados Unidos y España a la mejora de las relaciones hispano-norteamericanas. En el acto de la entrega, celebrado el 13 de noviembre, estuvo presente el alcalde de Nueva York, Edward Koch, y la infanta doña Pilar, duquesa de Badajoz, que con su marido llevaba la representación de los reyes de España. Poseedores de estas medallas en el área de la Música, correspondientes a años anteriores son Andrés Segovia y el bailarín Antonio.

UNOS VIENEN... Y OTROS VAN

En el Conservatorio Superior de Música, de Sevilla, ha tomado posesión, tras obtener su plaza en brillantes oposiciones, el nuevo catedrático de Armonía, don José María Benavente Martínez.

En el mismo Conservatorio Superior se ha jubilado, tras cuarenta años de meritoria labor docente, el ilustre violinista don Luis Lerate, que desempeñaba el cargo de catedrático numerario de Música de Cámara. Lerate fue, en su juventud, violín concertino de la célebre Orquesta Béti-

laborar con la Orquesta Colonne, y los solistas Julia Varaday, Stuart Burrows y Joseph van Dam, bajo la dirección de Pierre Dervaux. La sesión tuvo lugar en el Teatro Chatelet. Tras sus triunfos de este año en Londres, Filadelfia y Washington, esta nueva salida a la capital francesa ha supuesto para el Orfeón otro nuevo y espectacular triunfo.

CARL ORFF CELEBRO SU LXXXV ANIVERSARIO

El famoso compositor alemán acaba de cumplir ochenta y cinco años, y con oportunidad de esta efeméride ha sido objeto de centenares de homenajes musicales en Alemania, Austria y resto de Europa y del mundo. Hace ya medio siglo —en la década de los años treinta— que su Método de enseñanza musical dedicado a los niños y adolescentes le dio a conocer, pero no le hizo célebre. Una de sus primeras obras como compositor se tituló *De printemps, du reservoir d'essence et du vol*; pero sólo a sus cuarenta años de edad, cuando publicó *Carmina Burana*, cantata que ha dado la vuelta al mundo, es cuando mundialmente se hace célebre. Esta obra fue seguida de *Catulli Carlin...* (...). Su ópera *Die Kluge*, escrita en 1942, obtuvo también universal éxito. Desde entonces ha compuesto quince óperas, seis de las cuales tratan temas de la antigüedad griega.

BRAHMS, «SUBARRENDATARIO» EN EL MUSEO HAYDN

Un lugar dedicado a la conmemoración de Johannes Brahms ha sido inaugurado, en Viena, en el Museo Josef Haydn. La casa en que vivió Brahms durante muchos años, en Viena, fue demolida en 1907 para agrandar la Escuela Politécnica. Ahora el Ayuntamiento ha instalado a Brahms en el Museo de Haydn como «subarrendatario»...

NECROLOGICAS

HA MUERTO VICENTE ESCUDERO

El día 4 de diciembre, a la edad de noventa y dos años, falleció en Barcelona, donde vivía retirado últimamente, el que fue figura singular de la danza española. Sus restos fueron trasladados a Valladolid, su ciudad natal, en la que fueron sepultados. En la capital castellana se rendirá próximamente póstumo homenaje al genial bailarín, acto éste que ya estaba proyectado en vida del mismo.

FALLECIO EL P. JOSE IGNACIO PRIETO, PRESIDENTE DE LA FEDERACION DE PUEROS CANTORES

Cuando está a punto de entrar en máquinas el presente número, nos llega la noticia de la muerte, a los ochenta años de edad, del P. José Ignacio Prieto, acaecida en Alcalá de Henares, donde residía desde hace varios años. Figura destacada de la vida musical española, y durante muchos años director de la Schola Cantorum de Comillas, ostentaba en actualidad la presidencia de la Federación Nacional de Pueros Cantores. P. Ignacio Prieto fue ilustre colaborador de RITMO durante algunos años, y precisamente el promotor de los primeros intentos en favor del mantenimiento en nuestras páginas, por aquellas lejanas fechas, de una columna especializada en crítica discográfica.

CON NOMBRE PROPIO Victoria de los Angeles

El 17 de diciembre se habrá celebrado en el Teatro Real un concierto-homenaje a Victoria de los Angeles, quien ya hace dos años recibiera el Premio Nacional de Música, galardón que, al igual que la Medalla de Madrid, que se le ha otorgado en este último acto, parece plenamente justo e indiscutible, dados los méritos artísticos contraídos por la soprano barcelonesa luego de más de treinta y cinco años de carrera ininterrumpida, desde que, en 1944, diera sus primeros conciertos. Ya en esa época la joven cantante mostraba unas dotes vocales y musicales verdaderamente sorprendentes. Bien es cierto que habían tenido un excelente caldo de cultivo en un medio familiar que favoreció su instrucción y apoyó sus innatas inclinaciones, propiciando su desarrollo natural; de tal manera, que cuando, en 1940, ingresaba en el Conservatorio de la ciudad condal tocaba estupendamente la guitarra y cantaba con exquisito gusto. Rápidamente, en tres cursos, terminó sus estudios oficiales, incluidos los de piano, y comenzó a aparecer en público de forma continuada, cosa que ya había hecho, de forma aislada, en 1942, interpretando el *Orfeo*, de Monteverdi. Dadas sus cualidades y la intrínseca belleza de su voz no extrañó a nadie que, en enero de 1945, pudiera incorporar el papel de «Condesa» de *Las bodas de Figaro* a plena satisfacción de la crítica y el público del Liceo, ni que en el 47 ganara el primer premio en el Concurso Internacional de Ginebra, iniciando inmediatamente una espléndida carrera: «Manon» y «Mimi», con Gigli, en Barcelona; «Salud» (*Vida breve*), en la BBC; «Margarita», en París... En marzo de 1950 interpreta *Bohème* en el Covent Garden, y en mayo del mismo año *Ariadna en Naxos* en la Scala. Una temporada más tarde hace su presentación en el Metropolitan, cantando *Faust*, *Butterfly* y *Bohème*. Amplía su repertorio, y en seguida incluye partes wagnerianas (en 1961 aparece, en Bayreuth, como «Elisabeth»), alternando sus actuaciones en escena con recitales de canciones, preferentemente alemanas, francesas y españolas, convirtiéndose en una de las más conspicuas «liederistas» de las últimas décadas.

La voz de Victoria de los Angeles ha sido, sin duda, una de las grandes de este siglo. No por volumen o extensión, que nunca fueron especialmente resaltables, sino por belleza, limpidez y pureza de sonido; por intensidad de timbre, por igualdad de registros y homogeneidad; por naturalidad y facilidad de emisión, por perfecta «impotación». Voz dúctil, flexible, rica en armónicos, pas-



tosa, cálida, utilizada con depuradísima técnica, apoyada en un talento musical de primer orden. Es de las pocas cantantes que han estado en el secreto de la auténtica media voz, producida, con base en la columna sonora, sin modificar la direccionalidad del aliento, a partir de una simple —y difícil— regulación de la intensidad; efecto mágico que hace que, sin modificar ni la posición ni el color, el sonido varíe de dimensión y amplitud. Calidad que proporciona a un cantante mayores posibilidades expresivas si es hábil para el empleo de los resortes dinámicos. La soprano catalana ha basado, precisamente, gran parte de su personalidad canora en esta característica, usada con sabiduría y sentando uno de los rasgos que la distinguen más claramente de otras: su facultad para el matiz, que obtiene también, por supuesto, a partir de una excelente articulación fonética y de una profundización en la semántica del texto. Al lado de esto siempre ha destacado su facilidad para diferenciar —a veces intuitivamente— los estilos. Todo ello hace que el fenómeno Victoria de los Angeles haya sido y sea eminentemente vocal, sin añadidos: la esencia del drama está en lo cantado, en lo declamado, siendo la «acción», lo «teatral», superfluo, razón por la cual la peripecia escénica (en una ópera, por ejemplo) ha de servir y seguir puntualmente a la música. Presupuestos que nuestra intérprete ha aplicado, consciente o inconscientemente, procurando así en lo teatral una imagen habitualmente pálida, monocorde y limitada en sus actuaciones. Estas características, unidas a un cierto recato intimista y a un lirismo muy efusivo, le han convertido en ideal servidora de partes como algunas de las más arriba citadas: «Salud», «Mimi», «Manon», «Cio-Cio-San», «Elisabeth», a las que ha otorgado un pudor y una transparencia admirables, a veces excesivamente vecinos a la ingenuidad —lo que ha supuesto un indudable peligro de «aniñar» y, por ende, banalizar los caracteres—, y le han allanado el camino hacia el complejo mundo del «lied». Su inteligencia, su com-

pleta técnica (algo habrá que agradecerle a su maestra de Canto en el Conservatorio, Dolores Frau), su variedad de resortes musicales y una indudable densidad en la zona más grave de su tesitura la animaron a afrontar partes de soprano «spinto» o de «mezzo» (más o menos brillante, más o menos lírica), como «Ariadna», «Santuzza», «Carmen» o «Rosina», ajustando perfectamente a sus posibilidades lo escrito y dándole nueva dimensión. Histórica es su «Melisande», personaje al que reviste de pureza y delicadeza casi irreales, como hace poco pudo demostrar, aunque ya no en condiciones vocales idóneas, en el último Festival de la Opera de Madrid.

Por supuesto, en esta voz de oro han existido limitaciones —en cuál no—, cada vez más acusadas; limitaciones que, en cualquier caso, ella ha sabido normalmente disimular o atenuar «sus obras» y actuando con suma inteligencia y tino. Pero es innegable que su octava superior, aun dentro de una ejemplar igualdad de tono, se ha resentido en más de una ocasión, endureciéndose la emisión en determinados agudos y perdiendo brillo el sonido. Tampoco se ha distinguido, precisamente, por su extensión, cada vez más recortada por arriba, impidiéndole muchas veces alcanzar la plenitud interpretativa (su «Violeta» es un ejemplo). Por otro lado, y hay que señalarlo como algo curioso, su extrema facilidad para resaltar el detalle, el colorido de su dicción, su variedad de acentos, su deseo de «rizar el rizo» de lo expresivo han proporcionado a algunas de sus interpretaciones cierta sofisticación, acompañada de una lógica pérdida de naturalidad, dando un tono en ocasiones demasiado aristocrático a páginas que piden una mayor y directa espontaneidad o una más concentrada profundización dramática. Es el caso de algunas canciones españolas (las de Falla, entre otras) o alemanas (Schubert), o de ciertas recreaciones operísticas: «Margarita», «Suor Angelica», la citada «Violeta»... Sea como sea, gran cantante, inimitable en muchos aspectos, heredera, a su especial manera, de las dotes de una Ros, una Bori, incluso una Supervía, dentro del firmamento español; conectada también en muchas cosas con una Muzio. Pero diferente a todas ellas por su peculiar modo de frasear y por su personalísimo y cálido timbre, tan apropiado para los claroscuros.

Totalmente justificado, pues, este homenaje que, con tan buen acierto, han organizado y llevado a efecto los componentes de la Asociación Cultural Padre Soler.—
A. R.

Con las cajas
acústicas **JR**[®]
no se sabe bien,
si estamos en
casa o en el Real

Importado por:



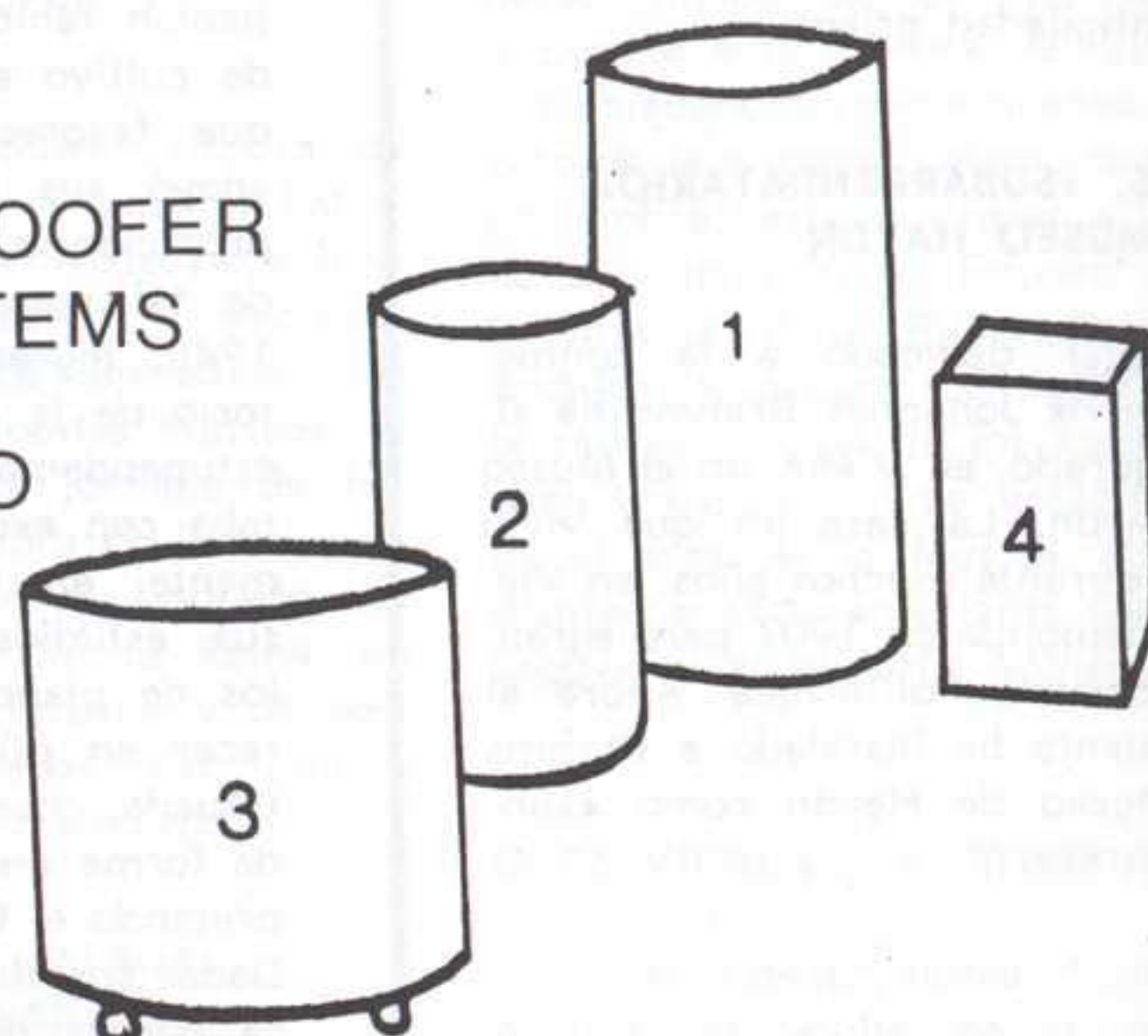
JOYTEL

EL ARTE DEL SONIDO

MEJIA LEQUERICA, 14 · TELS 447 10 36 · 447 12 07 · MADRID 4



- 1 JR 150
- 2 JR 149
- 3 SUPER WOOFER
LPA SYSTEMS
- 4 JR METRO



Tenemos algo para usted

Si a usted le gusta la música y compra discos, estamos seguros de que podemos ofrecerle algo que le interesará.

Si lo que le interesa es la ópera, tenemos obras de repertorio como el **Tristán** dirigido por Furtwängler y también obras infrecuentes como la **Medea en Corinto** de Mayr o el **Jerjes** de Haendel.

Si prefiere recitales, tenemos discos de **Battistino, Barrientos, Pertile, Francisco Viñas**, etc.

Para los que buscan los grandes hitos del fonógrafo tenemos las sonatas de **Beethoven** en grabación de **Schnabel** y las obras de piano de **Debussy** interpretadas por **Giesecking**.

Si prefiere grabaciones en vivo, tenemos discos de **Knappertsbusch, Celibidache** o **Benedetti Michelangeli** esperando que usted los descubra.

Y si usted cree que lo tiene todo, le ofrecemos el poema sinfónico **Dante**, de Enrique Granados, y la ópera **David Beg**, del compositor armenio Tigranian.

Y también grabaciones **corte directo**, una enorme selección de discos de **jazz**, así como otras cosas muy interesantes.

Solicite información. No quedará defraudado.

ALBERTO GIMENEZ DE LOS GALANES

REYES, 7 - MADRID-8

CARTELERA MUSICAL

(Programas y fechas susceptibles de modificación)

AVANCES DE PROGRAMACION INTERNACIONAL

OPERA DEL ESTADO DE BAVIERA, Munich (18 de diciembre de 1980 a marzo de 1981).

20 de diciembre de 1980.—**La cenerentola**, de Rossini. Francisco Araiza («Don Ramiro»), Renato Capecchi («Dandini»), Paolo Montarsolo («Don Magnífico»), Charlotte Berthold («Tisbe»), Julia Conwell («Clorinda»), Frederica Von Stade («Angelina»), Karl Helm («Aliodoro»). Dirección de Bruno Bartoletti. Puesta en escena de Jean-Pierre Ponnelle. (También 23, 26 y 31 de diciembre; 2, 5, 8, 13, 21, 23 y 27 de enero.)

25 de enero de 1981.—**El holandés errante**, de Wagner. Robert Lloyd («Daland»), Eugen Nesterenko («Holandés»), Astrid Varnay («María»), Robert Schunk («Erik»). Dirección de Wolfgang Sawallisch. Puesta en escena de Herbert Wernicke. (También 28 de enero; 1, 4, 10, 13, 19, 25 y 28 de febrero.)

9 de febrero de 1981.—**Simon Boccanegra**, de Verdi. Piero Cappuccilli («Simon»), Mirella Freni («Amelia»), Nicolai Ghiaurov («Fiesco»), Veriano Luchetti («Adorno»). Dirección de Riccardo Chailly. Puesta en escena de Otto Schenk. (También 12, 15, 18, 21, 24 y 27 de febrero.)

23 de marzo.—**Rusalka**, de Dvorák. Con Michail Svetlev, Livia Budai, Kurt Moll, Helga Dernesch. Dirección de Adam Fischer. Puesta en escena de Otto Schenk. (También 27 y 30 de marzo; 2, 5, 8 y 10 de abril.)

«Ballet».

18 de diciembre.—Velada de «ballet» con música de Chaikowsky y coreografía de Youri Vámos. (También 21, 23 y 30 de diciembre; 3, 10, 16, 27 y 29 de enero de 1981.)

22 de febrero.—**Coppelia**, de Delibes. Dirección de Alexander Brezina. Coreografía de Youri Vámos. Con Michel de Lutry («Coppélius»), Joyce Cuoco («Swanilda»/«Coppelia»), Yanis Pikieris («Franz») y Paul Cini («David»). (También 23 y 26 de febrero, 1 de marzo, 20 de abril, 15 de mayo, 6 de junio, 27 de julio.)

7 de marzo.—Velada de «ballet», con música de J. S. Bach: **Doble concierto** (coreografía de Ferenc Barabai), **Concierto barroco** (coreografía de George Balanchine), **«Suite» número 2** (coreografía de John Neumeier), **Play-Bach** (coreografía de Peter Marcus). También 11, 20 y 25 de marzo.

«Matinées» dedicadas a recitales de «lieder» (Teatro Nacional).

11 de enero de 1981.—Recital de Frederica Von Stade.

8 de marzo de 1981.—Recital de Martti Talvela.

Veladas dedicadas a recitales de «lieder» (Teatro Cuvillies).

24 de enero de 1981.—Recital de Wolfgang Brendel.

24 de febrero de 1981.—Recital de Daphne Evangelatos.

Conciertos académicos (Teatro Nacional).

2 de febrero de 1981.—**Así habló Zaratustra**, de Richard Strauss; **Sinfonía 41 («Júpiter»)**, de Mozart. La primera dirigida por W. Sawallisch; la segunda, por Karl Böhm.

2 de marzo de 1981.—**Pieza de concierto para piano y orquesta en Fa menor**, de C. M. Von Weber; **Concierto para piano número 2**, de Liszt. Dirección de Wolfgang Sawallisch. Solista, Anfred Brendel, piano.

«Matinées» de música de cámara.

8 de febrero de 1981.—«Música de cámara con contrabajo». Recital de obras de Michael Haydn, Giovanni Bottesini, Johann B. Vanhal, Gioacchino Rossini, Johann M. Sperger y Bernhard Alt. Con Christoph Möhle, Josef Niederhammer, Walter Götz, Alfred Nickel, Bernhard Mahne (contrabajos); Klaus Huber (violín), Fritz Ruf (viola), Franz Amann («cello»), Karl-Heinz Fedder, Rolf Jürgen Eisermann (trompas) y Wolfgang Haag (flauta).

22 de marzo de 1981.—Béla Bartók: **Cuartetos de cuerda números 2 y 6. Dúos para dos violines.** (En el centenario de Bartók.) Con el Sinner-Quartett.

OPERA DE FRANKFURT (de enero a marzo de 1981).

31 de enero y 4 de febrero de 1981.—**Aida**, de Verdi. Dirección de Michael Gielen. Puesta en escena de Hans Neuenfels.

2 de enero de 1981.—**Le Nozze di Figaro**, de Mozart. Dirección de Ralf Weikert. Puesta en escena de Christoph Von Dohnányi.

8 y 13 de marzo de 1981.—**Ariadne auf Naxos**, de Richard Strauss. Dirección de Ralf Weikert. Puesta en escena de Wolfgang Glück.

20 de marzo de 1981.—**Doktor Faustus**, de Ferruccio Busoni. Dirección de Friedrich Pleyer. Puesta en escena de Hans Neuenfels.

29 de enero de 1981.—Recital de «lieder» por Nicolai Gedda.

9 de febrero de 1981.—Recital de piano por Tamas Vasary.

2 de marzo de 1981.—Recital de Mischa Maisby (violoncello) y Nelson Freire (piano).

26 de enero de 1981.—Recital de Leonid y Nina Kogan (violín y piano).

8 de febrero de 1981.—Recital de Aurèle Nicolet (flauta) y Karl Richter (clave).

18 de marzo de 1981.—Orquesta de Cámara de la Sinfónica de Viena, dirigida por Wolfgang Schneiderhan. Solista, el mismo director.

Conciertos extraordinarios:

18 y 19 de enero de 1981.—Berlioz: «Obertura» **Corsario**; Mozart: **Concierto para dos pianos, K 365**; Shostakovich: **Sinfonía número 1, op. 10**. Director, Stanislaw Skrowaczewski. Solistas: Anthony y Joseph Paratore, pianos.

15 y 16 de marzo de 1981.—Mozart: **Serenata para viento K 388**; Berg: **Albenberglieder, op. 4**; Berg: **Aria de concierto El vino**; Mozart: **Sinfonía número 40, K 550**. Director, Michael Gielen. Solista, Halina Lukomska, soprano.

15 y 16 de febrero de 1981.—Henze: «Aria» de la **Folia española**; Saint-Saëns: **Concierto para violín, número 3, op. 61**; Chaikowsky: **Sinfonía número 4, op. 36**. Director, Woldemar Nelsson. Solista, Cho-Lian-Ling, violín.

XIV FESTIVAL DE OPERA DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (Teatro Pérez Galdós), marzo y abril de 1981. Organiza Amigos Canarios de la Opera.

5 y 7 de marzo.—**Rigoletto**, de Verdi. Yordi Ramiro («Duque»), Matteo Manuguerra («Rigoletto»), Szislava Donat («Gilda»). Dirección de Dimitri Chorafas. Dirección de escena de Giampaolo Zenaro.

11 y 13 de marzo.—**Don Carlo**, de Verdi. Cesare Siepi («Felipe II»), Jaime Aragall («Don Carlo»), Radmila Bakovevic («Isabel de Valois»), Wassili Janulako («Rodrigo»). Dirección de Dimitri Chorafas. Puesta en escena de Giampaolo Zenaro.

17 y 19 de marzo.—**Madama Butterfly**, de Puccini. Yasuko Hayashi («Cio-Cio-San»), Jaime Aragall («Pinkerton»). Director, Joshinori Kikuchi. Puesta en escena de Francesco Privitera.

25 y 26 de marzo.—**Don Pasquale**, de Donizetti. Enzo D'Ara («Don Pasquale»), Hans Helm («Malatesta»), Dalmacio González («Ernesto»), Alida Ferrarini («Norina»). Director, Napoleone Annovazi. Puesta en escena de Francesco Privitera.

3 y 5 de abril.—**Manon Lescaut**, de Puccini. Montserrat Caballé («Manon»), Piero Visconti («Des Grieux»), Vicente Sardinero («Lescaut»). Dirección de Eugenio M. Marco. Puesta en escena de Giuseppe de Tomasi.

7 y 9 de abril.—**Luisa Miller**, de Verdi. Angeles Gullón («Luisa»), Matteo Manuguerra («Miller»), Gwyne Howell («Conde Walter»), José Carreras («Rodolfo»). Dirección de Eugenio M. Marco. Dirección de escena de Giuseppe de Tomasi.

COROS Y ORQUESTA FILARMONICA DE LONDRES (del 18 de enero al 2 de abril de 1981).

18 de enero.—**Sexta sinfonía** de Beethoven. **Misa Glagolítica**, de Janacek. Director, Andrew Davis. Con Teresa Cahill, Anne Collins y Malcolm King.

23 de enero.—«Obertura» **Leonora 3**, de Beethoven; **Concierto número 20, K 466**, de Mozart; **Sinfonía «Alpina»**, de Strauss. Director, Andrew Davis. Alfred Brendel, piano.

29 de enero.—«Obertura-Fantasia», **Romeo y Julieta**, de Chaikowsky. Director, Kirill Kondrashin. Boris Belkin, violín.

3 de febrero.—**Concierto para piano número 19, K 459**, de Mozart. **Tercera Sinfonía** de Bruckner. Director, Kurt Sanderling. Hans Rietz-Haaser, piano.

10 de febrero.—**Tercera sinfonía y Concierto número 3**, de Rachmaninov. Kurt Sanderling, director. John Lill, piano.

12 y 15 de febrero.—«Obertura» **Prometeo y Concierto para violín**, de Beethoven. **Sinfonía número 1**, de Brahms. Kurt Sanderling, director. Mayumi Fujikawa, violín.

19 de febrero.—«Obertura» de **La escala de seda**, de Rossini. **Concierto para piano número 27, K 595**, de Mozart. **Tercera sinfonía** de Beethoven. Christoph Eschenbach, director y pianista.

22 de febrero.—«Obertura» de **Egmont, Concierto para piano número 4 y Tercera sinfonía** de Beethoven. Christoph Eschenbach, director. Justus Frantz, piano.

26 de febrero.—**Concierto para piano número 24, K 491**, de Mozart. **Quinta sinfonía** de Mahler. James Conlon, director. Clifford Curzon, piano.

28 de febrero.—Será anunciado el programa. Dirigirá Mstislav Rostropovich.

5 de marzo.—«Obertura» de **Leonora 3**, de Beethoven. **Concierto para violín**, de Brahms. **Tiempo, Color, Espacio**, de Dutilleux (estreno en Gran Bretaña). Música incidental de **La Arlesiana**, de Bizet. Mstislav Rostropovich, director. Ruggiero Ricci, violín.

12 de marzo.—**Danzas sinfónicas**, de Rachmaninov. **Concierto para piano número 1**, de Mendelssohn. **Cuarta sinfonía** de Chaikowsky. Jesús López-Cobos, director. Joseph Kalichstein, piano.

15 de marzo.—«Obertura» de **La clemenza di Tito**, de Mozart. **Concierto para piano número 3**, de Beethoven. **Cuarta sinfonía** de Brahms. Mstislav Rostropovich, director. Peter Katin, piano.

22 y 24 de marzo.—**Sinfonía número 100** de Haydn. **Misa en Do menor**, de Mozart. Sir Georg Solti, director. Lucía Popp, soprano.

29 de marzo.—«Suite» de **La leyenda de la Ciudad invisible de Ki-**

tezh, de Rimski-Korsakov. **Concierto para violín**, de Sibelius. **Primera sinfonía** de Rachmaninov. Myung-Whun Chung, director. Kyung-Wha Chung, violín.

2 de abril.—«Obertura» de **La flauta mágica**, de Mozart. **Concierto para violín**, de Beethoven. **Sinfonía «Doméstica»**, de Strauss. John Pritchard, director. Salvatore Accardo, violín.

TONHALLE DE ZURICH (de enero a marzo de 1981).

Del Gran Abono:

13 de enero.—Mozart: **Concierto piano 18** (Lupu). Strauss: **Vida de héroe**. Director, Esser.

27 de enero.—Beethoven: **Concierto violín** (Fried). Baird: **4 Novelletten**. Ravel: **Bolero**. Director, Rowicki.

24 de febrero.—Ishii: **Kyo-So**. Chausson: **Poème op. 25 para violín y orquesta** (Kremer). Milhaud: **Le boeuf sur le toit** (Kremer). Dvorak: **Sinfonía 7**. Director, Iwaki.

17 de marzo.—Schumann: **Manfredo, op. 115**. Karlheinz Böhm («Manfredo»); Christiane Hörbiger («Némesis»). Schola Cantorum de Stuttgart. Singkreis der Engadiner Kantorei/Kammerchor Seminar Künsnacht. Director, Hollig.

De los conciertos extraordinarios:

11 de enero.—Beethoven: **Gran Fuga, op. 133**. **Concierto piano 2**. Schönberg: **Noche transfigurada**. English Chamber Orchestra. Ashkenazy, dirección y piano.

5 de febrero.—Weber: Obertura de **Oberon**. Wagner: **Wesendonck-Lieder** (Jessye Norman). Dvorak: **Sinfonía 9**. Dirección, Rowicki.

18 de febrero.—Mendelssohn: **Concierto violín op. 64**. Bruckner: **Sinfonía 4**. Perlman, violín. Barshai, dirección.

24 de marzo.—Honneger: **Sinfonía 3 «Litúrgica»**. Moret: **Two love poems**. Scènes lyriques para soprano, «cello» y orquesta (Galina Wischniewskaja y Mstislav Rostropovich). Dirección, Paul Sacher.

De los conciertos sinfónicos:

6 de enero.—Henze: **Concierto para violín 2**. «Suite» del «ballet» **Orfeo**. Langbein, violín. Henze, dirección.

20 de enero.—Chopin: **Concierto piano 1**. Prokofief: **Sinfonía 5**. Paleczny, piano. Esser, dirección.

28 de enero.—Beethoven: **Concierto violín**. Barid: **4 Novelletten**. Ravel: **Bolero**. Freid, violín. Rowicki, dirección.

31 de enero y 1 de febrero.—Britten: **Guía orquestal para jóvenes, op. 34**. Willi Gohl, dirección.

De las veladas de música de cámara:

8 de enero.—Mozart: **Divertimento K 213**. Nowak: **Kalei doskop**. Indy: **Chansons et dances para viento**. Gounod: **Petite Symphonie para viento**. Octeto de Viento de Zurich.

12 de febrero.—Mendelssohn: **Capriccio para cuarteto de cuerda**. Huber: **Molteti cantiones**. Schumann: **Quinteto cuerda y piano op. 44**. Ma-

rio Vengazo, piano. Cuarteto de Cuerdas de Berna.

5 de marzo.—Haydn: **Trío La mayor**. Eröd: **Trío para piano**. Schubert: **Trío D 929**. Trío Haydn, de Viena.

26 de marzo.—Haydn: **Cuarteto op. 54-2**. Berg: **Suite Lírica**. Schubert: **Cuarteto «La muerte y la doncella», D 810**. Cuarteto Allegri.

«Soirées» de música de cámara:

12 de enero.—Pfister: **Praeambolo, Aria e Ballo**. Ernst Pfiffner: **Polyhymnia**. Falla: **Siete canciones populares españolas**. Nowak: **Eine kleine Unjazzmusik**. Grossniklauss, soprano. Shirao, flauta. Leuthold, clarinete. Nowak, contrabajo. Maibach, guitarra.

23 de marzo.—Messiaen: **Cuarteto para el fin del tiempo**. Elenora y Slobodan Mirkovic, piano y violín; Hansjürg Leuthold, clarinete. Carolyn Hopkins, «cello».

De los conciertos corales:

29 y 31 de marzo.—Haydn: **La Creación**. Sängerverein Harmonie Zürich. Erismann, dirección.

ULTIMA HORA: Noticias Internacionales

LEGADO DE VON HOBOKEN A LOS «AMIGOS DE LA MUSICA DE VIENA»

Anthony von Hoboken, eminente musicólogo vienés —que fundó el Registro temático y bibliográfico de las obras de Josef Haydn, publicado de 1957 a 1978, y que se conoce como «Registro Hoboken»—, acaba de entregar toda su documentación sobre Haydn a los Archivos de la célebre Sociedad de los Amigos de la Música, de Viena, en cuya sala actúan los «Wiener Philharmoniker» (Los Filarmonicos de Viena). Los tesoros musicales de la biblioteca de los Amigos de la Música, de Viena, son accesibles al público.

INTERCAMBIOS ENTRE LA GRAN OPERA DE PARIS Y LA SCALA DE MILAN

La Gran Opera de París intercambiará algunos de sus espectáculos con la Scala de Milán. Ambos famosos escenarios líricos encargarán una ópera a compositores célebres. Rolf Liebermann había encargado ya una ópera a Olivier Messiaen, que eligió como tema a «Francisco de Asís»,

pero no pudo terminarla en 1980. La Opera de París y la Scala han encargado, en común, una ópera a Pierre Boulez, obra que deberá estrenarse en 1985. Se sabe que el célebre vanguardista Boulez predijo hace más de veinte años «la muerte del teatro lírico», pero desde entonces ha dirigido las óperas de Debussy, Alban Berg y el **Ring**, en Bayreuth, así como **Parsifal**.

DOS TEATROS DE OPERA RECONSTRUIDOS EN LA EUROPA DEL MERCADO COMUN

La Gran Opera de Frankfurt del Main, totalmente destruida por los bombardeos de 1944-45, ha sido reconstruida y está en vías de terminar su instalación y mobiliario para su reapertura a fines de agosto de 1981. La reconstrucción ha costado alrededor de 430 millones de francos franceses. Dicha Opera fue construida hace cerca de cien años, y es de estilo clásico y una de las más bellas de Europa. Su director actual es Ulrich Schwab.

● En Génova, la célebre Opera Carlo Felici, que tiene doscientos

años de antigüedad, fue gravemente dañada por las bombas en 1944; luego cerrada al público, a principios de los años 70, y, finalmente, demolida, dejando en pie sus columnatas y la fachada. Ahora va a ser enteramente reconstruida. Tendrá un aforo de 2.600 plazas.

HOMENAJE A MENUHIN EN LA ALEMANIA FEDERAL

El Gobierno de la República Federal Alemana acaba de conceder a Yehudi Menuhin la más alta distinción: la Medalla de Ernst Reutter, que le fue impuesta en la Sala de la Filarmonía, en reconocimiento de la actuación del músico judío en favor de la paz y reconciliación entre los pueblos. Menuhin volvió a Berlín en 1946, donde ya había dado un concierto cuando tenía doce años, en 1929.

UN MUSEO «FEODOR CHALIAPINE», EN MOSCU

El Ministerio soviético de Cultura ha decidido la creación de un Museo

dedicado a Feodor Chaliapine, en Moscú. Este gran cantante murió, hace cuarenta y dos años, en París.

Dicho Museo será instalado en la casa que Chaliapine habitó, en el número 25 de la rue Tchaikovsky, casa que está siendo restaurada.

NECROLOGICAS

Acaba de morir, en París, el célebre crítico y musicólogo Antoine Goléa, a los setenta y cuatro años. Escribió libros sobre Rich, Strauss, Debussy, Boulez, Messiaen, Auric, Landowski, una **Estética de la música contemporánea** y una **Historia del «Ballet»**. Como crítico era sincero, pero autoritario y temido...

● El compositor sueco Allan Pettersson ha fallecido a los sesenta y nueve años de edad. Alumno de Honnegger y de Leibowitz en París, dejó una numerosa producción, en la que hay 15 sinfonías. Era miembro de la Academia de Música de Suecia.



JOSE NAVARRO BOTELLA
Gran Avenida, 36 - Teléfono 38 28 76
Martínez Anido, 37
ELDA (Alicante)

VAC O REC limpiadiscos antiestático. Si no lo conoce, pida folletos y se los mandaremos sin gastos por su parte.
DISCOS. Seguimos enviando por correo los que nos piden.
ORGANOS, PIANOS KIMBALL, GUITARRAS, y un extenso surtido en Música. Haga música jugando con un órgano BONTEMPI, desde 5.000 pesetas hasta 99.500 pesetas.

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.

Paracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléf. 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.

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.

JORQUERA PIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades
de Concierto.

Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96 - 310 69 12.
BARCELONA - 3.

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.

Paracas, 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.

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

Instrumentos de música

Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

JUAN ESTRUCH, S. L.

C/. Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.
SANT CUGAT DEL VALLES (Barcelona)
Servicio postventa en Barcelona:
C/. Ample, 30. Teléfono 315 44 07.
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.
Teléf. 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.

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.

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.

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.

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**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.

INDICE DE ANUNCIANTES

EN ESTE NUMERO

	Pág.
Adagio	22, 35, 94 y 111
Alfa Yébenes	53
Bilbao Trading	75 y 112
Casa Damas	68
Casa Wagner	108
Comercial Bayona	91
Cosmo	86 y 87
Disco 100	71
EMI	48
Feria de Francfort	8
Ferysa	72
Fonogram	66
Garijo	78
Giménez de los Galanes	106
Hazen	2
Joytel	106
Germán Industrial	9
Maxper	2
Ministerio de Educación	7
Numisma	
Omega	6
Polydor	69
Pullmantur	17
Rolex	98
Sonola	7
Técnicas Audio	
Werner	

«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





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 Reinosa Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza