

RITMO

AÑO XLIX • NUM. 487 • DICIEMBRE 1978 • PRECIO: 300 PTAS.

ESPECIAL FRANZ SCHUBERT





HAZEN

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

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

Juan Bravo, 33

Telfs. 411 28 48 - 411 24 06

MADRID - 6

RITMO

Sumario

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 XLIX • DICIEMBRE 1978 • NUM. 487

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

Dirección telegráfica: RITMO-Madrid

Redacción para Cataluña:

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

Precio suscripción, ESPAÑA: Año, 1.000 ptas.

Número suelto, 125 ptas. Atrasado, 150 ptas.

Número extraordinario: 300 ptas.

Atrasados, 350 ptas.

EXTRANJERO: Vía terrestre o marítima, 20 dólares USA.

Vía aérea, 40 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

SECCIONES:

Información: Fernando Peregrín Gutiérrez.

Estudios: Domingo del Campo Castel.

Música en España: José Luis García del Busto.

Discoteca básica: Angel Carrascosa Almazán.

Crítica discográfica: José Luis Pérez de Arteaga.

Crítica musical: Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.

Alta Fidelidad: Alfredo Orozco Buezo.

COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Pablo Cano Capella, Manuel Gallarin González, Fernando Gil Olalla, Fernando López y Lerdo de Tejada, Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz Jiménez, Alfredo Orozco Buezo, Enrique Pérez Adrián, José Ramón Rubio, Joaquín Rubio Tovar, J. C. Ruiz Silva («M. Codax») y Andrés Ruiz Tarazona.

Director comercial: Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad: José María Ketterer.

CORRESPONSALES NACIONALES:

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

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

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

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

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

Págs.

EDITORIAL: Bruckner y la crítica madrileña	5
El «Número Schubert»	7
Cronología schubertiana, por Agustín Muñoz Jiménez	8
Conmemoración internacional del ciento cincuenta aniversario de la muerte de Franz Schubert, por Fernando Peregrín Gutiérrez	14
Franz Schubert ciento cincuenta años después de su muerte, por Otto Brusatti (traducción de A.F. Mayo)	21
Franz Schubert a través del disco. Notas incompletas a una historia de la discografía schubertiana, por José Luis Pérez de Arteaga	29
La Literatura en Schubert. Un acercamiento literario al mundo de sus «lieder», por José Carlos Ruiz Silva	43
«Quasi» una schubertiada	53

Participan: Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, Angel Carrascosa Almazán, Angel-Fernando Mayo, Fernando Peregrín Gutiérrez, José Luis Pérez de Arteaga y Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.

La Sinfonía en Schubert, por Enrique Pérez Adrián	64
La música de cámara, por Domingo del Campo	73
Datos y notas sobre el muy personal piano de Schubert, por José Luis García del Busto	81
La voz en Schubert, por Roberto Andrade Malde y Arturo Reverter	85
Catálogo cronológico de los «lieder» para voz sola con acompañamiento de piano, por Angel F. Mayo	98
Una elección difícil: el disco schubertiano preferido	103

Escriben: Julio Andrade Malde, Roberto Andrade Malde, Pablo Cano Capella, Angel Carrascosa Almazán, Xoan M. Carreira, José Luis García del Busto, Fernando Gil Olalla, «Martín Codax», Enrique Martínez Miura, Angel-F. Mayo, Agustín Muñoz Jiménez, Alfredo Orozco, Fernando Peregrín Gutiérrez, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, Arturo Reverter y José Ramón Rubio.

Franz Schubert y su tiempo, por Angel-F. Mayo	113
El correo de RITMO	122
Noticias	127
Con nombre propio	128
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez	129
La discoteca básica (13): La Sinfonía «Incompleta», de Schubert, por Enrique Pérez Adrián	131
Discos editados (10-10-78 - 5-11-78). Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán	133

CRITICA DISCOGRAFICA:

Polydor, la novedad del mes (diciembre) 134

Cincuenta años de peregrinaje humano, cultural y pianístico de la mano de Franz Liszt. Comenta: Angel-F. Mayo.

Ofertas CBS y EMI Otoño 1978 (X) 139

Mignon, de Thomas. Sentimentalismo, banalidad y melodía.

¡La delectación de un gran director!

Escriben: Gonzalo Alonso Rivas y Arturo Reverter.

Otros estudios 141

Tres concepciones distintas para la música de Bela Bartok. Un Pelleas a la italiana. Wolfgang Sawallisch dirige Schubert: tres bellas muestras conmemorativas del sesquicentenario de su muerte. Lusitana música.

Escriben: Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Pablo Cano Capella y Enrique Pérez Adrián.

Otras críticas discográficas 146

Comentan: Roberto Andrade Malde, Pablo Cano Capella, José Luis García del Busto, Fernando Gil Olalla, Luis Jiménez Clavería, Angel-F. Mayo, «Martín Codax», Alfredo Orozco Buezo, Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz Jiménez, Enrique Pérez Adrián y Arturo Reverter.

De Madrid, al cielo: Por sus interpretaciones los conoceréis, por Arturo Reverter 155

CRONICAS NACIONALES:

Galicia: «Música en Compostela», por Carlos Villanueva ... 162

Balears, por Lorenzo Galmés Camps 163

Oviedo: XXXI Temporada de Opera, por Pedro Luis Menéndez 164

San Sebastián, por Gloria Vignau 166

Otras crónicas nacionales: Avila, Cádiz, Barbastro y Soria. 166

Directorio comercial 167

«RITMO» DESEA A TODOS SUS LECTORES UN MUY FELIZ 1979

HAMMOND

presenta sus nuevos modelos

SERIE ROMANCE



- todos con el auténtico «sonido HAMMOND»
- solistas instrumentales de Piano, Banjo, Cello, Acordeón...
- 28 ritmos y acompañamientos automáticos
- acordes a un solo dedo, con memoria
- efectos de arpas, campanas, marimbas...
- bajos automáticos tipo «boogie»
- sugestivos efectos de animación, etc., etc.

Y AUN MAS FACILES DE TOCAR

con las nuevas exclusivas HAMMOND de «Note-A-Chord» (memoria visual)
y «Brite Foot» (indicador automático de bajos).
¡Verlas en acción es como aprender a tocar al instante!

HAMMOND LA MUSICA EN CASA

● Solicite información a

HAMMOND IBERICA, Apartado 9465. Barcelona, o visite al Distribuidor HAMMOND de su localidad.

BRUCKNER Y LA CRITICA MADRILEÑA

Cuando Jesús López Cobos apareció en el escenario del Real para dirigir a la Orquesta de RTVE el estreno madrileño de la **Octava sinfonía** de Anton Bruckner, casi ochenta años después de la «Uraufführung» en Viena, bastantes aficionados estaban estupefactos. Acababan de leer las notas al programa, firmadas por su habitual redactor, Enrique Franco. En ellas se dedicaban «de verdad» a la obra que se estrenaba nueve líneas, gastadas además en la erudición de las fechas. A cambio, dos largos párrafos de introducción habían puesto sobre el tapete de manera «inesperada» la cuestión causal en la recuperación del sinfonismo de Bruckner. Concluía así el segundo:

«Pensemos que, en pocos años, el giro estimativo y el juicio crítico de muchas personalidades incluso destacadas, han evolucionado respecto a esos músicos "olvidados" (Mahler y Bruckner) de manera sorprendente. No hablo del público, quien difícilmente puede amar lo que no conoce, sino de serios especialistas técnico-estéticos. ¿No resultan sospechosas semejantes mudanzas? ¿No estamos ante típicos fenómenos de la sociedad consumista?»

Vamos a dejar ahora a un lado esa curiosa exclusión del público, considerado, cuando menos precipitadamente, ignorante de solemnidad en la materia. A excepción de tres o cuatro «personalidades incluso destacadas», que tomaron parte en él, el movimiento reivindicativo de Bruckner y Mahler ha sido y es obra paciente del público; al menos, de algunos sectores de aficionados que llevan muchos años defendiendo sus convicciones. Pero vamos ahora a dejarlo, repetimos. La pregunta que se mascaba en la atmósfera del Real era: «¿Por qué esto? ¿Por qué recibir así un estreno que venía a poner punto final a una entre las crónicas vergüenzas musicales madrileñas?»

Para intentar alcanzar una respuesta válida, hay que remontarse años atrás. Desde 1946 la Orquesta Nacional ha colocado en los atriles obras de Bruckner en dieciocho ocasiones. Si utilizamos aquí el método estadístico, veremos que la cuenta resulta a poco más de media obra por temporada. En cuanto a la Orquesta de la RTVE, el promedio es aún más irrisorio, pues desde su creación sólo lo ha hecho en seis. En todas estas oportunidades Bruckner ha operado como banco de prueba de la crítica madrileña establecida, de su concepto, de su calidad y de su significación. Año tras año y vez tras vez hemos leído estas expresiones y otras parecidas en críticas y programas, porque los críticos también han firmado notas a estos conciertos:

«Largos desarrollos; prolifidades; despliegue musical en el que parece haber de todo menos inventiva; caminos de ida y vuelta; cólera del español sentado; modelo de hinchazón beata ante una muy antipática interpretación mística de la música; obras de grueso calibre; aburrimiento; poco aptas para la mentalidad latina; soportables sólo dirigidas por grandes batutas, etc.»

Año tras año y vez tras vez nadie ha racionalizado y demostrado tales asertos. Abstracción hecha del dato objetivo de la larga duración de estas obras —que también habría de ser analizado y relativizado—, todo son peticiones de principio. En algunos casos la actitud parece ya, por ranciamiento invariable, definitiva. Repasemos someramente un par de manifestaciones tras el estreno de la **Octava**:

«Durante una hora y cuarto los temas y sus contemplativos desarrollos se van presentando en inagotables asaltos a nuestra sensibilidad, quizá no muy capacitada para seguir el largo proceso.» (Fernando Ruiz Coca, Ya, 2-11-1978.)

«Porque, no le demos vueltas: aunque estos pentagramas se traduzcan con todas las excelencias que queramos —y la queremos de muy buen grado reconocer y admirar en López Cobos—, su hora y veinte minutos de duración siempre nos ha resultado excesiva. Porque la reiteración, el gigantismo y la divagación nos incomodan y sobresalen por encima del conmovedor mensaje de una rica temática...» (Antonio Iglesias, Informaciones, 30-10-1978.)

Aquí el crónico y largo bostezo parece venir ya desde la más honda entraña del alma. ¡Qué le vamos a hacer! En otros, es apreciable una postura de prudente y creciente receptividad:

«Siempre se ha dicho que las obras de Anton Bruckner, cuya belleza personalísima y profundidad se admiran más cuanto mejor se conocen, piden formaciones sólidas, al estilo de las germanas.» (Antonio Fernández-Cid, ABC, 7-2-1978.)

Mas esta elogiada discreción no altera sustancialmente el esquema tópico de una generación de críticos que ha ido, en este terreno, muy poco más allá de Adolfo Salazar. Para Salazar, Bruckner «ha sido una especie de Parsifal sinfonista, un "tonto puro", el celestial "Narr"...»; las extensiones de sus sinfonías son «artificiosas y baldías», y en él «lo que en Schubert se perdona gra-

cias a la expresión melódica... se convierte en informes divagaciones ecológicas.» (Los grandes compositores de la época romántica. Aguilar, 1958.) Pero cuando Salazar escribía inicialmente esto —e incluso cuando lo revisaba, en 1954—, Bruckner no era fácilmente asequible. ¿Cuáles serían el estudio y la experiencia directos de nuestro musicólogo en materia bruckneriana? No lo sabemos. Mas sí sabemos que, en los años cincuenta, sus discípulos madrileños dispusieron tan sólo de un concierto —**Séptima**, Paul Kletzki, 1956—, alguna retransmisión radiofónica y una única grabación —**Tercera**, versión Schalk-Loewe, Decca—, dirigida por Knappertsbusch y presentada bajo el subtítulo ominoso de **Sinfonía Wagner**. Por entre tubas y dedicatorias se filtraba así una imagen que reforzaba aparentemente el axioma salazarista: «Bruckner... se arrodilla materialmente ante el dios Wágner (sic) y piensa —o intuye— que ahí estaba la panacea para el futuro», decía todavía Enrique Franco el 31 de marzo de 1962, tras un memorable concierto dirigido a la Nacional por Jascha Horenstein. Las duras condiciones que afrontó la vanguardia española en la búsqueda de espacio y seguridad explican también un poco que el triunfo de Bruckner, y más con tarjeta de visita wagneriana, se considerase, erróneamente, hijo de la más negra reacción. De aquí que Franco concluyese así su crítica de aquel concierto:

«Bruckner y Wágner tuvieron un comentario repetido aquí y allá con cierto tono ofensivo y de sabotaje: "¡Esto es música!" Los críticos músico-sociológicos pueden denominar a esos gusto y gesto "la zona de seguridad". Y señalar el grave peligro de que la "seguridad" se ajuste a fechas tan pasadas y, por lo mismo, tan poco actuantes hoy.»

Lo cierto es que la falta de información —y hasta la deformación— sobre Bruckner, en estos años, es evidente. Hay, con todo, dos excepciones entre las «personalidades destacadas». Federico Sopeña —entonces crítico de ABC— aportaba su experiencia vienesa y religiosa. Sus titubeantes relaciones con Bruckner eran, en ese tiempo, más intuitivas, también más «europeas», y un tanto intransferibles por personales. Sopeña se preguntaba por qué «los vieneses, tan finos, tan esbeltos de alma, tan nerviosos, no parezcan impacientarse con la tremenda longitud de las sinfonías de Bruckner». Y buscaba una explicación «distinta» para un espacio también diferente: «un concierto con una sola sinfonía y en ambiente de claustro e iglesia». Sin embargo, Sopeña, tan sugestivo y dinámico en su aproximación a Mahler y a Visconti, nunca terminó de asimilar —al menos como crítico de conciertos— el fenómeno de la recuperación de Bruckner. He aquí unas frases de su comentario al estreno de la **Segunda sinfonía**, tras el que late el temor a un Bruckner convertido en estandarte de esa imaginaria reacción:

«"Al que no quiere caldo, taza y media"; recuerdo el refrán porque dos sinfonías de Bruckner en una misma serie es demasiado, y pesa más cuando el director es Hermann Scherchen, admirable tantas veces al acercar con autoridad, con un fuego realmente juvenil y solemne al mismo tiempo, obras fundamentales de la música de nuestro siglo.» (ABC, 27-3-1965.)

Son otras generaciones «nuevas» y más jóvenes las que se han acercado a Bruckner con ideas más propias —o quizá mejor adquiridas—, y sobre todo más acertadas. Fue su apóstol Ramón Barce —única excepción plenamente clarividente en 1960—, y tras él hay que alinear a Tomás Marco y Luis de Pablo. Barce y Marco —compositores y musicólogos— se han dedicado también con mayor o menor asiduidad a la crítica periodística. En 1975 Barce recordaba que su comentario de carpeta en la edición discográfica de la **Quinta sinfonía** (Jochum, DG, 1960) le valió «abundantes burlas de colegas y amigos, algunos de los cuales pensaron que se trataba tan sólo de una actitud "snobista" por mi parte. Muchos de ellos —otros se aferran aún a su intransigencia, aunque sin atreverse ya a dogmatizar— proclaman hoy a los cuatro vientos la genialidad de Bruckner, lo que es altamente reconfortante». Quizás lo más importante de esta actitud tan distinta sea que la vanguardia a que pertenecieron Barce, Marco y De Pablo no vio nunca en Bruckner ni a un «viejo» ni a un «enemigo». ¿A qué venía, entonces, la disuasión anti-bruckneriana de la generación de críticos precedente?

El lector habrá comprobado que el tema es casi apasionante. En cuanto al proceso experimentado por Enrique Franco, cabeza de puente en esta historia, podemos prescindir del adverbio: es apasionante, sin más. En 1961, 4 de febrero, decía:

«En nuestro repertorio habitual hay muchos vacíos. Uno de ellos es la presencia de Bruckner, desde un punto de vista de mero conocimiento. Es interesante y elogiable el hecho de dar la Novena.»

todos los sonidos de una gran orquesta

El órgano electrónico más completo. Ofrece más posibilidades de interpretar música. Es como tener la mayor orquesta. Permite obtener los sonidos de instrumentos de viento, cuerda, y de percusión. Partner 259-R FARFISA posee mil recursos sonoros: Arpeggios automáticos, bajos y acordes rítmicos, etc. Póngase al teclado de FARFISA. Suenan la mayor orquesta.

**ENRIQUE
KELLER, S.A.**
ZARAUZ (GUIPUZCOA)



PARTNER

259/R



FARFISA

DISTRIBUIDORES

UNION MUSICAL ESPAÑOLA, S. A.—Carrera de San Jerónimo, 26 - MADRID-14

Pedro LETURIAGA.—Corredera Baja, 23 - MADRID-13

RINCON MUSICAL.—Pza. de las Salesas, 3 - MADRID-4

CASA GARIJO.—Santiago, 8 - MADRID-13

CASA ARILLA.—Zapatería, 58 - PAMPLONA

CASA NEW-PHONO.—Gral. Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2

Emilio JUAN.—Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA

José SAVALL.—Avda. de Jijona, 8 - ALICANTE

José Antonio JIMENEZ.—Sagasta, 2, dpdo. (Entrada por Pza. Calvo Sotelo) - CADIZ

MUSICAL-47.—Gral. Sanjurjo, 47 - LA CORUÑA

CASA DE LA MUSICA.—Carretería, 59 - MALAGA

Antonio CALLEJA.—Joaquín Costa, 3 - GRANADA

MUSICAL PORTOLES.—Enmedio, 152 - CASTELLON DE LA PLANA

ARPEGIO, S. L.—Madre Rafols, 19 (Los Remedios) - SEVILLA

En 1962, 31 de marzo, publicaba una larga crónica que señala el punto extremo alcanzado en su negación de esta música. En esta ocasión y en otras semejantes —por ejemplo, el 31 de noviembre siguiente— llegaba a justificar y alentar el rechazo del público:

«Schuricht... animó —aligerándole— el enermo "zeppelin" que es la Séptima de Antón Bruckner. ¡Santo Dios y cuánta verborreal Pensar que, según nos narra la nota del programa, minuciosa y anecdótica, el tema inicial le fue dictado a Bruckner en sueños por un compañero desaparecido que afirmaba: "Este será el comienzo de tu fortuna". Realmente, después de Wagner y después de tantos otros, podía darse con el motivo, sin necesidad de fantasmagorías. Hay, sí, en la sinfonía —hace poco lo comentábamos desde Berlín— bellos remansos... Pero en conjunto la obra fustiga al auditorio que ni ante la presencia de Schuricht y su labor pudo sacar fuerza de flaqueza para reaccionar con entusiasmo.»

En 1965, 13 de abril, insistía en esta tesis, ampliándola:

«Quiero tranquilizar, por tanto, las conciencias —tantas y tantas— de quienes ayer sintieron no ya aburrimiento, sino la famosa cólera del español sentado, ante un despliegue musical, en el que parece haber de todo menos inventiva. Todo lo demás es literatura, que bien resiste el papel. A la hora de la verdad la soportan mal los oídos.» (Cuarta sinfonía, Lovro von Matacic.)

Pero en 1967, 4 de marzo, rebautizaba a la Séptima como «grande y hermosa página», y en octubre de 1969 escribía su más amplia crítica sobre una sinfonía de Bruckner, la Cuarta, dirigida por Sergiu Celibidache a la Sinfónica de la Radio de Estocolmo en el Festival de Berlín: «La sustancia musical de Bruckner es grande y de elevada belleza. Pocos autores trabajaron la ascensión y la depresión de las «tensiones» sirviéndose de medios más naturales y sencillos... En la obra de Bruckner... existe invención personal... Pero la experiencia estética que una audición como la ofrecida por Celibidache... es capaz de comportar posee matices inéditos. De modo que la música no es difícil; lo difícil es saber vivir la experiencia».

Rectificar, es de sabios. Desde esa experiencia tan trabajosamente vivida las notas y críticas de Enrique Franco han sido des-

pués invariablemente positivas hacia la creación del organista de San Florián. En marzo de 1975, en las notas al programa con la Séptima, a cargo de un López Cobos todavía no tan consagrado, el «mea culpa» alcanzaba estas cotas:

«"Dopo Mahler, Bruckner"... Parece toda una profecía referida a los países latinos, algunos de los cuales —como España— recibieron tempranamente la música bruckneriana, unida al carro de la pasión wagneriana, para abandonarle más tarde hasta extremos culpables de un cierto vacío cultural... Yo sé bien que la operación de recuperar a Bruckner para nuestro saber... será experiencia dura para las sensibilidades mediterráneas... Sin embargo, me parece empeño no sólo irrenunciable, sino indomorable.»

Por esto, aun recordando la persistencia de las personas y de los hechos, la parada casi en seco que supone la nota al programa del estreno de la Octava causó consternación entre los «coléricos españoles sentados o sin sentar» que han tenido que soportar durante más de seis lustros una situación tan errónea e injusta. De aquí la ya impaciente pregunta: «¿Por qué?»

Al final de este viaje por recuerdos y hemerotecas, nosotros no vamos a aventurar respuesta alguna. Un López Cobos lanzado ya hacia cimas internacionales no alcanzadas antes por otro director de orquesta español vino a su tierra con programas comprometidos: Mozart y Bruckner. Orquesta y público respondieron con un entusiasmo que tenía algo de plebiscito tácito. Para Mozart, claro, hubo plácemes generales. Pero para el pobre y aporreado Bruckner ha habido el par de bostezos que estaban cantados y un «inesperado» frenazo. ¡Qué lástima de ocasión perdida para analizar tantos aspectos del sinfonismo bruckneriano que debieran haber sido explicados a un público interesado y expectante! ¡Y sobre todo, qué incómoda sensación de hallarnos ante algo oscuro e incomprensible aun después de haber repasado la vieja querrela bruckneriana de la crítica madrileña! Porque para nosotros, preguntarse, en 1978, públicamente y en una ocasión muy concreta, si no será la recuperación de Bruckner un típico fenómeno de la sociedad consumista, es algo así como esas maniobras de distracción que ocultan la verdadera dirección de la ofensiva o la retirada.

El «Número SCHUBERT»

He aquí el «Número Schubert» anticipado en el sueño y la realidad de aquella «perversa» criatura que fue su hermano mayor, el número dedicado al centenario del fonógrafo. Sale felizmente dentro de su tiempo y con las galas justas. Con todas las limitaciones, pero también con todo el amor a la tarea escogida, que es la mejor virtud que poseemos. Ya no tenemos que invocar de nuestros lectores el penúltimo grado de su paciencia. Cumplimos, y creemos que la deuda está saldada. Y casi podríamos poner punto final a esta presentación «soto voce» con nuestro agradecimiento «urbi et orbe» a quienes han querido esperarnos siempre y nunca nos han fallado.

Pero algo hay que decir, con todo. En noviembre de 1979 RITMO cumplirá medio siglo de existencia. Es muy grato aproximarnos a fecha tan significativa para nosotros concretando ahora esa gratitud en el Gobierno austriaco, que ha sabido escuchar a través de sus representantes en España la petición de apoyo al «Número Schubert». Aunque esta vez el extraordinario es obra casi propia, la verdad exige reconocer que sin la ayuda de algunos centroeuropeos muy comprensivos hoy ofreceríamos un volumen algo distinto, especialmente en el aspecto gráfico. Tampoco podemos olvidar la deferencia del doctor Otto Brusatti, gran autoridad schubertiana, al escribir un excelente original para una revista española. Ni el sacrificio de Pablo Cano, que entrevistó a Jörg Demus durante su última visita madrileña, pensando en el monográfico Schubert, y fue el primero en presentar listo su trabajo: razones de espacio exigían una víctima; la entrevista, que va bastante más allá de esta conmemoración, tiene reservado sitio fijo en el primer número de 1979. Gracias, Pablo.

Mas 1979 ha de traer nuevas ideas y logros. Queremos, calculamos, soñamos, medimos. Nuestro cincuentenario debe propo-

ner algo especial, que anunciaremos en el momento oportuno. Por otra parte, a medida que la Revista traza caminos, deslinda otros y avanza peones en el modesto —y quizá por eso complicado— ajedrez de nuestra música, comienza a perder razón de ser el esfuerzo de los números extraordinarios de fin de año: «Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala». En consecuencia, no vamos a anticipar ahora nada sobre si en diciembre de 1979 habrá o no otro número-libro, ni sobre su contenido, en la hipótesis afirmativa. Baste hoy con desear al nuevo crío, este rollizo «Franz Schubert», la misma acogida que disfrutaron sus antecesores.

Mientras se despeja la incógnita, RITMO remodela su estructura. Nuestro crecimiento cuantitativo y cualitativo requiere especialización sin mengua de la labor redaccional de equipo. La Dirección de la Revista conlleva plenamente la responsabilidad única —es decir, no comanditaria ni repercutible— de la línea editorial. Los redactores y colaboradores responden de los trabajos que aparecen con su firma. Todo ello, es obvio, en el marco legal vigente. Así de sencillo.

Estas son las últimas líneas que se escriben para el número Schubert. Reclaman su alimento las linotipias. Hoy concluye una hermosa tarea. Comienza mañana otra que debe conducirnos aún más lejos. Adiós, pues, a nuestro devoto «Viaje de invierno»:

«¡Cerrada la puerta, con cuidado!

Al pasar ante el portón

Te escribiré: «Buenas noches»,

Para que veas

Que en ti he pensado.»

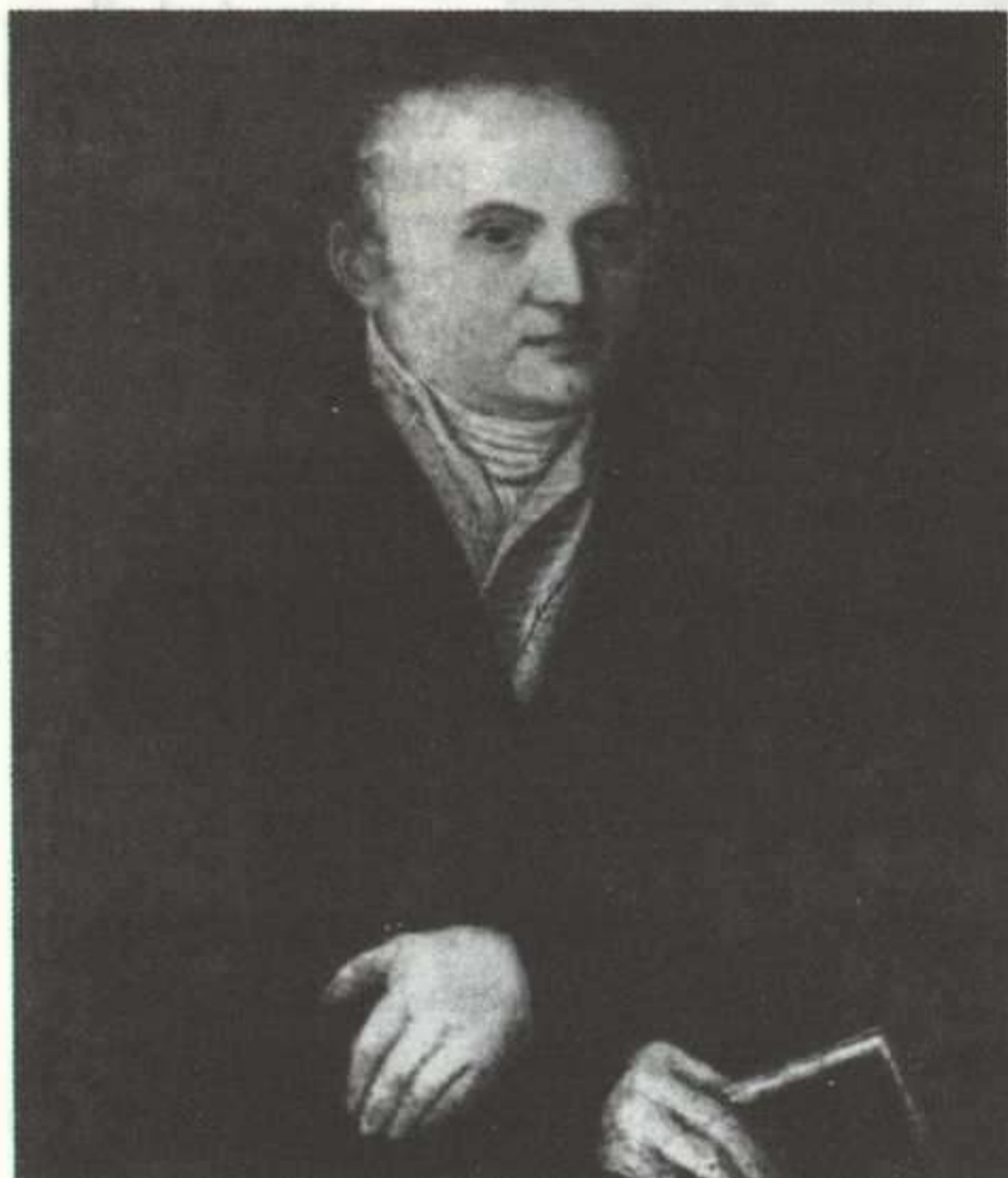
CRONOLOGIA SCHUBERTIANA

Agustín Muñoz Jiménez



VIDA, OBRA Y AMIGOS DE FRANZ P. SCHUBERT

1797:
31 de enero. Nace Franz P. Schubert en Lichtenthal, cerca de Viena. Hijo de Francisco Teodoro, maestro de escuela, y de Isabel Vietz, antigua sirvienta, oriunda de Silesia.



Franz Teodor Schubert, según un óleo de Carl Schubert.

1802:
Nace en Viena su amigo E. von Bauernfeld, autor de comedias.

1804:
Nace en Viena su amigo el pintor Moritz von Schwind, al que protegerá a menudo.

1805:
Recibe de su padre las primeras lecciones de violín.

ACONTECIMIENTOS CULTURALES

Beethoven: Concierto para piano, número 1.
Cherubini: Medea.
Haydn: Himno Nacional "Gott Erhalt".
Nace Donizetti.

1798:
Beethoven: Sonata número 8 ("Patética").
Haydn: "La creación".
Nace Delacroix.
Malthus: Ensayo sobre la población.

1799:
Haydn: Misa Teresa.
Nacen Rellstab, Heine, Balzac.
Muere Von Dittersdorf.

1800:
Beethoven: Concierto para piano número 2, Septimino y Sinfonía número 1.
Goya: La Familia de Carlos IV.
Kant: Lógica.
Fundación del Banco de Francia.

1801:
Beethoven: Sonata número 14 ("Claro de Luna").
Haydn: Las estaciones.
Nacen Lanner, Bellini y Lortzing.
Mueren Stamitz, Cimarosa, Novalis.
Schiller: María Estuardo.

Beethoven: Sinfonía número 2 y Testamento de Heiligenstadt.
Schiller: La doncella de Orleans.
Chateaubriand: El espíritu del Cristianismo.
Trevitehich construye la primera locomotora de vapor.

1803:
Beethoven: Sinfonía número 3 ("Heroica").
Sonata número 9, a Kreutzer.
Nace Berlioz.

Beethoven: Sonata número 21 ("Aurora") y Número 23 ("Appasionata").
Goya: Las Majas.
Nacen J. Strauss (1.º), Glinka, Mörike y Seidl.
Muere Kant.
Primer Código Civil Francés (Code Napoléon).

Beethoven: Fidelio, Triple concierto.
Nace Andersen.
Mueren Boccherini y Schiller.

1806:
Beethoven: Concierto número 4, para piano; Concierto para violín, Sinfonía número 4.
Nace Arriaga.

ACONTECIMIENTOS HISTORICOS

Paz de Campoformio entre Francia y Austria: la orilla izquierda del Rin, asignada a Francia; Austria recibe el territorio de la República Véneta.
Comienza el Congreso de Rastadt.

Segunda Guerra de Coalición, que durará hasta 1802.
El 9 de noviembre (18 Brumario), golpe de Estado de Napoleón. Gobierno del Consulado.

Paz de Luneville entre Francia y Austria.
Se restablece la paz de Campoformio.

Paz de Amiens entre Francia e Inglaterra.
Napoleón, cónsul vitalicio.

Napoleón se corona, ante el Papa Pío VII, emperador de los franceses.

Tercera Guerra de Coalición (Austria y Rusia contra Francia y aliados).
Trafalgar y Austerlitz; Paz de Presburgo; Napoleón en Viena.

Cuarta Guerra de Coalición, que concluye con la victoria de Jena a favor de Francia; fin del sacro Imperio romano-germánico, fundado por Carlomagno. Napoleón en Berlín.
Bloqueo continental contra Inglaterra.

VIDA, OBRA Y AMIGOS DE FRANZ P. SCHUBERT

1808-13:

Ingresa en el Stadtkonvikt como niño cantante del coro. A. Salieri, uno de los examinadores, queda impresionado de sus facultades. Allí conocerá a J. von Spaun, A. Stadler y J. Kenner, intelectuales y artistas que le ayudarán durante toda su vida.

1809:

J. von Spaun abandona el Konvikt. Durante las cortas vacaciones escolares Schubert hace música de cámara con el cuarteto familiar.

1810:

Primera obra instrumental: **Fantasia en Sol mayor, D. 1, para piano, a cuatro manos.**

1811:

Se le asigna, en el Konvikt, el cargo de responsable de material, pero su pobreza es tal que J. von Spaun debe facilitarle el papel pautado para sus composiciones. Primeros "lieder", entre ellos **Hagars Klage**, que despertó un especial interés en Salieri.

1812:

Comienza sus primeros cuartetos. 28 mayo: Muere su madre, en Viena. 18 junio: Inicia las clases con A. Salieri, quien le revisa sus obras. Conoce a A. Hüttenbrenner, amigo y protector.

1813:

Abandona el coro del Konvikt al cambiarle la voz, y regresa a casa de su padre. **Sinfonía número 1, D. 82.** Asiste a la Escuela Normal de Viena.

1814:

Conoce a J. Mayrhofer, poeta. Compone la **Misa número 1, D. 105**, que se estrena, en octubre, en la iglesia de Lichtenthal. T. Grob, su primer gran amor, canta el solo de soprano. Compone el "lied" **Margarita a la rueda**, sobre textos de Goethe. Noviembre: obtiene la plaza de ayudante de maestro y se coloca de auxiliar de su padre en la Escuela de Lichtenthal.



La iglesia «Zu den 14 Nothelfern», en Lichtenthal, Viena. Aquí fue bautizado Schubert el 1 de febrero de 1797.

ACONTECIMIENTOS CULTURALES

1807:

Beethoven: **Obertura Coriolano y Quinta Sinfonía.**
Hegel: **Fenomenología del espíritu.**

Beethoven: **Sinfonía número 6 ("Pastoral").**

Goya: **Fusilamientos.**
Girodet: **Entierro de Atala.**
Fichte: **Discursos a la nación alemana.**
Nace Daumier.

Beethoven: **Concierto número 5 ("Emperador"), Sonata número 26 ("Los adioses").**

Schelling: **Escritos filosóficos.**
Nace Mendelssohn.
Muere Haydn.

Beethoven: **Egmont.**

Goya: **Desastres de la Guerra (hasta 1814).**
Nacen Chopin y Schumann.

Beethoven: **Trío "Archiduque".**

Weber: **Abu Hassan.**
Nace Liszt.
Primer Código Civil Austríaco.

Beethoven: **Sinfonías 7 y 8.**

Fundación de la Sociedad de Amigos de la Música, de Viena.
Byron: **Childe Harold.**
Grimm: **Cuentos.**
Hegel: **Comienza a publicar su Lógica.**

Nacen Verdi, Wagner, Büchner, Kierkegard, Hebbel.

Locomotora de vapor de Stevenson.
Muere Fichte.
Owen: **Un nuevo enfoque de la sociedad.**

Beethoven: **Fidelio, segunda revisión.**



La casa natal de la madre de Schubert, en Zuckmantel, Silesia.

ACONTECIMIENTOS HISTORICOS

Paz de Tilsit entre Francia, Prusia y Rusia.

2 de mayo, comienzo de la Guerra de la Independencia española, que durará hasta 1814.

Encarcelamiento de Pío VII.

Quinta Guerra de Coalición entre Francia y Austria. Paz de Schönbrunn. Segunda entrada de Napoleón en Viena. Metternich se hace cargo de la dirección del Ministerio de Relaciones Exteriores austríaco. Insurrección del Tirol.

A. Hofer, jefe de la Insurrección Tirolesa, es fusilado en Mantua.

Boda de Napoleón con María Luisa, hija del emperador austríaco Francisco I.

Devaluación de la moneda austríaca como consecuencia de las guerras; bancarrota nacional.

Cortes de Cádiz. Primera Constitución española.

Campaña de Napoleón en Rusia.

1813-1814: Guerras de Liberación, en Europa, contra Napoleón.

Octubre 1813: Batalla de las Naciones, en Leipzig; rusos, prusianos y austríacos derrotan a los franceses de forma aplastante.

Entrada de las fuerzas aliadas en París. Napoleón es desterrado a la isla de Elba.

Comienza el Congreso de Viena (2 de noviembre), presidido por Metternich, para tratar de la reorganización de Europa.

1814-1818: Comienza la denominada época del Biedermeier, caracterizada por la continuidad de la vida burguesa entre las tensiones políticas y sociales que conducirán a la revolución de 1848.



Johann Wolfgang von Goethe.

VIDA, OBRA Y AMIGOS DE FRANZ P. SCHUBERT

1815:
Primera sonata para piano, D. 157.
Sinfonía número 2, D. 125.
Sinfonía número 3, D. 200.
Compone un centenar de "lieder", entre ellos, en otoño, **Der Erlkönig**, sobre texto de Goethe.

1816:
Presenta su candidatura, como profesor de Música del Conservatorio, en el Instituto Alemán de Enseñanza Normal de Ljubljana; es rechazado.
Cuarta sinfonía ("Trágica"), D. 417.
Gana sus primeros cien florines con una cantata para el profesor W. von Grossler.
Sinfonía número 5, D. 485.
Segundas nupcias de su padre.
Conoce al cantante M. Vogl, que será uno de sus más apasionados difusores.

1817:
Compone los "lieder" **An die Musik**, **Ganymedes**, **Die Forelle**, entre otros.
Hacia el otoño abandona la escuela de su padre y va a vivir con Schober.
A partir de este momento nunca tendrá un domicilio fijo e irá recorriendo las casas de sus amigos.
Trata de dedicar, por medio de Spaun, unos "lieder" a Goethe, sin obtener respuesta del escritor.

1818:
Sinfonía número 6, D. 589.
Julio-noviembre: Primera estancia, en Hungría, en el Castillo de Zseliz, donde da clases a las hijas del conde J. C. Esterhazy. Contrae allí la sífilis en el transcurso de relaciones sexuales fugaces con alguna sirvienta.
Noviembre: Va a vivir con Mayrhofer.

1819:
Inicia la composición de **Los hermanos gemelos**. Durante el verano lleva a cabo una gira con M. Vogl por Steyr y Linz.
Compone el quinteto **La Trucha**, D. 667; ésta es una de las etapas más felices de su vida.

1820:
14 de junio, se estrena **Los hermanos gemelos**. 19 de agosto, se estrena, en el Teatro An der Wien, la ópera **El arpa encantada**.

ACONTECIMIENTOS CULTURALES

Weber: **Quinteto con clarinete.**

Beethoven: **A la amada ausente.**
Rossini: **El barbero de Sevilla.**
Muere Paisiello.

Chopin: **Polonesas.**
Byron: **Manfredo y Don Juan.**
Nace Marx.
Ricardo: **Principios de Economía política.**

Beethoven: **Sonata 29. "Hammer Klavier".**
Schopenhauer: **El mundo como voluntad y como representación.**
Nace Gounod.

Weber: **Invitación al vals.**
Gericault: **La balsa de la medusa.**
Nacen Offenbach, Suppé y Clara Wieck, más tarde C. Schumann.

Lamartine: **Meditaciones.**

ACONTECIMIENTOS HISTORICOS

Regreso de Napoleón. "Los cien días". El 9 de junio se firma el Acta final del Congreso de Viena.
Waterloo. Segunda ocupación de París por las tropas aliadas de Austria.
Destierro de Napoleón a Santa Elena.
Santa Alianza, 26 septiembre. Los tres emperadores vencedores se comprometen a gobernar Europa de acuerdo con la religión católica y el absolutismo.



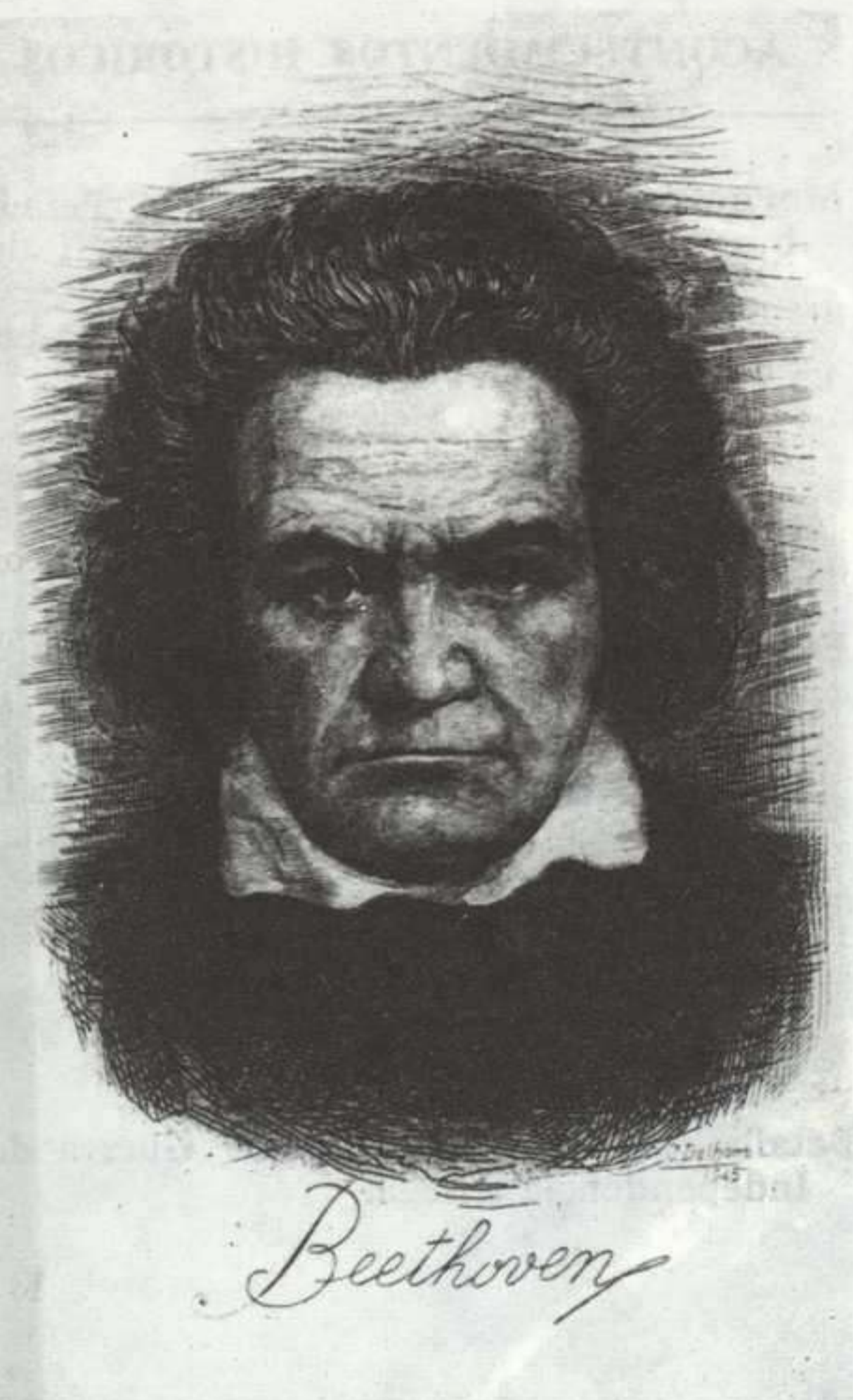
Napoleón Bonaparte.

En Austria, ante la situación de inestabilidad social, se lleva a cabo el Congreso de Karlsbad, bajo la presidencia de Metternich, que trata de reprimir las tentativas revolucionarias, de vigilar la Universidad y establecer la censura previa.

1820-21: Revoluciones liberales en España, Portugal, Nápoles y Piamonte.



Estadistas en el Congreso de Viena.



Beethoven.



Rossini.



Monumento a Grillparzer, en Viena.

VIDA, OBRA Y AMIGOS DE FRANZ P. SCHUBERT

1821:
Se estrena públicamente **Der Erlkönig** por M. Vogl.
Conoce a Kupelwieser y Von Schwind, pintores; a Bauernfeld, poeta, y Lechner, músico.
A finales de año se traslada de la casa de Mayrhofer a la de Schober.
Comienzan las "Schubertiadas", especie de veladas en las que se hace música, poesía, etc.
Se editan sus primeras obras.

1822:
Renuncia al puesto de organista de la corte.
Termina la ópera **Alfonso y Estrella**.
Ingresa como Miembro de la Sociedad de Amigos de la Música, de Viena.
Entre octubre y noviembre compone la **Sinfonía número 8 ("Inacabada")**, D. 759.
Diciembre: **Wanderer-Fantasie**, D. 760, y **Der Musensohn**, D. 764 (Goethe).

1823:
Se agravan las síntomas de la sífilis que padece.
Se estrena el drama lírico **Rosamunda**, D. 797.
Concluye el ciclo de "lieder" **La bella molinera**, D. 795. (W. Müller.)
Se le nombra Miembro de Honor de las Asociaciones Musicales de Graz y Linz.

1824:
Compone el **Octeto para instrumentos de cuerda y sopro**, D. 803.
Cuarteto número 13 ("Rosamunda"), D. 804.
Cuarteto número 14 ("La muerte y la doncella"), D. 810.
En verano, segunda estancia en Zseliz, como profesor, donde se enamora de su discípula Carolina, hija del conde Esterhazy; amor correspondido, pero imposible.

ACONTECIMIENTOS CULTURALES

Weber: **Der Freischütz**.
Goethe: **Los años de peregrinaje de W. Meister**.
Hegel: **Filosofía del Derecho**.
Nacen Baudelaire, Flaubert y Dostoyevsky.
Muere Keats.

Beethoven: **Sonata número 32, para piano**.
Heine y Vigny: **Poemas**.
Nace C. Franck.

Weber: **Eurianthe**.

Beethoven: **Sinfonía número 9 ("Coral") y Misa solemne**.
Delacroix: **Matanza de Scio**.
Nacen Bruckner y Smetana.
Mueren Gericault y Byron.

ACONTECIMIENTOS HISTORICOS

Muerte de Napoleón.
Designación de Metternich como canciller de Estado, en Austria.
Comienza la Guerra de Independencia griega, que durará hasta 1829.

Los 100.000 hijos de San Luis acuden a ayudar a Fernando VII, en España, para restablecer el absolutismo.

Doctrina Monroe.

Legalización de las Trade Unions inglesas. En Austria se prorrogan indefinidamente los acuerdos de Karlsbad y se incrementa la represión.

VIDA, OBRA Y AMIGOS DE FRANZ P. SCHUBERT

1825:
Vive solo; compone los célebres *Ellens Gesänge* ("Ave María"), D. 839. Realiza varios viajes a Steyr, Gmunden, Linz y Gastein, en compañía de M. Vogl. Nuevo intento aproximativo a Goethe, sin resultado positivo. A finales de año se instala en casa de Schober, que había estado en Breslau.

1826:
Entre otros, compone el "lied" *Im Frühling*, D. 822; *Cuarteto número 15*, D. 887, último de la serie, y *Sonata para piano*, D. 894. Presenta su candidatura al puesto de segundo director de la Orquesta de la Corte, sin resultados positivos. De la casa de Schober, donde habitaba, se va a vivir solo otra vez.

1827:
Compone el ciclo de canciones denominado *Viaje de invierno*, D. 911 (W. Müller). Visita a Beethoven, moribundo. El 29 de marzo asiste, con Bauernfeld, Grillparzer y Lenon, al entierro de Beethoven, y presiente a su vez su próximo fin. *Misa Alemana*, D. 872. Estancia en Graz durante el verano. Otoño-invierno: Compone los dos *Tríos para piano, violín y "cello"* y los ocho *"Impromptus" para piano*.

1828:
Compone la *Fantasia para piano a cuatro manos*, D. 940, dedicada a C. Esterhazy; *Novena sinfonía*, D. 944. Primer concierto público de sus propias obras, con gran éxito, en una sala llamada "El erizo carmesí". *Misa en si bemol mayor*, D. 950. Ante su mal estado de salud se instala en casa de su hermano Fernando, abandonando la casa de Schober. Termina el *Quinteto para cuerdas*, D. 956, las tres últimas *Sonatas para piano*, D. 958, 959 y 960, y el ciclo de canciones llamado *El canto del cisne*, sobre textos de Rellstab, Heine y Seidl. 16-19 de noviembre. Se agrava su estado de salud, muriendo el 19 a las tres de la tarde. 21 de noviembre, se le entierra en el cementerio de Währing, muy cerca de la tumba de Beethoven; su epitafio, compuesto por Grillparzer, decía: "Aquí sepultó el arte de los sonidos una hermosa realidad, pero todavía más bellas esperanzas".

ACONTECIMIENTOS POSTUMOS

1838:
R. Schumann descubre, en casa de Fernando Schubert, el manuscrito de la *Sinfonía número 9*.

1839:
21 marzo. En Leipzig, bajo la dirección de Mendelssohn, se estrena la *Sinfonía número 9*.

1867:
17 febrero. Se estrena, en Viena, la *Sinfonía número 8* ("Incompleta"), que hasta entonces había estado en manos de A. Hüttenbrenner.

ACONTECIMIENTOS CULTURALES

Beethoven: *Gran fuga y Cuarteto número 15*.
Mendelssohn: *Octeto para instrumentos de cuerda*.
Manzoni: *Los novios*.
Muere J. L. David.
Primer ferrocarril en Inglaterra.

Beethoven: *Cuarteto número 16*.
Mendelssohn: *Obertura del Sueño de una noche de verano*.
Weber: *Oberon*.
Heine: *Reisebilder*.
Mueren Arriaga y Weber.

Bellini: *Il Pirata*.
Chopin: *Nocturno en Mi menor*.
Heine: *Libro de canciones*.
Víctor Hugo: *Cromwell*.
26 de marzo: Muerte de Beethoven.

Chopin: *Primera sonata para piano*.
Delacroix: *Muerte de Sardanápalo*.
Muerte de Goya.
Nace Tolstoi.

ACONTECIMIENTOS HISTORICOS

Movimientos decembristas en San Petersburgo.

En Austria, A. Kolowrat es nombrado Ministro de Estado y de Conferencias; en los círculos políticos de la corte se empieza a temer que la política llevada a cabo por Metternich va a terminar desastrosamente.

Batalla de Navarino, en plena Guerra de Independencia griega.

La tumba de Schubert, en el Cementerio Central de Viena. (Arquitecto: Theophil Hansen; escultor: Karl Kundmann.)



Francfort en gran reparto

Le esperan 500 expositores de 23 países en la más destacada Feria de la música: Aquí se realizan las transacciones internacionales de instrumentos, accesorios y productos musicales afines.

Instrumentos de viento, de cuerda, de cuerdas punteadas, de percusión y de teclas. Acordeones y armónicas. Instrumentos electrónicos. Amplificadores, micrófonos, altavoces. Partes y accesorios. Editoriales musicales.



**Feria
Monográfica
Internacional
de Instrumentos
Musicales**

4. 3.-8. 3. 1979

Información:

**Cámara de Comercio
Alemana para España, Barquillo, 17,
Madrid 4,**

Tel.: 2221040, Telex: 42989 HAKA E.

**Barcelona 8,
Calle Córcega 301-303,**

Tel.: 2288101.

CONMEMORACION INTERNACIONAL DEL CIENTO CINCUENTA

ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE FRANZ SCHUBERT

Para un observador de la actividad internacional, y basándose en la parte de ésta que le es dado conocer, resulta un hecho evidente que el número de manifestaciones nacidas este año para conmemorar el ciento cincuenta aniversario de la muerte de Franz Schubert es tan elevado que hace desde un principio imposible el dar cuenta de todas ellas. Se comprenderá que para hacer realizable este intento de ofrecer una visión de lo que ha dado de sí este año schubertiano en cuanto a la interpretación de su música: congresos, exposiciones, publicaciones, etcétera, de forma que no resulte un amasijo informe de datos, fechas, nombres y programas, haya que renunciar a lo general para centrarse en unos cuantos casos que por su importancia o representatividad ayuden a conocer el alcance internacional de la conmemoración del fallecimiento del compositor austríaco.

En todo trabajo que tenga algo de recopilación y selección de datos hay siempre omisiones. Unas, por carecer de la información adecuada y completa; otras, porque el criterio del autor al preparar el material disponible puede ser erróneo. Queda, pues, expresa la petición de gracia para las que, inevitablemente, van a producirse en las páginas que siguen.

El que gran parte de este artículo esté dedicado a las manifestaciones habidas en Austria, y más en particular en Viena, no debe hacer pensar en que fuera de las fronteras del país natal de Schubert el sesquicentenario de su muerte no ha tenido gran relieve en el mundo musical. Muy al contrario; aun en los casos de aquellas ciudades —Londres, Munich, Nueva York...— cuya actividad es un océano tal que podría pensarse que la riada schubertiana de 1978 no iba a hacerse notar, la presencia de Schubert y de su música ha constituido, sobre todo en el mes de noviembre, eje central de toda esta actividad. Pero, nobleza obliga, los vieneses se han volcado para honrar la memoria del que fuera uno de sus más ilustres conciudadanos, lo que, junto con la riqueza musical que tiene "per se" la capital austríaca, hace que el espacio dedicado a esta ciudad sea, en opinión del autor, el que le corresponde en justicia.

La conmemoración schubertiana ha representado, en líneas generales, por lo que a la interpretación de sus obras se refiere, la constatación de la enorme importancia que tienen en el mundo musicalmente civilizado el "lied" y la música de cámara, géneros de lamentablemente escasa difusión en España. Los grandes centros musicales del mundo han festejado a Schubert en la intimidad de este tipo de música.

VIENA

Por razones obvias, y tal como acaba de quedar expuesto, Viena, ciudad natal de Schubert y estrechamente vinculada con su vida, ha sido el centro de la conmemoración internacional del ciento cincuenta aniversario de su muerte.

● Exposición en el Palacio Harrach

Entre el 30 de mayo y el 2 de septiembre ha permanecido abierta la importante exposición organizada por la Biblioteca Municipal y Provincial de Viena (Wiener

Franz Schubert '78

Wien

Vienna

Vienne

Viena



Fernando Peregrín Gutiérrez

Stadt- und Landesbibliothek), a cuyo frente estaba el director de dicha institución cultural, el doctor Franz Patzer. La Exposición ha sido una muy representativa visión del material documental existente, y ha permitido, en el curso de su preparación, establecer nuevas correlaciones entre la evidencia biográfica, la música de Schubert y su entorno. En particular, se han incluido en la exposición del Palacio Harrach partituras originales de obras pianísticas y sinfónicas recientemente descubiertas y que datan de los últimos años de la vida del compositor. Tal es el caso de unos bosquejos pianísticos para una **Sinfonía en Re mayor** (1821), a los que se les ha asignado el número 708a del Nuevo Catálogo Deutsch, o de las dos piezas para piano —**En Do mayor** y **En Do menor**, respectivamente— que datan de la segunda mitad de 1827, y que a partir de ahora figuran con los números 916b y 916c, respectivamente, en el Nuevo Catálogo Deutsch.

Si bien la Biblioteca Municipal y Provincial de Viena posee la mayor colección documental del mundo sobre Schubert, los organizadores de la Exposición no se han limitado a sus propios fondos, sino que han contado con importantes aportaciones, procedentes de más de veinticinco fuentes distintas, entre las que se pueden citar el Museo Histórico de la Ciudad de Viena ("Retrato en acuarela de Schubert", por August Rieder, 1825; "Gesellschaftsspiel der Schubertianer in Atzenbrugg", acuarela de Leopold Kupelwieser, 1821;

una reproducción de la acuarela de Josef Teltscher, con los bustos de Johann Baptist Jenger, Anselm Hüttenbrenner y Schubert; la colección de dibujos de Moritz von Schwind, etc.), la Sociedad de Amigos de la Música, de Viena —Gesellschaft der Musikfreunde, Wien— ("Retrato al óleo de Schubert", por Josef Mähler, así como numerosos manuscritos y partituras autógrafas), Wiener Schubertbund, Biblioteca Nacional Austríaca —secciones de Música y Pintura—, Colección Hermine Unger, de Viena.

En el recinto de la Exposición se celebraron doce conciertos con obras de Schubert pocas veces interpretadas.

La Exposición, por otro lado, ha encontrado lugar permanente en el catálogo preparado por Ernst Hilmar y Otto Brustatti (1). Esta publicación, que contiene un interesante artículo firmado por Walter Obermaier, y cuyo título es **Política y Cultura en Viena de 1797 a 1828**, recoge las 316 muestras documentales junto con un texto explicativo para cada una de ellas, cuya lectura se convertirá, con toda seguridad, en referencia para posteriores trabajos biográficos y musicológicos sobre Schubert.

Complemento de esta Exposición Schubert en el Palacio Harrach han sido las habidas en el Museo Histórico de la Ciudad de Viena, en el Museo Teatral de Austria y en el Museo Austríaco de Artes Aplicadas, que durante los meses de verano han ofrecido aspectos de la vida vienesa durante una época centrada en torno a los años en que vivió Schubert.

● Congreso Internacional Schubert

Organizado por la Sociedad Austríaca de Musicología, se desarrolló entre el 4 y el 10 de junio del presente año. Las sesiones, salvo la inaugural, que se celebró en la Academia de Ciencias Austríaca, tuvieron lugar en el salón Hoboken de la Biblioteca Nacional Austríaca, y en ellas participaron investigadores de Schubert de todas las partes del mundo, miembros de la Asociación Internacional Franz Schubert y todas las personas que se han venido ocupando de la nueva edición de las obras de Schubert.

● Concurso Internacional de Canto "Franz Schubert-Hugo Wolf"

Organizado por la Sociedad de Amigos de la Música, de Viena, se desarrolló entre el 1 y el 11 de junio. El Jurado del Concurso estuvo formado por Hermann Prey (presidente de honor), Erna Berger, Irmgard Seefried, Elisabeth Grümmer, Gertrude Pitzinger, Walter Ludwig, Kim Borg, Hans Hotter y Anton Dermota.

● Festival de Viena

El tema del presente año fue **Franz Schubert y su tiempo: "Biedermeier"** (período anterior a la revolución de 1848). El Festival, además de ser el marco de las exposiciones, del Congreso y del Concurso Internacional de Canto antes reseñados, ha incluido en su programación numerosas obras de Schubert. A continuación se relacionan algunos acontecimientos musicales habidos entre el 20 de mayo y el

(1) *Franz Schubert-Gedenkausstellung 1978* Universal Edition, u.-e. 26230, Viena, 1978.



La conmemoración schubertiana en las calles de Viena: arriba, cartel anunciador de la Exposición del Palacio Harrach. Abajo, diversas manifestaciones del Festival de Viena.

25 de junio, período de duración del Festival:

— THEATER AN DER WIEN. Tres "Schubertiadas" matinales: una, con Walter Berry, Adolf Dallapozza, Asociación Coral Schubert, de Viena; Coro y Orquesta de la Volksoper, de Viena, y otras dos con Rita Streich, Paul Badura-Skoda, Michael Heltan y Thomas Christian. Además, un programa de "ballet" por la Opera del Estado de Viena, con el estreno de las coreografías, de Joachim Gerster, de **Rosamunda**, escenografía de Dieter Schoras, y de Hans van Manen, y de **Erstes Grand Trio**, escenografía de Jean-Paul Vroom.

— WIENER STADTHALLE. Julius Rudel dirigió la **Misa en La bemol mayor**, con Christa Ludwig, Edith Mathis, Walter Berry, Werner Hollweg, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Austríaca y el Coro de la Sociedad de Amigos de la Música, de Viena.

— MUSIKVEREIN. Cerca de treinta conciertos y recitales con obras de Schubert en el ciclo organizado por la Sociedad de Amigos de la Música, dentro del Festival. Ante la imposibilidad de dar cuenta

de todos ellos, y a fin de que el lector se haga una idea sobre la calidad media de estas manifestaciones, citaremos algunos intérpretes destacados. Así, Karl Böhm, Carlo María Giulini, Daniel Barenboim, Gerd Albrecht, Eugen Jochum, Eugen Mravinsky, Horst Stein, directores; Maurizio Pollini, Daniel Barenboim, Edith Mathis, Christa Ludwig, Hermann Prey, Horts Laubenthal, Julia Hamari, Helen Donath, Peter Schreier, Jörg Demus, Werner Hollweg, solistas; Orquestas Filarmónica y Sinfónica de Viena, Orquesta de París, Filarmónica de Leningrado, Cuarteto Schubert, Cuarteto de Cuerdas de Viena, Trío Haydn...

— WIENER KAMMEROPER. Un programa con dos "Singspiel": **Claudine von Villa Bella** y **Die Zwillingbrüder**, montaje de Walter Gellert y Gerhard Janda y dirección musical de Alfred Eschwé. Entre los intérpretes, Amanda Benda, Hans Müller, Raymond Anderhuber y Hans Lachmann. Este montaje del primero de los "Singspiel" citados, **Claudine von Villa Bella**, constituyó el estreno austríaco de dicha obra.

A todas estas manifestaciones hay que añadir más de una docena de "Schubertiadas" desarrolladas en distintos lugares (Lusthaus, Haus der Begengnung, Castillo Laudon, Castillo de Schönbrunn...), recitales de los Coros Schubert, de Viena, así como una serie de "veladas musicales para las personas de edad", que incluían gran número de obras de Schubert. Por su parte, el Theater in der Josefstadt puso en escena una nueva producción de "ballet", **La fantasía encadenada**, de Ferdinand Raimund, con música de Schubert y escenografía de Oskar Kokoschka.

● **Conciertos en la casa natal de Schubert.**

Más de veinte recitales y conciertos de música de cámara han sido ofrecidos en la casa natal de Schubert por diversos artistas, entre los que se pueden citar a Julia Hamari, el Cuarteto de Cuerdas de Viena, el Trío Haydn...

● **Verano Musical de Viena.**

Además de alguno de los conciertos de los habidos en la casa natal de Schubert, el Verano Musical de Viena —importante festival que organiza el Departamento de Cultura de la ciudad— ha hecho de la conmemoración Schubert el punto focal de sus actividades. Así, en el Castillo de Schönbrunn tuvo lugar un amplio ciclo, de título **Franz Schubert y sus sucesores**, con la participación de Anton Dermota, Cuarteto Brahms, Jörg Demus, Peter Schreier, Walter Berry, Cuarteto Alban



Figurines de Dietrich Schoras para el «ballet» **Rosamunde** en el Theater an der Wien. Izquierda: **Franz Schubert**, derecha: **Wilhelmine von Chézy**.



Concierto en la casa natal de Schubert.

Berg... Hubo también obras de Schubert en la mayoría de los conciertos —cerca de cien— que tuvieron lugar en los tres meses estivales que dura el Verano Musical. Es interesante hacer notar la existencia de otras actividades no estrictamente concertísticas, como el "Schubertbus", visita en autocar, cada miércoles y sábado, entre el 1 de julio y el 30 de septiembre, a los lugares conmemorativos de Franz Schubert y Hugo Wolf, o el curso titulado **Schubert y el repertorio de "lied" alemán**, a cargo de Hans Hotter, formando parte de los Cursos Magistrales de Interpretación, de Viena, organizados por el Conservatorio de la ciudad.

● **Festival Schubert.**

Entre los días 12 al 28 de noviembre ha tenido lugar un Festival centrado, principalmente, en los conciertos organizados por la Sociedad de Amigos de la Música (recitales de Christa Ludwig, Alfred Brendel —que ofreció todas las obras pianísticas de Schubert compuestas entre 1822 y 1828, en cuatro veladas—; "Schubertiadas" en la Brahms-Saal, "Schubert-Akademia" o concierto Schubert, en la sala grande del Musikverein, con obras procedentes en su totalidad del archivo de la Sociedad de Amigos de la Música...) y el Konzerthaus (**Lázaro, o la fiesta de la Resurrección**, con E. Moldoveanu, M. Marshall, H. de Groote, S. Jerusalem, Z. Vandresteene, R. Holl, Orquesta Sinfónica de Viena y Wiener Jeunesse-Chor, bajo la dirección de Günther Theuring —concierto conmemorativo del aniversario de la muerte, el día 19 de noviembre—; recitales del Cuarteto Schubert, análisis psicológico de **El viaje de invierno**, por el psiquiatra profesor doctor Erwin Ringel —ayudado por la interpretación de Anton Dermota—; "Schubertiadas" a cargo de los Coros Austríacos...).

El día 19 hubo numerosas actividades. En la catedral de San Esteban se ofreció una misa solemne, en la que se interpretó la música de la **Misa alemana**, de Schubert; en el Parque de la Ciudad de Viena, y ante el monumento a Schubert, se desarrolló un acto conmemorativo organizado por la Asociación Coral Masculina de Viena, y en el cine Künstlerhaus se estrenó, en Austria, la película de Titus Leber sobre Schubert, **Fremd bin ich eingezogen (Extranjero he llegado)**. Como prólogo a esta proyección, organizada por la Sociedad Internacional Schubert, se realizó la entrega de los primeros ejemplares de la nueva edición del catálogo temático de las obras de Schubert al alcalde de Viena, Leopold Gratz, y a la directora de Cultura del Municipio de Viena, Gertrude Fröhlich-Sandner. Posteriormente volveremos sobre la película de Leber cuando tengamos ocasión de hablar de su estreno mundial en Colmar.

● **Misas y conciertos en las iglesias.**

Viena, al igual que Munich y otras ciudades centroeuropeas de fuerte tradición

católica y musical, es rica en iglesias que disponen de una agrupación orquestal y de unos coros —formados por aficionados en la mayoría de los casos— que en los días litúrgicamente festivos intervienen en la misa cantada, interpretando la música sacra de los más importantes compositores. A lo largo de 1978, en numerosas iglesias de Viena se interpretaron preferentemente misas y música sacra de Schubert. Podrían destacarse, en este contexto, la iglesia parroquial de Liechtental (la misa del día 19 de noviembre —Misa en Sol mayor— y el posterior *Salve Regina en La mayor* fueron ofrecidos en directo por la Televisión Austriaca), la parroquia de San Agustín (del 2 de abril al 7 de mayo, cada domingo se celebró la ceremonia religiosa de las once horas de la mañana, con una misa de Schubert, interpretándose todas ellas y en el orden cronológico en que fueron creadas), la basílica Maria-Treu, la parroquia St. Ullrich...

SCHUBERTIAD E HOHENEMS 1978

Después de Viena, reclama nuestra atención Hohenems, localidad del valle romano, en Vorarlberg (Austria), que se encuentra en la falda del rocoso macizo de Rheintalberg. Aquí se desarrolla, desde 1976, un Festival Schubert de unos diez días de duración —si bien el Festival de 1979, cuyo programa acaba de hacerse público, se ha extendido ya a dieciséis fechas—, fundado y dirigido por el barítono berlinés Hermann Prey. Tras los programas de 1976 y 1977, dedicados a las obras más populares de Schubert, en 1978 se ha iniciado la presentación cronológica de todas las obras de Schubert, relacionándolas con otras obras posteriores (cuando se trate de obras primerizas) intercaladas en la programación, o con un desarrollo temático propuesto para cada edición. La de este año ha sido los "lieder" con versos de Goethe, y las composiciones de su primer período creador se han confrontado con las del último año de su vida, 1828, en atención a la efemérides que se conmemoraba este año en curso. Hechos destacados del Festival Schubertiade Hohenems 1978 han sido: el estreno mundial de un fragmento de *El caballero del espejo* (primer ensayo creador de Schubert en el terreno operístico), completando el programa de teatro lírico la opereta, en dos actos, *Los amigos de Salamanca*, siendo los solistas de esta función Edith Mathis, Christine Weidinger,

Hermann Winkler, Eberhard Büchner, Norbert Orth, Hermann Prey, Robert Holl, Kurt Rydl, y la interpretación de las obras de Schubert que fueron ofrecidas en el único concierto dedicado exclusivamente a sus obras que tuvo lugar en vida del compositor (26 de marzo de 1828). En la velada de Hohenems intervinieron Anton e Hilda Dermota, Hermann Prey, Leonard Hokanson, Cuarteto Schubert, Trío Odeón, Asociación Coral Hohenems.

El escenario de las Schubertiade Hohenems en el castillo renacentista de dicha localidad, cuyo patio fue provisto, en 1977, de un techado móvil, a fin de que se puedan celebrar conciertos al aire libre incluso con mal tiempo. Para algunos comentaristas musicales, Hohenems será el "hogar" de Franz Schubert en la década de los ochenta.

OTRAS CIUDADES AUSTRIACAS

Toda Austria, en general, ha prestado especial atención a la conmemoración de la muerte del que fuera considerado, algunas veces con la intención de limitar su alcance universal, como el más vienés (y austriaco) de los grandes compositores de todos los tiempos. Citaremos algunos ejemplos del eco que ha tenido la colaboración del año Schubert en Austria.

● Verano Carintio.

Este Festival, creado a fines de 1969, tiene lugar en Ossiach y Villach, dos ciudades de Carintia, la región más meridional de Austria. En este año schubertiano más de una docena de conciertos del programa del Festival han incluido composiciones de Schubert. Destacan, en cuanto a intérpretes, las actuaciones de Peter Schreier, Jörg Demus, Cuarteto Amadeus y Hermann Prey.

● Linz.

En la ciudad de la Alta Austria, y con motivo del Festival Internacional Bruckner de este año, se interpretaron tantas obras de este compositor como de Franz Schubert. Ha sido ésta una buena oportunidad para comprobar el gran nexo de unión entre ambos genios de la música. En este Festival han intervenido, entre otros, Michael Tilson Thomas, Claudio Abbado, Theodor Guschlbauer, Eliahu Inbal, Herbert Blomstedt (con un bello programa: *Cuarto* de Bruckner y *Quinto* de Schubert), Eugen Jochum, Christa Ludwig, Jörg Demus, Cuarteto Schubert, Orquesta Filarmónica de Londres, Filarmónica de Viena, Orquesta Bruckner de Linz, Staatskapelle de Dresde, Sinfónica de Bamberg.

En noviembre tuvieron lugar unas "Schubertiadas" a cargo de algunos solistas de la Opera del Estado de Viena y agrupaciones corales de la capital de Austria.

● Salzburgo.

Intensa es la vida musical de esta ciudad antes, después y, por supuesto, durante el festival de verano. Precisamente el Festival de Salzburgo de este año ha programado obras de Schubert en cuatro conciertos sinfónicos —destaquemos los dirigidos por James Levine y Karl Böhm, a la Orquesta Filarmónica de Viena ambos—, en dos recitales instrumentales —uno de ellos, el de Alfred Brendel, estuvo dedicado en exclusiva a Schubert— y tres "liederabend": Peter Schreier, acompañado a la guitarra por Konrad Ragossnig, interpretó *La bella molinera*; Dietrich Fischer-Dieskau y Maurizio Pollini, *Viaje de invierno*, y Hermann Prey y Geoffrey Parsons, *El canto del cisne*.

Durante el resto del año se han realizado diversos ciclos de "lied" y obras pia-

nísticas y de cámara en el Mozarteum y en algunos castillos de la ciudad.

● Graz.

Artistas como Alfred Brendel, Peter Schreier y Hermann Prey han visitado esta bella ciudad de Estiria para realzar los actos conmemorativos del año Schubert.

● Bregenz.

Dos conciertos del Festival de Bregenz han incluido obras de Schubert. En uno de ellos, Eugen Jochum y la Orquesta Sinfónica de Viena interpretaron, en la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, la *Incompleta* y la *Tercera sinfonía* de Bruckner.

Terminemos el espacio dedicado a la patria de Schubert diciendo que la Radiodifusión austriaca ha intervenido muy activamente para dar una dimensión nacional e internacional a la conmemoración de la muerte de Franz Schubert.

"FIESTAS SCHUBERT" EN COLMAR Y MEDIANA ALSACIA

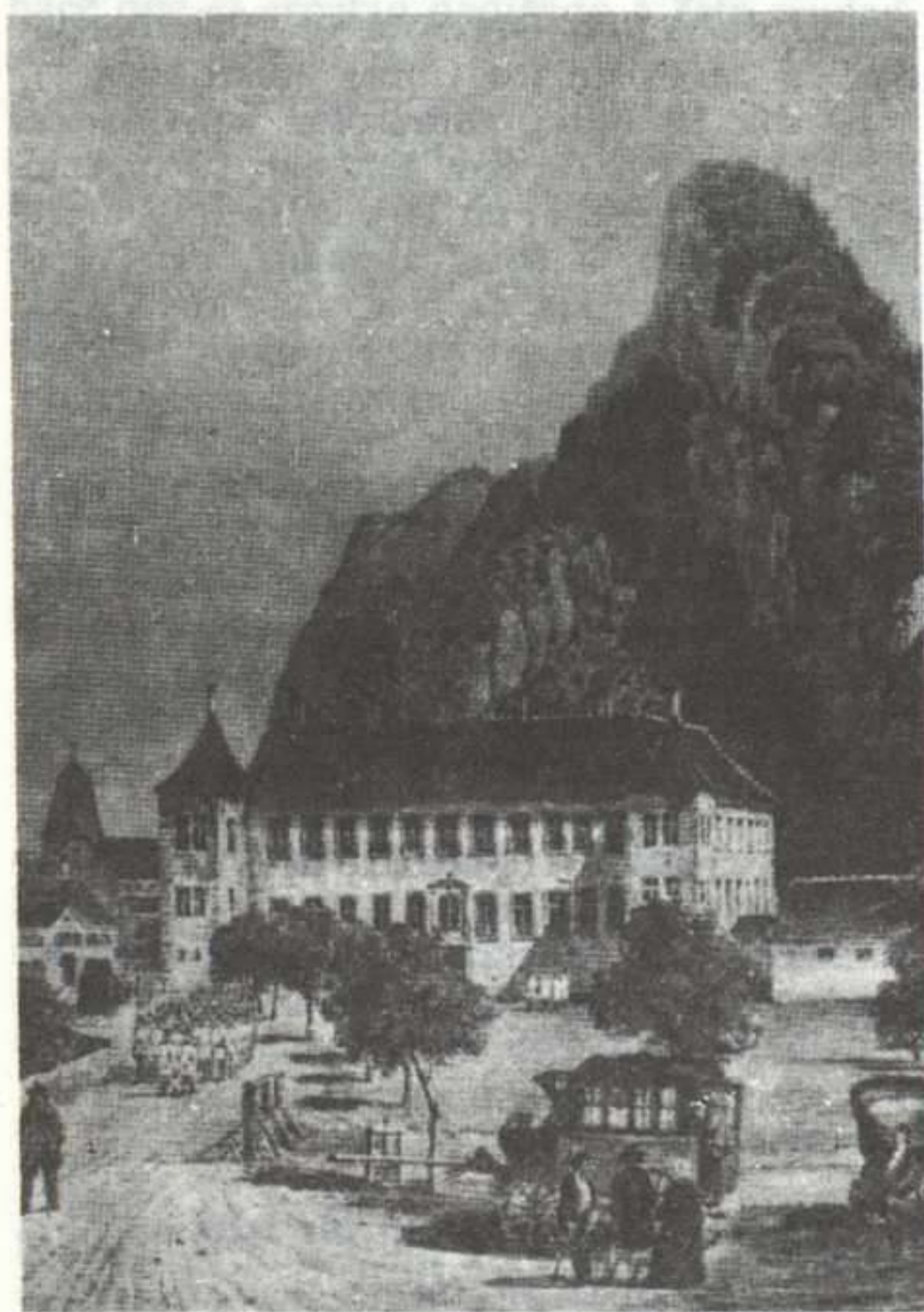
Este año se ha celebrado la segunda edición del festival Música en Alsacia que organiza el Departamento de Cultura del Municipio de Colmar, y que estuvo dedicado totalmente a la celebración del ciento cincuenta aniversario de la muerte de Schubert. Alma de estas manifestaciones musicales ha sido el matrimonio Brigitte y Jean Massin, notables musicólogos franceses. En concreto, la señora Massin es la autora de un importantísimo libro sobre el compositor austriaco (2), del que están extraídos los acertadísimos comentarios incluidos en el programa general de las "Fiestas Schubert".



La coral des Vignerons de Eguisheim. (Foto B. Massin.)

La originalidad de esta manifestación, en la que predominaron las "Schubertiadas" de forma que la información especializada del país galo las ha denominado como "Schubertiadas alsacianas", radica en el deseo de los organizadores de entroncar la música de Schubert en las raíces populares de la vida y de la práctica

(2) Brigitte Massin: *Franz Schubert*, Editions Fayard, París, 1978. El autor desea agradecer a la señora Massin la información, tanto textual como gráfica, sin la cual no habría sido posible recoger aquí estas simpáticas "Fiestas Schubert".



Palacio Hohenems, acuarela de Caspar Obach, 1845.



Diversos aspectos de la «Schubertiade itinerante» de las «Fiestas Schubert», en Alsacia. El camión fue el estrado viajero de los intérpretes. (Fotos B. Massin.)

musical de Alsacia. En este sentido, el matrimonio Massin y los responsables del Departamento de Cultura de Colmar, con la ayuda del Atelier Lyrique du Rin (Escuela de interpretación lírica de la región del Rin francesa), buscaron y obtuvieron la participación de numerosos y excelentes coros de aficionados de Colmar y de la región de la Mediana Alsacia. Asimismo los alumnos del citado Atelier fueron solistas en numerosas ocasiones.

El número de localidades en las que se desarrolló este festival fue casi tan elevado como el de días de duración del mismo (del 10 de junio al 1 de julio): Colmar, Guebwiller, Sélestat, Ebersmunster, Sundhoffen, Munster, Ribeauvillé, Rouffach, Barr, Husseren, Hunawih, Orbey, Niedermorschwihr..., y el espíritu reinante en estas «Fiestas Schubert» fue el de la amistad y confraternidad entre todos los que querían acercarse a oír el mensaje musical de Schubert. Este sentido de la música abierta a todos, de ir a la búsqueda de aquellos que la desean y la aman, tuvo una simpática plasmación en la «Schubertiade itinerante»: un piano, un pianista, solistas del Atelier Lyrique du Rin, visitaron, a bordo de un camión, los pueblos de los viñedos de los alrededores de Colmar: Obernai, Riquewihr, Kayserberg, Les Trois-Epis, Turckheim, Eguisheim. Allí los «caminantes schubertianos» se encontraron, en las plazas públicas, con otros coros de las localidades. El lema de esta «Schubertiade itinerante», que acabó en torno a un fuego encendido en medio de las viñas en la noche de San Juan, fue el de «la fiesta del canto y de la bebida compartidos».

Otro punto de interés en esta manifestación alsaciana ha sido el estreno de tres obras encargo de los organizadores a tres compositores alsacianos: René Bastian (*Le Rin est mort*), Détlef Kieffer (*Irrlicht*) y René Koering (*Jérémie-Voyageur*). Lo que se pretendía lograr con estos encargos era que los autores, partiendo de una evocación o una sugestión schubertiana evidente o secreta, hicieran música de hoy día para hombres de hoy día.

Junto con los conciertos y las «Schubertiadas» se han desarrollado otros actos tendientes a esclarecer la imagen de Schubert y su música, o a presentar aspectos nuevos o poco conocidos de su vida y de su obra. En este sentido se inscriben la conferencia del doctor Harald Goertz, director de la Sociedad Austriaca de Musicología, en la Salle de la Décapole de Colmar, que llevaba por título *Correcciones a la imagen de Schubert* (a la que siguió un coloquio en el que participaron Brigitte y Jean Massin); la difusión de Schubert entre los estudiantes de las escuelas elementales de Colmar (incluyendo un concierto con explicaciones sobre la *Sinfonía «Incompleta»*) y el estreno mundial, en el Cinema Central de Colmar, de la película, de Titus Leber, *Fremd bin ich eingezogen...*, en presencia del realizador.

Leber, nacido en Austria en 1952, se dio a conocer con *Kindertotenlieder*, película basada en la música de Gustav Mahler, y un cuento de Hans Christian Andersen que obtuvo el premio del Festival Internacional del Filme Musical de Besançon. Con este nuevo filme, cuyo título proviene del primer verso del *Viaje del invierno*, de Schubert, el realizador, partiendo de dos «lieder», *El rey de los alisos* y *El enano*, ha pretendido una interpretación de la vida de Schubert; en la segunda parte de esta película se ofrece una evocación de las traiciones sucesivas hechas a la memoria del compositor y de su obra, al comercializar una imagen «kitsch» y bañada de sensiblería. La película está rodada a 16 milímetros, en color, y su duración es de una hora (¿veremos alguna vez en España esta película?).

La «Fiesta Schubert» de Alsacia fue, en palabras de sus principales impulsores y animadores, Brigitte y Jean Massin, «la fiesta de la amistad compartida en las «Schubertiadas», la fiesta de la alegría, la fiesta del doble amor a Schubert y a la Alsacia».

«SCHUBERTIAD» EN CHAMPVENT

Las «Schubertiadas» alsacianas que acabamos de comentar no han sido las únicas organizadas con esta orientación de fiesta popular de que tengamos noticias. Es posible que fueran las de más ambicioso alcance y las de mayor repercusión internacional (debido, en parte, a la personalidad de los organizadores, el matrimonio Massin), pero, repito, no las únicas. Tenemos así un punto que llama la atención cuando nos preguntamos sobre la naturaleza de los actos nacidos en la hora de la conmemoración schubertiana. Es el del sentido actual y vivo de las «Schubertiadas» como reuniones de amigos que intervienen activamente en el desarrollo del acto musical, bien con su participación, en base a su amor a la música más que a su posible competencia técnica interpretativa, bien prestando una atención distendida e informal capaz de crear el clima de amistad y alegría necesario para que el todo, intérpretes, público, canciones, bebidas, se funda en el marco del lugar donde se desarrolla la vida cotidiana, dando así un verdadero sabor popular a la fiesta.

A manera de botón de muestra de todas estas «Schubertiadas» populares traemos aquí una de la que tenemos noticias directas. Se celebró en la localidad suiza de Champvent, a principios del mes de agosto. La Radio de la Suisse Romande organizó en este pueblo, vecino a Yverdon, una «Schubertiade» de un día de duración.

Los preparativos fueron simples: se cerró la circulación automovilística en una zona, se montaron unas plataformas improvisadas para los músicos, se pusieron unos bancos, se buscaron unos músicos y can-

tantes de la localidad y de las cercanías (algunos intérpretes se trajeron de fuera, si bien es cierto que los menos), se organizaron puestos ambulantes para la venta de salchichas y bebidas...; en fin, algo no comparable con la actividad de las salas de conciertos habituales.

Un aspecto interesante de la manifestación fue la variedad del repertorio presentado. Obras muy conocidas alternaron con otras de infrecuente audición, como *Mirjams Siegesgesang*, o las canciones para beber para coro de hombres, tenor sólo con o sin acompañamiento, y pequeñas cantatas, como, por ejemplo, *Los abogados*, D. 37.

A la hora de juzgar el resultado de esta «Schubertiade» dominical hay que insistir en algo ya dicho más arriba. Esto es que, pese a la no muy alta calidad de algunas interpretaciones, los vecinos de Champvent y sus visitantes tuvieron la oportunidad de oír, con un vaso de cerveza en la mano, la música de Schubert, interpretada por gentes de la localidad en los lugares en que discurren los pasos apresurados de cada día a la búsqueda del pan, del trabajo o del hogar.

OTRAS CONMEMORACIONES

Se recogen en este apartado, un poco cajón de sastre, una pequeña muestra de lo que ha sido la conmemoración de este año schubertiano en distintos puntos del mundo.

● Schubert y las grandes orquestas

El grado de atención prestado a Schubert en la programación de las formaciones sinfónicas más relevantes del mundo es muy variable, y va desde el caso de las que no han programado nada o casi nada (las principales orquestas londinenses, la Orquesta del Concertgebouw...), hasta las que han recogido una amplia muestra de la obra del compositor austriaco. Entre estas últimas puede situarse a la Orquesta de París, que además de obras sinfónicas interpretadas en el ciclo principal ha incluido en su ciclo de música de cámara (Ciclo Barenboim) un gran número de programas monográficos dedicados a Schubert; a la Orquesta del Gewandhaus, de Leipzig, que ha programado un ciclo de diez conciertos dedicados a Schubert y a Dvorak, lo que representa la mitad de la programación total para esta temporada (3), y que, por añadidura, consagra parte importante de su serie de recitales y conciertos de música de cámara a Schubert.

En realidad, es difícil decir algo sobre la intensidad con que se ha programado Schubert en estas dos últimas temporadas

(3) Esta Orquesta programa cada temporada un ciclo dedicado en exclusiva a dos autores. El del pasado año, por ejemplo, estuvo dedicado a Beethoven y Shostakovich.



La Staatskapelle, de Berlín oriental, durante un concierto en la Deutsche Staatsoper de la capital de la República Democrática de Alemania. Esta institución ha conmemorado con intensidad el año schubertiano de 1978.

(el año 1978 está a caballo entre ambas) en la mayoría de las orquestas, ya que el hecho de ver anunciadas obras como las sinfonías **Incompleta** o **Novena** dice poco, ya que se trata de obras del más estricto y básico repertorio.

● Festivales Internacionales de Música

La tónica general ha sido la de dedicar a la música de Schubert un importante espacio, fundamentalmente en los ciclos de "lied" y de música instrumental y de cámara. En algunos casos, más que la cantidad se ha buscado el ofrecer la calidad (no siempre real) que pueden dar los grandes y cotizados intérpretes schubertianos. No ha sido extraño ver durante la temporada estival de festivales a Pollini acompañando a Fischer-Dieskau (Berlín, Salzburgo), o a Barenboim haciendo lo mismo al célebre barítono alemán (Edimburgo). Además de los festivales austriacos tratados con anterioridad, han destacado, en lo que a mayor número de acontecimientos dedicados a Schubert, los de Berlín, Edimburgo, Lucerna, Ascona, Zurich, Stresa, Estrasburgo, Wies, Montreux-Vevey.

● Ciclo Schubert en el Teatro alla Scala

El coliseo milanés, dentro de su ambicioso programa conmemorativo de su propio bicentenario, ha querido honrar la memoria de Franz Schubert con un amplio e interesante ciclo de doce conciertos, en los que han intervenido, entre otros, Christa Ludwig, Maurizio Pollini, Wilhelm Kempf, Alfred Brendel, Hermann Prey, Rudolf Serkin, Cuarteto Italiano, Salvatore Accardo. Además, durante la temporada sinfónica varias sinfonías de Schubert han sido escuchadas en La Scala, en 1978, amén de la cantata **Lazarus**.

Salvo algún caso aislado, sobre el que pronto tendremos ocasión de volver, el teatro lírico de Schubert, independientemente de cuál sea su interés y calidad, ha estado ausente en este año schubertiano en todos los grandes teatros de ópera del mundo. Eso no quita para que, como La Scala, otros teatros de ópera hayan preparado ciclos o conciertos de "lied" y música de cámara o sinfónica, o ambas, si bien, y por la razón de que toda la actividad musical milanés (y del país en su conjunto) recae sobre La Scala, haya sido éste uno de los teatros de ópera que mayor atención haya prestado a Schubert, junto con el de Berlín Oriental, del que pronto diremos unas palabras.

● Schubert en la República Democrática Alemana

Por ser éste un país del que se ha recibido en RITMO una detallada información, nos vamos a detener en él por unos momentos antes de proceder a considerar lo que ha dado de sí la conmemoración en nuestro país.

El Ministerio de Cultura de la República Democrática Alemana patrocinó la puesta en escena de tres "Singspiele" de Schubert poco conocidos. Una de ellas, **El palacio del placer del diablo**, se estrenó en marzo de este año, en el Hans Otto Theater de Potsdam. El montaje estuvo dirigido por Wilfried Serauky, y la dirección musical corrió a cargo de Reinhard Kiessling, siendo los principales intérpretes Ute Reinsch y Joachim Giering. Las otras dos óperas fueron **Alfonso y Estrella** y **El centinela**.

El Festival de Berlín de octubre incluyó numerosas obras de Schubert. Destacaron las sesiones dedicadas al "lied" y a la música de cámara, en las que intervinieron, entre otros, Peter Schreier, Joseph Schwab, Hanna Dippner y Peter Tietze, intérpretes estos tres últimos citados de la integral de los **Tríos con piano**. El concierto final de este festival incluyó las dos últimas sinfonías de Schubert, interpretadas por la Staatskapelle de Berlín, bajo la dirección de su director titular, Otmar Suitner, en la Döutsche Staatsoper.

Precisamente, esta institución dedica un amplio espacio a Schubert en su ciclo de conciertos y de música de cámara. La Staatskapelle, orquesta del Teatro, incluye en su temporada varias sinfonías de Schubert. El ciclo de música de cámara está dedicado a Schubert y a Janáček. La VEB Deutsche Schallplatten, compañía estatal fonográfica, en colaboración con las Firmas EMI y Melodya, está llevando a cabo una edición Schubert que constará de setenta discos de larga duración, de la serie Eterna. Incluidas en este programa de grabaciones figuran obras líricas poco conocidas, entre las que se encuentra **Alfonso y Estrella**, cuyo primer registro fonográfico mundial está siendo ultimado en estas fechas. Pronto aparecerá en el mercado internacional el "singspiel" **Der Vierjährige Posten**, en cuyo reparto figuran Helen Donath, Peter Schreier, Dietrich Fischer Dieskau. Están previstas también las grabaciones de fragmentos de **Fierabrás** y **Die Zauberharfe**.

ESPAÑA

En febrero, la Fundación Juan March inició un Ciclo Schubert de Música de Cámara a cargo de artistas españoles. En los cinco conciertos de que constaba el ciclo intervinieron Perfecto García Chornet, Manuel Cid, Miguel Zanetti, José Francisco Alonso, Ana Higuera, Trío de Madrid, Emilio Mateu y Jaime Antonio Robles. Los programas, cuyas notas se deben a críticos musicales madrileños, han sido reunidos en un librito, resultando una de las escasísimas publicaciones referidas a Schubert habidas en nuestro país en este año.

La Escuela Superior de Canto organizó cuatro conferencias-conciertos, en las que, ilustrando las explicaciones del Padre Sopena, intervinieron Ana Higuera, Manuel Cid, Manuel Pérez Bermúdez —que realizó el estreno en España de **Der Taucher**— y otros cantantes relacionados con la Escuela Superior de Canto.

De los tres festivales internacionales que se celebran en nuestro país, el de Barcelona ha sido, sin duda, el que mayor atención ha prestado a esta conmemoración. Además de dos conciertos de su serie principal —uno monográfico, de "lied", a cargo de Edith Mathis—, el denominado Festival en los Barrios incluyó otro, llamado "Marathon Schubert", a cargo de los alumnos del Conservatorio Superior Municipal de Música, de Barcelona. Hubo también, en el Palau de la Música Catalana, una pequeña exposición conmemorativa, titulada "Franz Schubert".

En recuadro aparte encontrará el lector información sobre el Festival de Granollers.

Las orquestas madrileñas han incluido en su temporada obras de Schubert. La Nacional, en un programa monográfico a cargo de su titular, Ros Marbá, con la **Misa número 2**, en **Sol mayor**, y la **Novena sinfonía**; y la de la RTVE, en uno en que figuran la misma sinfonía (?) junto con otras obras que poco o nada tienen que ver con ella ni con Schubert. Este programa está a cargo de Odón Alonso. También

ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

1978 • 79



Celebidache, en su reaparición con la Nacional, incluye una obra de Schubert, la obertura de **Rosamunda**.

Más atención parece prestar la Orquesta de la Ciudad de Barcelona, que dedica la portada del folleto anunciador de la temporada 1978-79 a Schubert. Dentro se puede observar el anuncio de un programa en exclusiva para Schubert, a cargo de Mario Rossi; un programa que incluye la **Novena sinfónica** dirigida por Ros Marbá, y un concierto denominado "Marathon Schubert", que tuvo lugar en octubre y con el que se abrió la temporada.

El Ministerio de Cultura patrocinó un ciclo de cuatro conferencias, a cargo de Andrés Ruiz Tarazona, Arturo Reverter, José Luis Pérez de Arteaga y José Luis García del Busto, que hablaron sobre **La música de cámara y El "lieder"**, respectivamente. Este ciclo fue ofrecido en Madrid y, posteriormente, en León y Ponferrada. El crítico Antonio Fernández-Cid ofreció algunas charlas en distintas localidades, y Angel F. Mayo, subdirector de RITMO, ofreció una conferencia, en Mahón, con motivo del V Festival Musical de dicha localidad.

Radio Nacional de España dedicó tres programas de su serie "Lunes Musicales" a la conmemoración del año Schubert, y durante todo el mes de noviembre, el espacio diario "Música de..." se consagró a Austria a través de la obra de Schubert. Ha habido otros varios programas especiales, algunos de ellos realizados a través de la UER (óperas en versión de conciertos).

Cuando se da a la imprenta esta información, se anuncia, para el domingo 19 de noviembre, la retransmisión por televisión, desde Viena, de un acto religioso en homenaje a Schubert, que Televisión Espa-

EL SESQUICENTENARIO DE SCHUBERT EN EL FESTIVAL DE GRANOLLERS

Organizado por el animoso y competente equipo de Juventudes Musicales de Granollers se ha celebrado en la ciudad catalana el III Festival Internacional de Música, desde el 7 hasta el 29 del pasado mes de octubre. Hubo presentación a cargo de Jordi Maragall, un concierto homenaje a los cincuenta años de l'Escola de Música, a cargo de la Waiblingen Chamber Orchestra, con la presentación del joven director Francesc Llongueras (obras de Bach, Mozart, Elgar y Schubert), y una admirable serie de conciertos dedicados a Franz Schubert en el ciento cincuenta aniversario de su muerte: cuartetos por el Quartet Numen, un recital pianístico de Eulalia Solé, la música para violín y piano interpretada por Gonçal Comellas y Gloria Vila-Puig, obras para coro con piano, órgano o conjunto de cuerda, con el Coro Madrigal y bajo la dirección de Manuel Cabero, y, finalmente, un recital de "lieder" a cargo de Carmen Bustamante y Manuel García i Morante. Albert Argudo disertó sobre la significación histórico-musical de Schubert, y tales actos se complementaron con una Exposición sobre Schubert y su época, y audiciones musicales para escolares, animadas por Ramón Camps. Colaboraron el Ayuntamiento local, el Consejo de Cultura de la Generalidad y la Dirección General de Música, así como diversas entidades bancarias de la zona catalana.

III FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE GRANOLLERS



JOVENTUTS MUSICALS DE GRANOLLERS
SECRETARIAT: tel. 8701833

del 7 d'octubre al 29 d'octubre de 1978

En definitiva, un logro admirable, del que pueden sentirse orgullosos las Juventudes Musicales de Granollers; un modelo de servicio a la Música, de imaginación programadora y de ejemplar adecuación a los medios disponibles y al marco cultural en donde se produce este modélico Festival de Granollers.—JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO.

fiola parece ofrecerá por su primera cadena.

De entre las publicaciones periódicas,

Monsalvat, en su número de octubre, prestó atención a la conmemoración schubertiana.

COLECCION DE MUSICA CONTEMPORANEA último lanzamiento de 6 nuevos LP'S:



LUIS DE PABLO
\$ 60.079/NOVEDAD



X. BENGUEREL
\$ 60.080/NOVEDAD



JOHN CAGE
\$ 60.081/NOVEDAD



LIGETI
\$ 60.082/NOVEDAD



PENDERECKI
\$ 60.083/NOVEDAD



STOCKHAUSEN
\$ 60.084/NOVEDAD



G. LIGETI
70-5013



K. STOCKHAUSEN
70-5014



G. ZACHER
70-5015



W. LUTOSLAWSKI
70-5016



L. NONO
70-5017

Discos  y  , distribuidos por HISPAVOX

austria, país de la música



Austria, país pequeño de grandes genios, es cuna y santuario, siempre, de la Música. Desde el "CONCIERTO DE AÑO NUEVO", retransmitido por todas las emisoras de televisión del mundo entero, hasta el aldeano rito de conmemorar el villancico universal "Noche de Paz, Noche de Amor" en una pequeña ermita salzburguesa, hay música, ópera, operetas, conciertos y alegres "pasacalles" de bandas folklóricas alpinas en todas partes.

Austria, ese pequeño, grande país, le espera para escuchar su música, disfrutar de la paz de sus paisajes bucólicos y... para asistir a sus Festivales.

01.1
20-28.1
11-24.2
07-16.4
Mayo
06-25.5
15.5-24.6
16.6-1.7
01-15.7
Julio/Agosto
05-8.7
12.7-18.8
26.7-30.8
Julio/Agosto
Julio/Agosto
Julio/Agosto
Med. Agosto
Desde 4.9
11-25.11
19.11.79-Mayo 80

Viena
Salzburgo
Viena
Salzburgo
Egg/Bezau/Reuthe
Viena
Viena
Hchenems
Viena
Viena
Spittal/Drau
Bregenz
Salzburgo
Ossiach
Bad Ischl
Mörbisch
Innsbruck
Linz
Viena
Viena

Concierto de Año Nuevo
Semana de Mozart
Semanas de Puccini
Festival de Pascua
Jornadas del Bregenzerwald
Festival Vcn Karajan
Festivales de Viena
Festival Schubert
"Juventud y Música en Viena"
"Verano Musical"
17.º Concurso Int. de Coros
Festivales de Bregenz
Festivales de Salzburgo
Festivales de Carintia
Semanas de Opereta
Festival (Lago Neusiedler)
Festival Música Antigua
Festival Anton Bruckner
Semana Int. Franz Schubert
Ciclo Conciertos Schubert



Consulte su Agencia de Viajes, Línea Aérea o Turismo Austríaco, Torre de Madrid, pl. 11/8. Madrid-13

Nombre
Dirección
Localidad



FRANZ SCHUBERT

150 años después de su muerte

Por OTTO BRUSATTI



SCHUBERT Y LOS «SCHUBERTIANOS»

Ha llegado a ser habitual, en las conmemoraciones de grandes compositores, ocuparse de ellos intensamente en conciertos, publicaciones e investigaciones científicas, celebrarlos y también cuestionarlos o ponerlos en duda. Si del pasado podemos recordar bellos y menos bellos ejemplos, relativos a Ludwig van Beethoven, Johan Strauss (hijo) o Arnold Schönberg, el año 1978 lleva por todo el mundo el de la persona y la obra de Franz Schubert, cuyo sesquicentenario ha tenido lugar el 19 de noviembre. Es evidente que este año, señalado por un número hasta hoy inaudito de veladas musicales, actos de homenaje y escritos, quedará como un hito de la atención a Schubert sin concurrencia posible en los próximos decenios.

Quizá cause sorpresa este tono —próximo a lo crítico— en las primeras frases de un artículo sobre Schubert. Pero —y aquí casi puede contenerse por anticipado el resumen de las consideraciones que seguirán— justamente en el caso de Franz Schubert se trata de prestar a este compositor una atención seria y honrada frente a una tradición que precisa de correcciones en muchos sentidos, ya que no es digna de Schubert ni en el aspecto biográfico ni en el musical. Todavía hoy, ciento cincuenta años después de su muerte, hay que enfrentarse, tanto en las salas de conciertos como en ensayos y disertaciones, con una persistente tradición que ha visto en Schubert a un epígono de grandes predecesores, a un prolífico «príncipe del lied» o a un hombre que, pese a las necesidades externas, se tomaba la vida cotidiana a beneficio de inventario; en definitiva, a un compositor poco formado e inclinado a las diversiones y placeres.

Para llegar a comprender las condiciones de la vida y la obra de Schubert es primordial recapitular fechas y contextos: Franz Peter Schubert nació el 31 de enero de 1797, como cuarto de los hijos supervivientes del maestro de escuela Franz Theodor Schubert, en Lichtental, suburbio de Viena; sus padres procedían de Silesia y Moravia, respectivamente, y su situación era modesta y pequeño-burguesa, pero en ningún caso menesterosa. En el año de su nacimiento moriría Mozart, Haydn compondría sus últimas grandes sinfonías, Beethoven llegaría a su idea de Europa y Napoleón se convertiría en el azote de esa misma Europa. Trabajaban conscientemente separados, pero fructificándose entre sí, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich von Schiller, Immanuel Kant y Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Comenzaban a apreciarse entonces en casi todos los países europeos los efectos de la Revolución Francesa. Viena no era sólo un centro de la música dramática y sinfónica, pues la música de baile, primero en pequeños círculos y después por la acción de Johan Strauss (padre) y Joseph Lanner, comenzaba a desarrollarse en una forma que llegaría a impregnar más tarde, como música doméstica, el gusto de todas las capas sociales como ninguna otra, y justamente cuando Europa, y muy especialmente la ciudad natal de Schubert, se encontraban, vistas con ojos de historia de la cultura, en plena época clásica.

Franz Schubert, si bien ha sido señalado después frecuentemente como un clásico o un romántico temprano, se preocupó poco por esta época tan especial. Creció en un hogar que disfrutaba con la música; su precoz talento le aseguró un puesto escolar en el Pensionado de la Ciudad de Viena (Stadtkonvikt), donde fue discípulo de Antonio Salieri y recibió, tras la mutación de la voz, formación de auxiliar escolar. Apenas tres años (1814-1817) per-



La plaza y la iglesia de la Universidad. A la derecha, fachada del Stadtkonvikt.

maneció Schubert dedicado a esta profesión no deseada. A los veinte años de edad abandonó la vida burguesa, tras haber fracasado en sus intentos de asegurarla como profesor de Música o «Kapellmeister»; Schubert rompió con el tipo de vida que le había sido ostensiblemente trazado y fue hasta su muerte eso que hoy unos llaman «artista liberal» y que otros continúan designando bohemio. Esta decisión, tomada por Schubert nada a la ligera, debería asombrarnos todavía hoy, pues Schubert no vio transcurrir los últimos diez o doce años de su vida en un tiempo revolucionario, en una época de renovación espiritual o artística, sino en ese momento de la historia austríaca que ha quedado como el tiempo de Metternich, de la Restauración, del «Antemarzo», del «Biedermeier» con su cerrada burguesía.

Schubert dejó Viena en pocas ocasiones. Viajes cortos a la Alta Austria, Salzburgo y Zseliz (Eslovaquia) debieron ser estaciones poco influyentes en su obra y en el desarrollo de su personalidad. Schubert escribió pocas cartas, dejó escasas observaciones personales, y al morir no poseía nada —exceptuadas las composiciones— fuera de las ropas más imprescindibles. Lo que sabemos hoy de él lo conocemos primordialmente por las noticias de sus amigos y protectores, de ese famoso círculo de «los schubertianos», al que pertenecía una parte de la intelectualidad vienesa y del mundillo artístico sistemáticamente convertido en oposición, y en el que en modo alguno estaba ausente la nobleza. Inconscientemente, Schubert provocó la constitución de un círculo que subsistió durante años y se mantuvo unido por la música de Schubert, o, mejor dicho, por la desmesurada capacidad de su productividad musical.

Schubert jamás fue pobre en el sentido vergonzante y pedigrüño del término. Si se calculan los ingresos de las, aproximadamente, cien composiciones que se imprimieron en vida suya, se obtiene una suma que supera la retribución de un pequeño funcionario de la época. Schubert, además, recibió el generoso apoyo económico de sus amigos y no cayó en las garras de los prestamistas. Son inexactas las noticias que afirman que frecuentemente no sabía cómo le sería posible obtener el sustento para el día siguiente. Por otra parte, es irrefutable que su numerosa familia, que disfrutaba de un creciente prestigio en Viena como dinastía de pedagogos, si bien se opuso al cambio de orientación de su vida, siempre se mantuvo abiertamente al lado de su persona y de su obra.

No obstante, parece tan peculiar como inexplicable que Franz Schubert permaneciera relativamente desconocido hasta poco antes de su muerte, y que sólo se abriera paso entre los numerosos compositores de «lieder» y bailables en un tiempo en el que, conscientemente, Viena padeció la falta de compositores alemanes, pues si Beethoven tenía su lugar como genio, la verdad es que en sus últimos años era tenido por un intruso, y los nuevos vientos en materia de composición y de actividad concertística no soplaban en Viena, sino en Leipzig, Berlín y París (compárense los casos de Robert Schumann, Carl Maria von Weber, Félix Mendelssohn-Bartholdy o Héctor Berlioz). La respuesta a este interrogante habrá que buscarla, ante todo, en la propia personalidad de Schubert, pues jamás fue un organizador ni tuvo exacta conciencia de su grandeza. Mas para hallar la respuesta cabal hay que caer en la cuenta de que Schubert quiso toda su vida —y en esto apenas se repara hoy— alcanzar el éxito como operista, ya que sólo por este procedimiento le parecía posible llegar a la celebridad en un tiempo que apreciaba y ponía por encima de todo a la ópera italiana y a la francesa, y especialmente a Rossini: Schubert escribió alrededor de quince óperas, obras que, en su mayor parte, son hoy familiares sólo a los investigadores, pero que ocupan casi la mitad de las páginas autógrafas de su total producción. Pero todavía hay que invocar un tercer aspecto, una pregunta o una sospecha: Schubert pertenece manifiestamente a ese grupo de artistas austríacos que, a causa de su definición política, por otra parte jamás devenida en militancia o activismo, no disfrutaron una protección oficial. Schubert fue, pese al candor que se le imputa, con toda seguridad, un centro de la avanzadilla revolucionaria austríaca.

Como ya se ha indicado, el círculo en torno a Schubert conformó los pasos de su vida, un círculo de amigos que quizá fue más influyente y se presenta hoy al observador más interesante que cualquier otro en la historia de la mayoría de los compositores. No es en modo alguno aventurado afirmar que muchas de las estaciones en la biografía de Schubert aparecen dominadas por este entorno, y al mismo tiempo sorprende que la mayor parte de estas personalidades no se nutrió primordialmente con artistas, sino con jóvenes amigos del arte que siguieron profesiones burguesas, las desempeñaron con éxito también tras la muerte de Schubert y alcanzaron en ellas, en su mayoría, notable prestigio.

Resultaría imposible prestar atención aquí a todos los amigos de Schubert, aunque no se equivoca quien ve en estos «schubertianos» uno de los círculos más activos de la Viena del «Antemarzo». Conviene, sin embargo, destacar que casi todas aquellas personas que una vez se integraron en el grupo que rodeaba a Schubert permanecieron en él más o menos intensamente hasta la muerte de éste, y que se dispersaron rápidamente una vez producido el óbito. Ya en el tiempo de la adolescencia, en el Pensionado, comenzó a formarse este grupo de amigos. Joseph von Spaun reclama el primer puesto en la lista. Él es ese hombre que se sintió atraído por Schubert como ningún otro, que en el tiempo de su relación con Schubert mantuvo celosamente su puesto de amigo primerísimo, y que aparece como centro de las «schubertiadas» que habían de seguir. Franz von Schober, a quien Schubert conoció cuando ambos tenían veinte años, fue el más próximo al lado genial del compositor. Schober estaba dotado en muchos campos, sin que llegase a alcanzar en alguno de ellos verdadera grandeza: se sintió actor, poeta lírico y poeta dramático, e intentó ser editor e intendente. También ha de ser incluido en todo caso en el círculo de íntimos el gran pintor y dibujante Moritz von Schwind, aunque su personalidad es difícil de comprender y su arte no ha llegado a nosotros como indiscutible. Era más joven que Schubert, y en la época de su relación con él no se trataba, precisamente, de un discípulo bien situado y al que cupiese augurar una evolución feliz. Algo semejante podría decirse también del poeta austríaco Eduard von Bauernfeld, del director y compositor bávaro Franz Lachner y de una larga lista de músicos y poetas en torno a Schubert. Franz Grillparzer nos ha dado copiosa información sobre la imagen y la evolución del compositor. Aquí diremos de él tan sólo que Grillparzer seguramente lo conoció muy de cerca y que vio en él un espíritu próximo, cuya vida, no obstante, no aprobaba, y al que, aun admirándolo, no reconoció en su verdadera significación histórica.

También perteneció al más íntimo círculo de Schubert el poeta austríaco Johann Mayrhofer, autor que ocupa el primer puesto, tras Goethe, entre los musicados por Schubert. Schubert y Mayrhofer se conocieron en 1816, compartieron una mísera vivienda entre 1818 y 1820 y se ayudaron en su mutuo desarrollo. A esta amistad hay que agradecer una larga lista de hermosos «lieder» de este poeta, a menudo tachado de «reservado y cínico». Mayrhofer llegó a ser, como tantos de los talentos austríacos de la época, funcionario público, y se suicidó en 1836. (Es importante advertir, aunque aquí sólo puede tener carácter marginal, que entre 1840 y 1845 se produjo en Austria una especie de «renacimiento» de Mayrhofer, si bien apenas dejaron beneficios las numerosas publicaciones que lo jalonaron.)

A este grupo de jóvenes artistas y amantes del arte, entre los que se cuentan los hermanos Anselm y Josef Hütternbrenner y los hermanos Leopold y Josef Kupelwieser —este último ocupó a veces el lugar de un «factótum» y cajero para Schubert—, así como el círculo que rodeaba al joven Leopold von Sonnleitner, pertenecen

Einladung

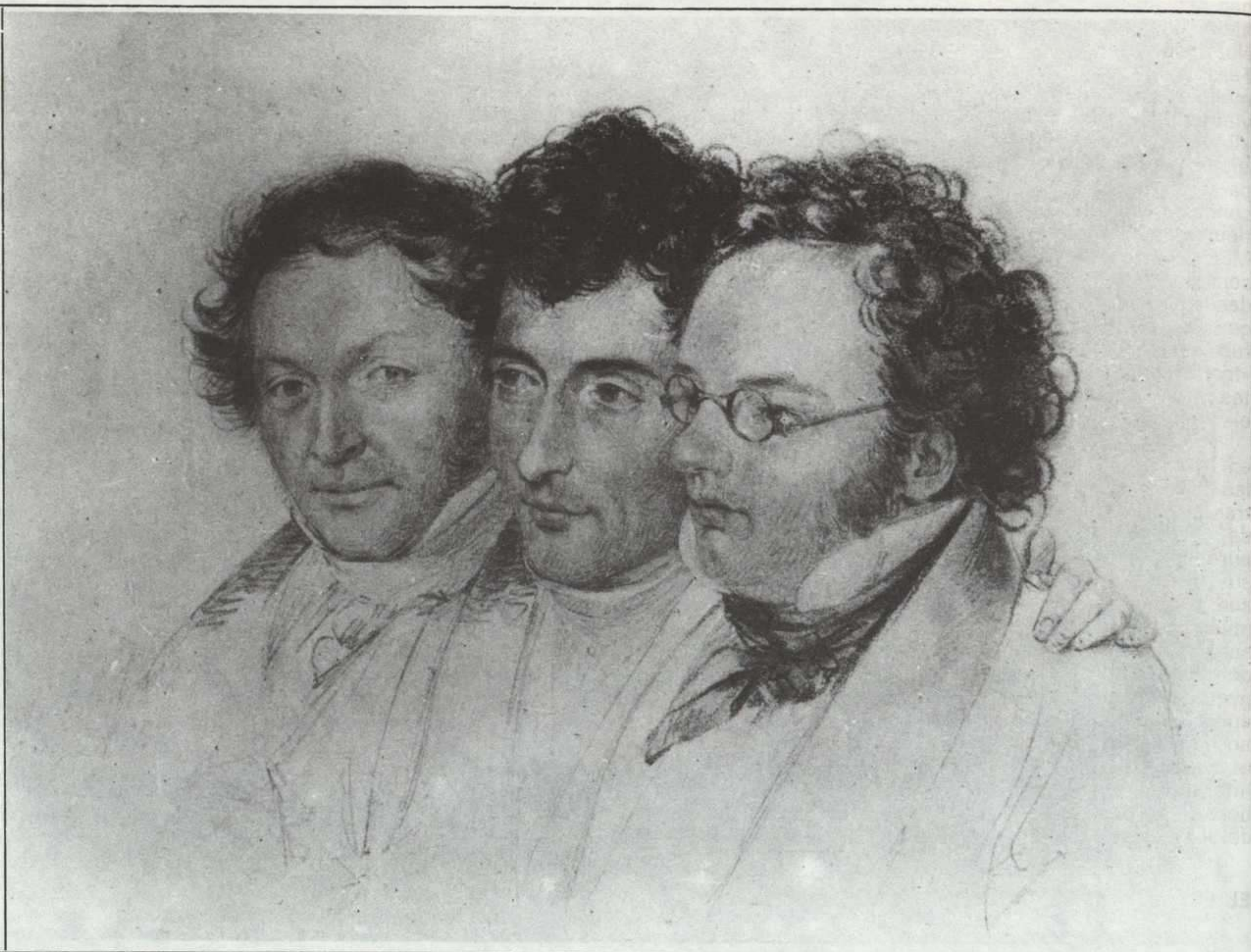
zu dem Privat-Concerte, welches Franz Schubert am
26. März, Abends 8 Uhr im Saale des österreichischen Musikvereins
unter den Tuchlauben N. 558 zu geben die Ehre haben wird.

Vorkommende Stücke

1. Erster Satz eines neuen Streich-Quartetts, vorgetragen von
den Herren Bohm, Hof, Weiss und Linke
2. a) Der Kreutzerzug von Litzner Gesänge mit Begleitung des
b) Die Sterne von demselben Piano Forte vorgetragen von
c) Fischerweise von Dur Schlichta Herrn Vogl k. k. pensionierten
d) Fragment aus dem Hochstuf Hofopernregie
3. Ständchen von Grillparzer Sopran Solo und Chor vom
Fauder-Triphon, Fräulein und dem Schulerinnen des Con-
servatoriums
4. Neues Trio für das Piano Forte, Violin und Violoncelle,
vorgelegt von den Herren Carl Maria von Bocklet, Bohm
und Linke
5. Auf dem Strome von Bellini Gedang mit Begleitung
des Horns und Piano Forte, vorgetragen von den Herren
Fitzel und Kewy dem Sängern
6. Die Allmacht von Süßstauer Pycher, Gesang mit Begleitung
des Piano Forte vorgetragen von Herrn Vogl
7. Schlachtgesang von Jilpfschick, Doppelchor für Männerstim-
men

Sämmtliche Musikstücke sind von der Composition des Con-
certgebers

Eintrittskarten zu 3 H. W. sind in den Kunsthandlungen
der Herren Haslinger, Diabelli und Seiderdorf zu
haben.



un gran número de personalidades de mayor edad y no tan estrechamente vinculadas, que favorecieron y admiraron a Schubert y lo valoraron como reclamo de su actividad cultural y artística, o vieron en él al más preclaro ejemplo de esa vanguardia vienesa todavía tan esperada. Entre éstos ocupa con derecho el primer puesto Johann Michael Vogl, sin duda el más importante barítono de su tiempo. Hay que agradecer a su dedicación y a su estilo declamatorio la relativamente rápida divulgación de la producción «liederística» de Schubert a partir de 1820. Vogl estuvo unido a Schubert, además, por una amistad que adoptó acentos paternos. Tras Vogl ha de ser citado inmediatamente Karl Freiherr von Schönstein. También difundió él la obra de Schubert con su actividad canora, y lo introdujo en círculos que, sin su ayuda, hubieran permanecido cerrados al tímido y burgués compositor. Entre estas personalidades hay que citar igualmente a Georg Raphael Kiesewetter, consejero áulico y miembro directivo de la Sociedad de Amigos de la Música, de Viena; los profesores Watteroth, Wittezeck y Neumann; los editores vieneses Schickh y Castelli; las hermanas Fröhlich y, entre la nobleza, las familias del príncipe Kinsky, del conde Fries, del conde Esterházy, del caballero Sonnleithner, etc.

Visto así en su conjunto, se suma un infrecuente y variopinto círculo de personas, que seguramente no persistirían en su relación con Schubert, entre otras razones porque el propio Schubert no siempre estimaba las grandes reuniones y las «schubertiadas», y a veces participó en ellas como conversador o figura secundaria. No obstante, hay que señalar que el círculo continuó su ampliación incluso durante las estancias de Schubert fuera de Viena.

UNA OBRA INTENSA Y AUN NO PERFECTAMENTE CONOCIDA

Una mirada a la obra del compositor nos aclarará y completará el bosquejo de su vida y de su entorno. Schubert escribió alrededor de mil obras, entre ellas seiscientos «lieder», música de cámara, para piano y para orquesta, óperas, misas, conjuntos, coros, marchas y danzas. No hay género, con la excepción del concierto instrumental, en el que no se haya afanado. Schubert escribió más cuartetos de cuerdas que Beethoven (entre ellos, los grandes en **La menor, en Re menor —La muerte y la doncella—** y en Sol mayor), más «lieder» que cualquier otro compositor (los «lieder» **El rey de los alisos, Margarita a la rueca, El viandante, La trucha, las Odas sobre Goethe y Schiller, y los ciclos de La bella molinera, Viaje de Invierno o Canto de cisne** pertenecen a los más interpretados de toda la literatura musical), más coros que los maestros posteriores del siglo XIX, más danzas que la mayoría de los compositores de operetas. Al escribir sus grandes **Misas** produjo obras que sólo son comparables con las de Beethoven y Mozart y anun-

cian en muchos aspectos las de Bruckner. La armonía de sus últimas obras anticipa la de Liszt y Wagner, y se tardó décadas en reconocer la novedad expresiva de su música pianística. Más adelante hablaremos con mayor detalle de sus **Sinfonías**.

Schubert comenzó a componer a los once o doce años de edad, y desde este momento se dedicó a su música casi exclusivamente. Está comprobado que componía a diario, que a menudo realizó distintas versiones de casi todos los poemas que le agradaban, que en un solo día llegó a componer hasta nueve «lieder» y que dejó muchos incompletos por decisión meditada o por repentino desinterés. Desde las investigaciones de Otto Erich Deutsch, que reunió las composiciones y las llevó a un catálogo general, tenemos una idea de la amplia dispersión de sus obras producida tras su muerte.

Con todo, todavía hoy no es posible reconocer y localizar con exactitud científica todas las composiciones de Schubert. Autógrafos tan importantes como, por ejemplo, el del **Quinteto «La trucha»**, el del **Quinteto para cuerdas**, o los de muchos «lieder» y obras para piano, han desaparecido. Para comprenderlo hay que poner de manifiesto la situación que se produjo poco después de la muerte de Schubert, a la que no se suele prestar la atención debida. Entre 1828 y 1829 sus contemporáneos y conocidos no sintieron alarma por que en un futuro próximo el artista, quizá poco conocido y poco «productivo», fuera olvidado, y que hubiera de aguardarse a una posterior exhumación musical. Por el contrario, Schubert vivió, en la segunda mitad de 1828, una situación de cambio o giro en lo artístico y en lo personal, un giro que no sólo dejó huella en el contenido de su obra, sino que afectó también a las condiciones externas de su creación. En los últimos meses de su vida, Schubert se encontraba a punto de dar el salto a la fama más allá de sus fronteras regionales, circunstancia que se produciría efectivamente después de su repentina muerte. Había entrado en contactos serios con editores alemanes, se había convertido en compositor buscado por los agentes musicales vieneses, las obras que se le iban imprimiendo recibían reseñas positivas en la mayoría de los casos y alcanzaban éxitos de venta. Aun así, sorprenden los poderosos intereses que se concitaron sobre su herencia. Tan sólo un mes después del fallecimiento del compositor tres editores intentaron hacerse con la mayor parte de su producción: los editores Haslinger, Czerny y Diabelli, los más importantes de aquel tiempo. Los tres recibieron una parte de la herencia y publicaron inmediatamente un puñado de composiciones. Esta circunstancia explica que casi todas las obras de Schubert lleven un número de «opus» que no coincide con su fecha o con el orden de composición.

Además, junto a los empeños comerciales de los editores vieneses hay que poner también los intereses de la numerosa y muy ramificada familia de Schubert. De los documentos que nos

han llegado hay que deducir forzosamente que la familia de Schubert había comenzado a tener conciencia del valor de sus autógrafos. No obstante, hay que agradecer únicamente al hermano favorito, Ferdinand, que la herencia no se disgregase entre los distintos miembros de la familia y fuera dispersada por éstos a los cuatro vientos. Ferdinand dio a la imprenta, en primer lugar, sólo los «lieder» y las obras menores para piano, pues sabía bien que en Viena no había gran demanda para las óperas, las sinfonías y en parte las misas. La consecuencia fue que hasta 1848 Schubert sería conocido sólo como compositor de «lieder», e incluso que en este tiempo comenzase a tenerse por el mayor de los «liederistas». Mucho tiempo pasó inadvertido como compositor de sinfonías y de sonatas para piano. Y si la atención al compositor orquestal pudo desarrollarse en la segunda mitad del siglo XIX con una intensidad que llega hasta nosotros (la **Sinfonía en Do mayor**, llamada **Grande**, fue estrenada, en Leipzig, en 1839, y la **Sinfonía en Si menor**, «**Inacabada**», en Viena, en 1865), la cabal comprensión de las sonatas y de mucha de su música de cámara no se ha logrado hasta el siglo XX.

Por otra parte, es un hecho apenas conocido, y sólo investigado en los últimos años, que Liszt fue quien hizo a Schubert traspasar las fronteras regionales y austríacas. En los primeros quince años tras su muerte Liszt escribió numerosas transcripciones y paráfrasis de «lieder», que tocó en casi todos sus conciertos vieneses y europeos entre 1838 y 1850. La presencia de Liszt, el efecto de sus interpretaciones y el impacto de su personalidad sólo pueden ser comparados con las grandes sensaciones de la historia de la música. El «furor» que provocaron Rossini y Paganini, el que causaron los grandes intérpretes de otros siglos y el que causan los del actual, así como el culto que en torno a ellos se establece, sólo puede compararse con el desatado por las actuaciones de Liszt entre el público de sus «conciertos del Antemarzo». De aquí que no haya de asombrarnos que inicialmente Schubert fuera difundido a través de Liszt, que fuera comprendido a través del tipo de interpretación lisztiana, y que la popularidad que hoy disfruta Schubert en todas las capas sociales, quizá tan sólo comparable con la de Johann Strauss, se cimentase sobre estas bases.

EL ESTADO DE LA INVESTIGACION SCHUBERTIANA

Si al elegir como tema de estas consideraciones **Franz Schubert**, **ciento cincuenta años después de su muerte**, así como al comienzo de las mismas prometíamos no sólo la crítica de la imagen tradicional de Schubert, sino también la exposición de la nueva y más amplia que se tiene de él en nuestro tiempo, quizá sea éste el momento de hablar, aunque sea brevemente, de los nuevos conocimientos a que ha llegado la investigación schubertiana y de esa imagen más amplia que hoy poseemos del compositor.

Investigaciones en los años 1977 y 1978 no sólo han facilitado un conocimiento más exacto de las fechas de muchos autógrafos y de estaciones de la vida, sino que han traído a la luz nuevas obras de Schubert, composiciones que permiten definir de nuevo algunos aspectos de esa existencia. Algunos ejemplos: Schubert pasa desde antiguo por compositor «intuitivo», es decir, se viene así a afirmar que se dejaba llevar casi inevitablemente por el primer impulso, y que no tenía necesidad de abocetar sus obras o revisarlas en nuevas versiones. Si se evalúan los bosquejos y preparativos para las grandes composiciones, tendremos conciencia inmediatamente de que hay que corregir la idea de su proceso de trabajo, así como la de su propia personalidad artística: también hubo de pelear Schubert con la forma, también se vio sometido en su actividad artística a mutaciones, plenamente asumidas y conscientes en gran número. A semejanza de Beethoven (aunque

sin tanta vehemencia), luchó por obtener una forma definitiva para su arte, «intentó abrirse su camino», como expresó en una ocasión en una de sus cartas. Todavía mes y medio antes de su óbito comenzó a estudiar Contrapunto con Simón Sechter, y las últimas obras, escritas en el lecho de muerte, son ejercicios de rigurosos desarrollos, fugas o imitaciones. La pregunta, tan a menudo planteada: ¿qué podría haber escrito todavía Schubert tras el **Viaje de Invierno**, el **Canto de cisne**, las últimas sonatas y sinfonías?, obtendría esta respuesta, tan hipotética como la propia pregunta: Schubert se hallaba en un camino, como justamente demuestran las obras citadas, que sólo se atreverían a transitar mucho más tarde los románticos tardíos y los compositores de finales del siglo; en un camino que en gran medida se asemeja al del último Beethoven, aunque de éste se tenga la ya gastada imagen del artista plenamente realizado.

Un segundo y más concreto ejemplo: tras la publicación de una edición completa de Schubert, de un catálogo general y de una documentación (todas aparecidas en la primera mitad del presente siglo), se creyó que conocíamos todas las obras que han llegado a nosotros. Pero hará unos diez años la investigadora musical Christa Landon descubrió el primer fondo significativo. En los archivos vieneses halló alrededor de treinta composiciones de juventud, y recuperó así del olvido obras que demuestran que Schubert, ya a una edad entre los diez y los doce años, se preocupaba con las formas más difíciles de la música (sonatas, música eclesiástica, contrapunto). Tales ensayos, en su mayoría de naturaleza autodidacta, muestran cuán pronto maduró musicalmente el hijo del maestro de escuela, y con qué naturalidad había asumido la tradición musical por medio de audiciones, para reconvertirla en seguida en composiciones de sello personal. En este terreno están justificadas comparaciones con el joven Mozart y con Beethoven. Mas si este fondo abarcaba sólo los primeros años compositivos de Schubert, en 1977 fueron descubiertas en la colección de música de la Biblioteca de la Ciudad y el Estado de Viena, por su director, Ernst Hilmar, dos piezas pianísticas pertenecientes a los últimos meses de su vida. También este fondo ha modificado la imagen habitual de Schubert, pues las nuevas y valiosas composiciones demuestran que el esfuerzo de Schubert en los últimos años y meses de su existencia es aún mayor de lo que podía imaginarse, así como que, con toda seguridad, había planeado escribir bastantes más composiciones de carácter cíclico de las que pensábamos (las piezas para piano han sido publicadas por la Editorial Doblinger, de Viena).

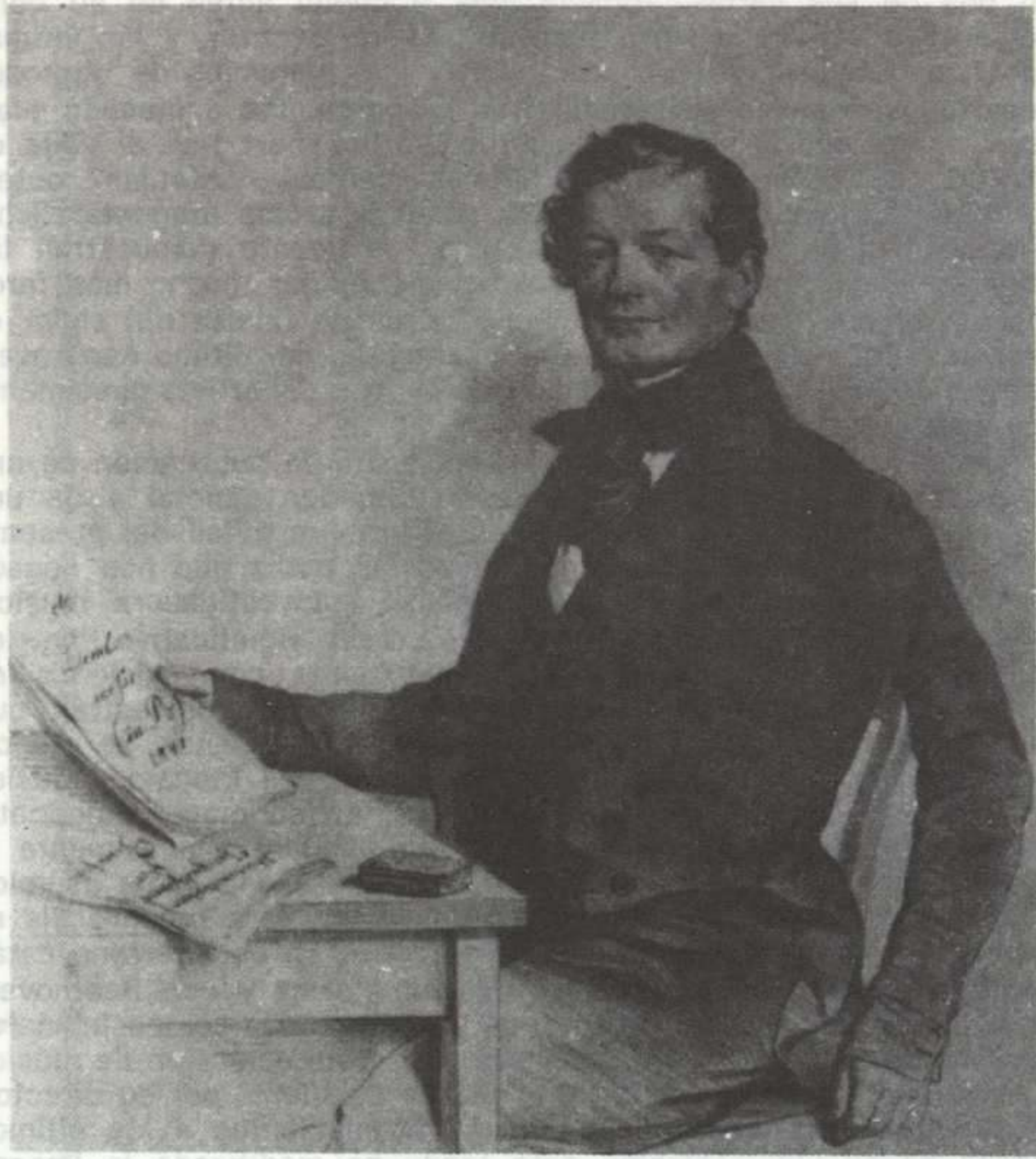
Pero vayamos a un tercer y seguramente más interesante aspecto: se aprecia mucho a Schubert como sinfonista, y son conocidas hasta ocho grandes sinfonías salidas de su pluma, entre ellas dos de las obras más famosas de la historia de la música, la **Inacabada** y la gran **Sinfonía en Do mayor**. Junto a estos pilares del repertorio de las salas de conciertos se sabía de la existencia de bocetos para otras sinfonías, pero no se tenía apenas noticia de ellas y atraían la atención sólo a efectos de catálogo. El año 1977 ha proporcionado nuevos conocimientos, también en el caso de las sinfonías de Schubert, que pueden ser señalados como sensacionales. Tras un exhaustivo examen del material reunido se hizo evidente que Schubert ha trabajado en un número de sinfonías mayor del que se sospechaba, que Schubert ha dejado más de una **Inacabada**. Sin entrar ahora en detalles de la investigación científica desarrollada, vamos a comunicar los resultados. Consideradas cronológicamente, Schubert escribió, de 1812 a 1818, seis sinfonías, que hoy nos son conocidas por su orden, y que fueron numeradas por el propio Schubert: **Primera Sinfonía**, **Segunda Sinfonía**, etc. Siguieron, en los años 1818-1819, dos proyectos, que son conocidos, pero que no avanzaron más allá del boceto. En 1821 bosquejó una sinfonía más extensa, en cuatro movimientos, y que casi llegó a ser conclui-



Partida de los «schubertianos» hacia Atzenbrugg.
Atzenbrugg: la alegre reunión.

(Litografía y acuarela de L. Kupelwieser.)





El editor Anton Diabelli: Litografía de Joseph Kriehuber.



El cantante Johann Michael Vogl. Dibujo de Franz von Schober.

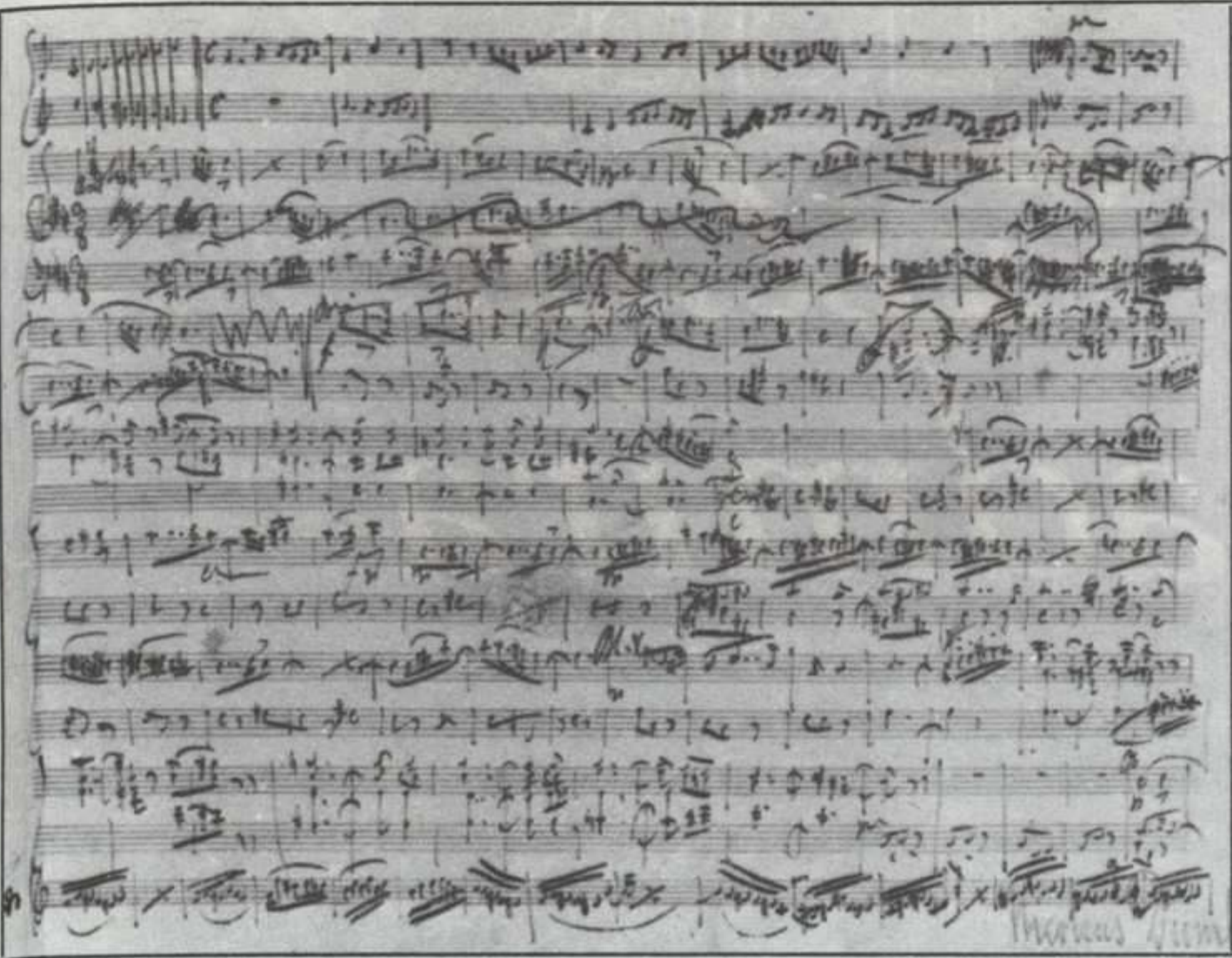
da; de esta obra nadie sabía nada hasta hace pocos meses, y a pesar de lo avanzado de su composición ha permanecido sin publicarse e inejecutada. En 1822 Schubert escribió la **Inacabada**, y en 1825 comenzó la composición de la **Sinfonía «Grande», en Do mayor** (no en 1828, como se lee, invariablemente, en todas las biografías y enciclopedias). Tras esta gran obra aún escribió Schubert otra, que es auténticamente la última y ha permanecido igualmente desconocida hasta hace pocos meses. Aunque esta obra no pasó del estado de boceto, tiene interés por varios motivos. En primer lugar, resulta obvio que la **Sinfonía «Grande»** no es la última de Schubert. En segundo término, puede deducirse que hasta poco antes de su muerte Schubert intentó dominar de nuevo la forma de la sinfonía y representarla con sus propios medios. Y en tercero, finalmente, aporta una novedad a los aficionados, a los artistas y a los investigadores: Schubert no trabajó en ocho o nueve sinfonías, sino, probablemente, en trece. (También estos dos proyectos sinfónicos acaban de ser publicados, en edición facsímil, por la Editorial Bärenreiter, de Kassel.)

LA VERDADERA IMAGEN DE SCHUBERT

Tras todas estas nuevas proposiciones y apéndices en torno a la obra, el entorno y el sistema de trabajo de Schubert, aún conviene arrojar nueva luz sobre su persona desde dos aspectos históricos concretos. Es conocida la falsedad de esos «clichés» que ven en Schubert al protagonista de operetas y películas, al precursor de la peor música vienesa «para pasar el rato», o a un hombre cándido y sin problemas. Por otra parte, la tradición dificulta su conocimiento. Apenas sabemos cuál era el verdadero aspecto de Schubert. La mayoría de las imágenes que nos son mostradas en libros, en postales y en las carpetas de discos no son contemporáneas. Sólo existen diez dibujos o cuadros que corresponden a su tiempo, entre ellos aquellos que nos lo presentan en grupo. La mayor parte de los retratos conocidos fueron realizados años, cuando no lustros, después de su muerte. Incluso los amigos de Schubert no supieron concretar claramente su aspecto cuando, a mediados del pasado siglo, se comenzó a recopilar datos biográficos sobre el compositor. En realidad, sólo la acuarela de Wilhelm August Rieders (véase la reproducción) puede ser señalada como verdaderamente lograda. Leopold von Sonnleitner, que trató a Schubert a lo largo de los años, se extendió en sus **Memorias** sobre su amigo, y hay que reconocer la exactitud de su descripción: «Schubert era de talla menos que mediana, tenía un rostro grueso y redondo, y era corto de cuello; su frente era poco amplia, y su cabello, además de castaño, aparecía rizado de naturaleza; de espaldas y hombros redondeados, de brazos y manos carnosas y dedos cortos; los ojos (si no me equivoco) entre grises y azulados, bajo cejas espesas; la nariz, ancha y respingona, y gruesos los labios; el conjunto del rostro, algo africano. La piel era más rubia que morena, pero con

tendencia a pequeñas erupciones, lo que la oscurecía un tanto. La cabeza aparecía como metida un poco entre los hombros y ligeramente inclinada hacia adelante... Schubert llevaba siempre lentes. En estado de reposo la expresión del rostro aparecía antes pesada que vivaz, antes malhumorada que alegre... Si se le observaba de cerca mientras escuchaba buena música o conversaba, se apreciaba cierta animación en sus facciones... Tímido y parco en palabras, sobre todo en reuniones elegantes, a las que acudía sólo para acompañar la interpretación de sus «lieder». En estas ocasiones mostraba su expresión más severa, y se retiraba a una habitación secundaria una vez que había concluido. Indiferente a los aplausos y alabanzas, rehuía los cumplidos, y se sentía contento cuando sus amigos más íntimos le expresaban su satisfacción. Para hacerse idea de su persona y de su aspecto es necesario tener también una idea de su constitución. Schubert no fue hombre de buena salud. Enfermo desde edad temprana, los años inmediatamente posteriores a 1820 lo vieron frecuentemente en cama, e incluso, en 1823, hubo de pasar algunos meses en el Hospital de Viena (allí escribió gran parte de su ciclo sobre **La bella molinera**). La causa de esta mala constitución física no ha de buscarse principalmente en su conformación ni en temporales abusos en el comer, el beber y el fumar. Schubert padeció —y esto ha de aceptarse hoy casi como seguro y no debe ser silenciado— una enfermedad venérea. Aunque sus relaciones íntimas con mujeres no fueron duraderas —su único y verdadero amor, a la edad de dieciocho años, fue Therese Grob, una conocida de la familia y cantante aficionada, aunque posteriormente tuvo algunas pasiones—, sufrió la desdicha de contagiarse la infección, en el verano de 1818, durante su primera estancia en Zseliz, en alguna fugaz aventura con el personal de servicio. Schubert no murió a consecuencia de esta enfermedad, sino de tífus, con toda probabilidad. En todo caso, la debilitada situación de su salud había de favorecer la tendencia a caer enfermo por una u otra causa. Podrá ser cruel la afirmación, pero la realidad de esta constitución física conllevaba la inevitabilidad de su lamentado y temprano fallecimiento, ya que Schubert, a causa de estas condiciones, no estaba destinado a una vida larga.

Trágicos son los testimonios de sus últimos días. Se sintió indisputado a finales de octubre de 1828, tras comer pescado, y hubo de guardar cama en casa de su hermano Ferdinand. Aquí emprendió estudios de Contrapunto y compuso el esbozo de su última sinfonía, anteriormente citada, que quedó en el boceto. Al principio acudieron a hacerle compañía los amigos, pero después se alejaron por miedo al contagio. Para distraerle se interpretó, en su habitación, el **Cuarteto en Do sostenido menor**, de Beethoven, un compositor al que estimó especialmente, como a Mozart, Gluck y Händel, toda su vida, y al que intentó emular en ocasiones, impresionado por su ejemplo, si bien jamás se sintió disminuido por él. (Contra lo que suele predicarse, es probable que Schubert no llegara a tratar personalmente a Beethoven, aunque ambos vivieron al mismo tiempo



Esbozo de la última sinfonía (1828), no desarrollada.



Patio de la casa natal de Franz Schubert.

en Viena más de dos décadas; la causa ha de buscarse en la timidez del propio Schubert, reacio a dar el paso necesario para ser presentado al venerado maestro.) Tras este último gozo musical empeoró rápidamente su estado de salud. En esos días escribió su última y estremecedora carta, dirigida a Franz von Schober, que es a la vez un documento revelador de la época: «Querido Schober, estoy enfermo. Hace once días que no como ni bebo y voy, mareado y débil, del sofá a la cama, y viceversa. Si tomo algo, en seguida lo devuelvo. Anda, sé bueno y ayúdame a soportar, con algún libro, esta situación desesperante. De Cooper he leído **El último mohicano, El espía, Lootsen y Los colonos** (se trata de novelas de aventuras). Si tuvieras algo más de él te suplico que me lo hagas llegar. Tu amigo, Schubert.»

Franz Schubert murió en casa de su hermano Ferdinand, a las tres de la tarde del día 19 de noviembre de 1828. Existe una carta de Ferdinand a su padre que expresa el último deseo de Schubert: «La víspera de su muerte, por la tarde, me dijo esto en un momento de relativa lucidez: "Te suplico que me lleves a mi habitación y que no me dejes en ese rincón bajo tierra; ¿es que no me he ganado un lugar sobre ella?" Yo le contesté: "Querido Franz, tranquilízate, confía en tu hermano Ferdinand, en quien siempre confiaste y que tanto te quiere. Estás en la habitación en la que estuviste siempre y estás en tu cama." Y Franz dijo: "No es verdad, no está aquí Beethoven». ¿No sería esto expresión de su último deseo de descansar al lado de Beethoven, a quien tanto veneraba?»

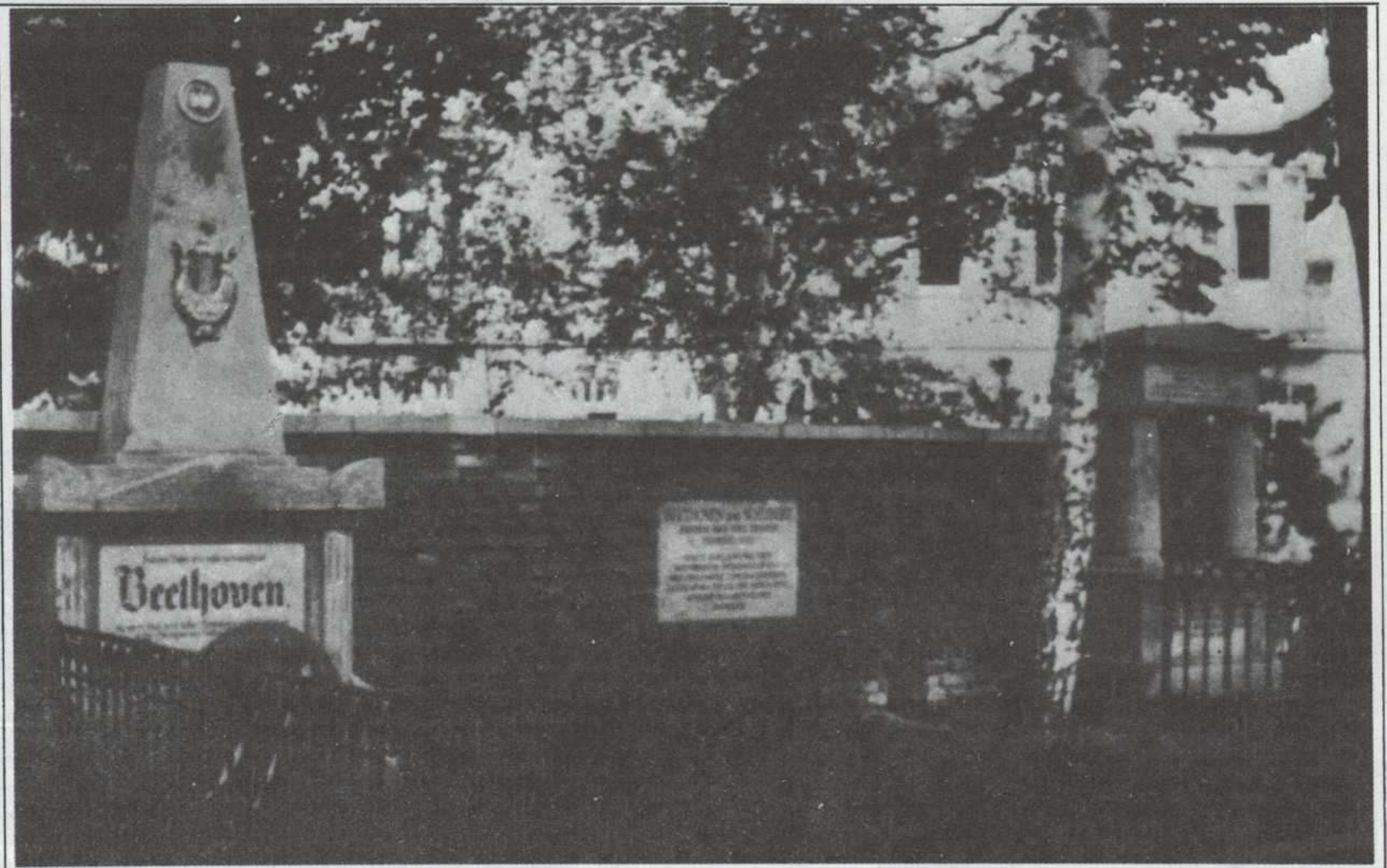
El deseo de Schubert fue satisfecho, y en el cementerio de Währing fue enterrado al lado de Beethoven. Allí yació hasta su exhumación y conducción, en 1888, al mausoleo del Cementerio Central de Viena.

La vida de Schubert ha llenado muchos volúmenes, pero apenas un par de biografías son dignas de él. Ciento cincuenta años después de su muerte se ha intensificado la atención tanto a los aspectos musicales como a los documentales y biográficos. Los ejemplos que he propuesto revelan el campo que todavía se abre a los amantes de la música, a los músicos y a los investigadores. Cuanto más se valora a Schubert como uno de los «grandes» de la historia de la música, más se hace necesario enfrentarse con escepticismo a los arraigados «clichés» sobre él. Schubert fue una personalidad diferente y, a la vez, madura; a pesar de sus defectos de instrucción fue mucho más allá de su tiempo; como compositor no dejó escuela, aunque conformó decisivamente su siglo; fue el verdadero creador del arte del «lied»; fue el continuador de la tradición musical clásica de Viena, y al tiempo quien la perfeccionó y la sobrepasó.

En 1829 Grillparzer escribió la siguiente inscripción funeraria para Schubert: «Aquí sepultó el arte de los sonidos una hermosa realidad, pero todavía más bellas esperanzas». Hoy se confirma más que nunca que Grillparzer se equivocaba.

© Otto Brusatti, 1978
Traducción: A-F. Mayo

Tumbas de Beethoven y Schubert en el Cementerio de Währing. La exhumación se produjo en 1888.





guitarras
*Ritmo
admira*

Magia
alegre entre
los dedos

GUITARRAS ESPAÑOLAS FABRICADAS POR

ENRIQUE KELLER, S. A.

APARTADO, 15 **ZARAUZ** (GUIPUZCOA)

FRANZ SCHUBERT

A TRAVES DEL DISCO

Notas incompletas a una historia de la discografía schubertiana

Por JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA



«Siempre hubo en mí dos mujeres como mínimo: una mujer perdida y desesperada que sentía que se ahogaba, y otra que entraba en cualquier situación del mismo modo que hubiera entrado en escena, disimulando sus verdaderas emociones porque no eran más que debilidades, impotencia, desesperación, a fin de presentar ante el mundo una sonrisa, ardor, curiosidad, entusiasmo, interés.»
(Del Diario de Anaïs Nin)

Redacté este trabajo en octubre de 1978. Tengo ante mí diversos catálogos discográficos internacionales, amén de otras fuentes literarias más «de pasado». Y observo que a estas alturas del año de la conmemoración del sesquicentenario de la muerte de Franz Schubert se puede afirmar que la fonografía mundial ha cubierto, en un dilatado proceso histórico, prácticamente todos los campos de la producción del músico austriaco, ofreciéndonos en varias parcelas colecciones rotundamente integrales: tal es el caso del «lied», del piano o de la sinfonía. «Casi» está «todo» lo redactado en el terreno de la música de cámara. Se ha empezado a cubrir con eficiencia el terreno coral-religioso. La ópera, inevitablemente, resulta la única perdedora clara de este recuento: de las quince composiciones escritas por Schubert en este terreno, de las que trece han llegado hasta nosotros en forma más o menos completa (ocho terminadas, cinco inconclusas), sólo **Los hermanos gemelos** ha arribado a los surcos del disco. Hace unos meses, comentando la aparición entre nosotros del integral de **Cuartetos** de Antonín Dvůřak (RITMO, núm. 482, junio de 1978, págs. 42-44), señalaba la parcial labor de etiquetación que nuestra civilización ha efectuado a la hora de consagrar clásicos, «seleccionando, recortando, eliminando, y, por ello, olvidando que la obra, como la persona, es un

«totum» cuyas partes, sí, pueden ser objeto de valoración diversa, pero, ineludiblemente, componen un conjunto irreductible a categorías». Y a continuación añadía: «Schubert, según esta regla de etiquetaje, es un genial «liederista», un importante pianista, un interesante sinfonista y un innecesario operista.»

En el campo de la fonografía esta regla se ha cumplido matemáticamente, por lo que acabamos de ver en el párrafo previo. Es cierto, sin duda, que al disco y a su entorno no se le pueden exigir milagros o dedicaciones masivas; pero si pensamos que está ya bien avanzado el registro de un integral de las óperas de Haydn, cuyo interés ni por un momento discuto, nos tiene que resultar penoso saber que sólo en este año 1978 se ha acometido, finalmente, la tarea, no tan ingente o desmedida, de grabar **Alfonso y Estrella**, la más relevante de las óperas schubertianas.

Por ello no es casual que haya elegido como pórtico a este estudio ese pasaje del **Diario** de Anaïs Nin, ni por la persona, que ha ido abarcando todas las dimensiones de su «ser» en un incesante diálogo consigo misma, iniciado a los once años, dando lugar a un testimonio literario único, gigantesco, fascinante, que abarca volúmenes y volúmenes, en un desnudamiento paulatino que sólo tiene precedentes en Proust, ni por el texto en sí mismo, la confesión de la dualidad, la «alteridad», uno de los temas angulares de la personalidad schubertiana, llevado al «lied» (que era el «diario» de Schubert) en las postrimerías de la vida a través de ese texto de Heine, «Der Doppelgänger», que recientemente Angel Carrascosa ha traducido, con acierto de contenido extraordinario, como «El otro yo».

«Notas incompletas...». Sí, desde luego. He tenido la tentación, pues tenía medios para ello, de abordar una especie de catálogo cronológico de la discografía schubertiana. Es labor que un día habrá de realizarse. Pero, finalmente, he renunciado a la asepsia del fichero para irme a la más cercana polivalencia del comentario. Renuncia al dato en pro de la apreciación. El lector sabrá valorar si la línea escogida ha sido acierto o error. Se echarán de menos nombres, grabaciones, fechas... «Yo tengo tal disco de Fulanito de tal año, del que usted no habla». Asumo el riesgo; es más, desde ahora mismo invito a los lectores de RITMO a enmendarme el trabajo, a recordarme (y a recordar al resto de los lectores, con lo que entre todos nos ayudamos) unos y otros discos que, ya lo preveo, no van a aparecer en estas líneas. Esta es una de las veces en las que el crítico acepta la crítica como complemento beneficioso «a priori», casi como imprescindible apostilla. Por razones históricas (importancia en su momento de la publicación) o por ausencia de conocimiento entre nosotros (grabaciones nunca editadas en España), muchos discos dedicados a Schubert merecen el reencuentro con el público, y en este sentido, aunque parezca paradójica, más efecto sobre el distribuidor y mayores probabilidades de éxito en la gestión puede tener una carta de un lector que el escueto comentario del ensayista. Así, pues, queda ya abierto el turno de enmiendas, en el que los potenciales enmendantes y «refrescadores de memoria» tienen tanto o más que decir que el autor de este trabajo.

Para la confección del mismo me acojo a un criterio paralelo al de mi primera reflexión sobre las «parcelas» schubertianas y su diferente valoración: «lied», piano, música de cámara, sinfonías, obra coral y ópera. Dentro de estos apartados sólo **aproximativamente** voy a seguir un criterio histórico: ya adelanto que la referencia a registros realizados en 78 r.p.m. va a ser muy concisa y ceñida exclusivamente a lo esencial. No supone esta actitud demérito por mi parte hacia los trabajos realizados antes de la adopción general del disco de larga duración o «Long Play» (a fines de los años 40), sino que obedece a un criterio práctico: actualmente, menos en el caso de muy concretas reimpresiones en nuestro formato habitual de 33 ó 45 revoluciones por minuto, es muy difícil, virtualmente imposible, acceder comercialmente a ese tipo de registros, y asimismo su reproducción ha quedado ya literalmente vetada a los modernos aparatos tocadiscos, de cápsulas reproductoras cada vez más ligeras, incapaces, por ello, de seguir los gruesos surcos que marcaban las viejas agujas de gramola. El que algunos tocadiscos sigan llevando adosada la velocidad de 78 r.p.m. y el que incluso algunas cápsulas presenten un doble formato de aguja, para «discos normales» y «discos de 78», no pasa de ser un caprichoso eufemismo técnico. Es indudable, ante este estado de cosas, que muchos de esos antiguos registros de los años 30 (y anteriores o ligeramente posteriores), no ya de Schubert, sino de bastantes compositores, merecen ser trasplantados al formato habitual, proceso que tampoco es tan dificultoso y que en diversas ocasiones se ha abordado con éxito; también éste es tema en el que para este comentarista sería interesante conocer el parecer de los lectores. De cualquier forma, las razones operativas mandan, y esta panorámica va a volcarse, mayoritariamente, sobre los últimos treinta años, aquellos que monoaural, estereofónica o cuadrafónicamente marcan el imperio del LP.

EL LARGO CAMINO DEL «LIED»: A LA BUSQUEDA DE UN INTEGRAL

En parte por razones de duración, en parte por motivos derivados de la popularidad de las voces, los «lieder» de Schubert fueron la parcela creativa del autor austríaco que más tempranamente entró en la fonografía. En efecto, habida cuenta de que la duración de los primitivos discos (antes y después de la estabilización de la velocidad-canon en 78 r.p.m.) apenas rebasaba los cinco o seis minutos por cara, la canción era un género especialmente apto para acomodarse íntegramente en la banda sonora del fonograma discográfico. Los pioneros de la fonografía, de otra parte, llamados Edison, Bell, Berliner o Gaisberg, entre otros, buscaron con especial empeño a los cantantes, llamados Caruso, Chaliapin o Patti, en las primeras etapas de la historia del medio cuyo centenario conmemoramos el pasado año.

«Lieder» de Schubert, especialmente algunos, aparecen desde las más primerizas andanzas del fonograma. Los títulos preferidos: el **Ave María** de los **Drei Ellens Gesänge** muy especialmente, **Ständchen (Serenata)** del **Schwanengesang** y **An Sylvia**; más tarde, años 20, la popularidad se extiende también a **Margarita a la rueca** y a **Die Forelle**. Los grandes ciclos, en interpretaciones completas, permanecen en anonimato discográfico hasta la década de los 30: se escuchan, sí, canciones aisladas del **Winterreise (Viaje de invierno)** y **Die schöne Müllerin (La bella molinera)**, conociendo una especial aceptación la primera canción de este último ciclo, **Das Wandern**, así como los más melódicos pasajes del **Schwanengesang (Canto del cisne)**; pero las series íntegras son manjar exclusivo de los conocedores que, por concierto o partitura, han accedido a ellas.



Dentro del horizonte de los «lieder» «suelos» destacan algunos productos, como las primeras interpretaciones para el disco de Heinrich Schlusnus, que incluyen diversas páginas schubertianas, algunas infrecuentes en la época (**Der Musensohn**), amén de las más conocidas citadas antes. En su momento es un «hit» de ventas la versión del **Ave María** debida a Emmy Bettendorf, cantada... en italiano (!). El en su día (primeros años 20) famoso Sir George Henschel populariza el **Das Wandern de La bella molinera** en una versión de «juguetona rítmica», según la apreciación de Robert Potter. **Wohin?**, del mismo ciclo, conoce traducciones favorecidas por la entonces incipiente crítica discográfica en las voces de Elena Gerhardt y Claire Dux. Leo Slezak, hacia 1918, hace justicia a **Der Neugierige**, y un joven, Richard Tauber, graba por vez primera **Ungeduld**. Igor Kipnis, con su portentosa voz de bajo profundo, conmueve a los seguidores del gramófono con su interpretación de **Der Lindenbaum**, del **Winterreise**. Kipnis es, igualmente, el primer intérprete para el disco del importantísimo **Doppelgänger**, esto dicho con las reservas que una aseerción de fechas comporta siempre. Dusolina Giannini es, al revés que Emmy Bettendorf, antes citada, una de las primeras (¿quizá la primera?) intérpretes en alemán de **Gretchen an Spinnrade**: divertido contraste el de una italiana cantando en alemán y una alemana cantando en italiano. Sigrid Onegin parece (siempre la inseguridad en las fechas durante la «prehistoria» del disco) haber sido la primera mujer que grabó **Der Erlkönig**, mientras que María Olszewska y la eximia Elisabeth Schumann se reparten el mérito de la primera grabación de **Der Tod und das Mädchen (La Muerte y la Doncella)**. Lotte Schöne, por su parte, registra, en 1928, la primera versión de **Der Hirt auf dem Felsen** con su doble acompañamiento de piano y clarinete, aunque la atenta audición demuestra que el instrumento de viento que emplea un innominado «solista de la Orquesta de la Opera del Estado de Berlín» es, en realidad, un corno inglés.

Normalmente, durante estos años heroicos de la fonografía jamás aparecen en los discos los nombres de los acompañantes de los cantantes. Hacia 1932 es Heinrich Schlusnus quien rompe esta absurda tradición, y en una serie de recitales que graba para la «Decca Polydor» (¡qué vueltas ha dado la industria desde entonces!) figura a su lado, como pianista, el notable Franz Ropp, colaborador habitual de los violinistas Heifetz y Szigeti: entre los «lieder» de Schubert que Schlusnus registra en esas fechas se hallan **Ständchen** (¡cómo no!) y **Sei mir gegrüsst**. Elena Gerhardt, anteriormente mencionada, registra, al principio de los 30, una pequeña antología schubertiana, acompañada por un joven pianista cuyo nombre aparece en la etiqueta de los discos como «G. Moure»: se trata, naturalmente, de Gerald Moore, cuya fama, andando los años, va a rebasar en muchas parasangas a la de bastantes de sus «acompañados». En 1934 un pianista de renombre universal, Arthur Schnabel, aparece acompañando a su hija Therese en una colección que abarca varios fragmentos schubertianos: **Der Doppelgänger**, **Die Stadt** (ambos textos de Heine incluidos en el **Schwanengesang**), **Gruppe aus dem Tartarus**, **Kreuzzug**, **An die Laute**, **Der Musensohn** y **Der Erlkönig**; al margen de las cualidades que como cantante concurrían en Therese Schnabel, que no eran muchas (Herman Klein califica su timbre de «nasal y metálico»), el registro tiene el enorme mérito de llamar por vez primera la atención de los estudiosos sobre las intensas calidades del piano «acompañante» de



Dietrich Fischer-Dieskau, el más cualificado profeta de la causa schubertiana.

Gundula Janowitz, protagonista del integral de los «lieder» para voz femenina.

Hermann Prey, «Doppelgänger» de Dieskau en el mundo del «lied».

Schubert, un tema al que ni críticos ni intérpretes parecían haber concedido especial importancia.

El apartado consagrado a los tres grandes ciclos conoce una evolución parecida. En 1928, el año del centenario de la muerte de Schubert, la «His Master's Voice» graba, en Checoslovaquia, los tres ciclos (**Viaje de invierno, Bella molinera, Canto del cisne**) al barítono Hans Duhan, con «acompañamiento de piano». El mayor mérito de la labor de Duhan parece haber sido el de su primacía temporal: amén de posibles errores, fue ésta la primera vez en que las tres series se registraron íntegras. El nombre del anónimo pianista empleado en las tomas de sonido parece haber quedado definitivamente relegado al limbo musical. Seis años más tarde es la misma «H. M. V.» quien, a través de una de sus «Society Series», la «Sociedad Schubert» (todas estas «Sociedades» por suscripción nacen al amparo de la por muchos años eminencia gris de la firma, Walter Legge), lleva al disco una versión compacta del **Viaje de invierno**, debida al barítono Gerhard Hüsch y al pianista Hans Müller, impresa en veintitrés caras. Un año más tarde, 1935, los mismos intérpretes graban, para la Sociedad Schubert, **La bella molinera**, en álbum de dieciséis caras. A partir de ese momento la puerta se ha abierto definitivamente, y el camino hacia un posible integral del «lied» schubertiano (idea entonces impensable) se ha iniciado.

Es de interés hacer mención de dos registros realizados durante el período de entreguerras que, venturosamente, han sido trasplantados en nuestros días al campo del LP con éxito. Uno es el álbum que acoplaba a Karl Erb, Tania Lemnitz y Wilhelm Strienz, acompañados al piano por Hermann Reuter, en el que se incluían primicias para el disco, como **Heimliches Lieben** y **Der Goldschmiedsgesell**, reeditado en 1962 por la firma británica Saga. El otro es un vasto recital, comprendiendo veinticuatro títulos, debido a Elisabeth Schumann, con tomas que van desde 1927 a 1946, grabados todos los títulos para «La Voz de su Amo»: este disco, reeditado en conjunto en 1971, es un indiscutible tesoro; no faltan en él los títulos más conocidos, con la adición de otros (**Auf dem Wasser zu singen** o **Die Vögel** serían claros ejemplos), que en la voz de esta maravillosa artista adquieren nuevos matices.

Al comienzo de los 50, una intérprete que recoge la mejor tradición de las «liederistas» de antaño, Elisabeth Schwarzkopf (casada ya con Walter Legge), graba un recital para EMI, que se convierte desde su primera edición en pieza anhelada por los coleccionistas. El pianista acompañante es nada menos que Edwin Fischer, y el muestro recoge, como en el caso de Elisabeth Schumann, un abanico de lo popular y lo infrecuente. No es ése, ciertamente, el único disco Schubert que la Schwarzkopf ha grabado a lo largo de su fecunda carrera, pero ningún otro ha rivalizado con el que se comenta en cuanto a categoría musical, quizá —en no poca medida— gracias a la mágica presencia de Fischer ante el teclado. Este disco ha estado entre nosotros: puede que sea tiempo, dado que los años de ausencia son ya muchos, de pedirle a EMI una nueva publicación de este registro. Por las mismas fechas, la voz femenina más personal y expresiva de nuestro tiempo da al disco su única contribución en «estudio» referida a Schubert: hablo de Kathleen Ferrier y de las cuatro canciones (**Gretchen, An die Musik, Die junge Nonne, Der Musensohn**) que deja grabadas para Decca con el acompañamiento de Phyllis Spurr. (Afortunadamente, Decca ha editado la toma del legendario concierto que tuvo lugar durante el Festival de Edimburgo de 1949, con Bruno Walter al piano. El recital —completado con otros «lieder» de Schumann y Brahms— contiene seis canciones de Schubert, con la repetición única de

La joven monja y la sobrecogedora **La Muerte y la Doncella**.) Al despuntar los años 50 también inicia su carrera un barítono berlinés, Dietrich Fischer-Dieskau, cuyo nombre tendrá veintitantos años más tarde, una asociación imperecedera con el mundo del «lied» en general y con Schubert en particular.

Las lagunas se van cubriendo. Nuevos títulos van llegando al conocimiento del público de la mano de los discos. Una nueva generación de intérpretes va creando una extraordinaria escuela del «lied». Victoria de los Angeles o Christa Ludwig, ambas para EMI, y siempre con el ya imprescindible Gerald Moore, dejan muestras de su arte en el campo del melos schubertiano. Hans Hotter, el gran «Wotan» del Bayreuth de Knappertsbusch y Wieland Wagner, deja tres interpretaciones del **Winterreise** en distintos momentos de su carrera, junto a Michael Raucheisen (Heliodor, 1942-43), Erik Werba (Deutsche Grammophon) y Gerald Moore (EMI). El prematuramente desaparecido Fritz Wunderlich deja un hermoso testamento en su versión de **La bella molinera**, acompañado por Hubert Giesen. El binomio Peter Pears-Benjamin Britten aborda poco después (principio de los 60) ese mismo ciclo y también el **Viaje de invierno**, llevado a su tesitura original de tenor. Es al principio de la década de los 60 cuando Dietrich Fischer-Dieskau, en el pináculo de sus facultades técnicas, graba, naturalmente, junto a Gerald Moore, los tres grandes ciclos para EMI, afortunadamente reeditados en nuestro país en los dos últimos años. Tras el empeño de Dieskau, justamente cargado de premios, se abre un cierto paréntesis: resulta difícil abordar la grabación de los tres ciclos con posibilidades de superar la calidad ofrecida por el «tándem» Dieskau-Moore; el ligeramente más joven Hermann Prey se atreve a ello, aunque su soporte pianístico, brindado por Leopold Hokanson, resulta insuficiente.

Las nuevas generaciones tienen, empero, mucho que decir. Janet Baker depara a los schubertianos un álbum formidable, «A Schubert Evening», en donde, por enésima vez, se reclama la presencia del ya septuagenario Moore. La impresión en el veterano pianista es



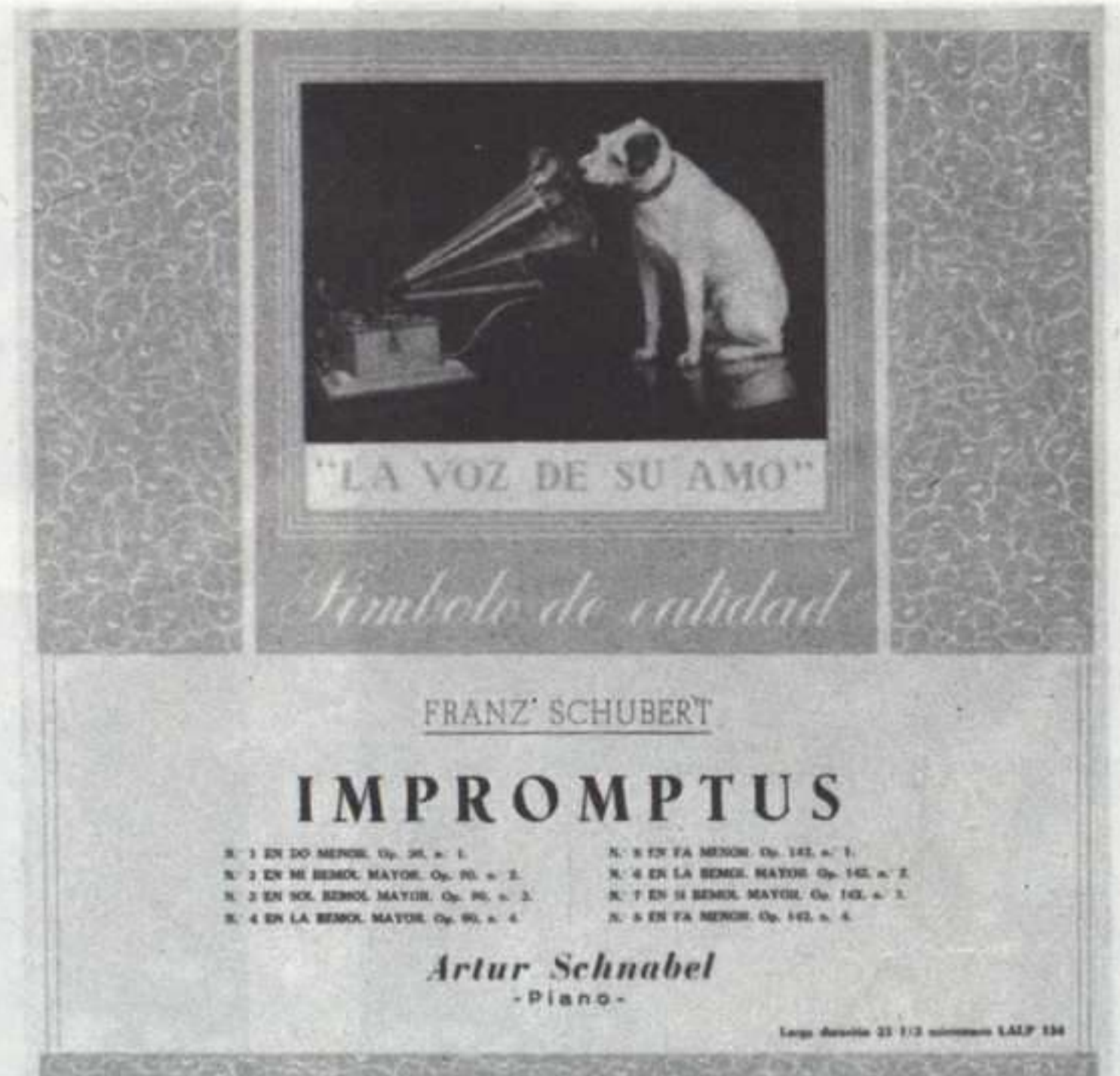
tal que cuando, por voluntad propia, el «desvergonzado acompañante» (como se ha llamado a sí mismo en una autobiografía) decide retirarse de las actuaciones en público, llama para su concierto de despedida a Janet Baker junto a sus íntimos Victoria de los Angeles y Fischer-Dieskau, evento éste que el disco ha recogido asimismo y en el que Schubert forma parte «fuerte» del programa. Otros nombres son Tom Krause o Werner Krenn, con diversos recitales (ambos para Decca). El más interesante cabeza de serie de las últimas hornadas es, sin embargo, el alemán oriental Peter Schreier, que desde su inicial y casi exclusiva dedicación mozartiana va evolucionando hasta llegar a registrar en la década de los 70 bellísimas versiones de *Die schöne Müllerin* y *Schwanengesang*, siempre con Walter Olbertz al piano. Mencionemos también, con referencia al primero de estos dos ciclos, la interpretación, para algunos paradigmática, para mí hermosa, aunque no siempre honda, de Gerard Souzay, acompañado por Dalton Baldwyn, para Philips.

Al empezar la década actual, el campo parece definitivamente abonado para una empresa hasta entonces utópica: un integral de los «lieder» de Schubert. La firma que se lanza a la aventura es la germana Deutsche Grammophon, y la magna labor se divide en dos sectores: canciones para voz masculina, que son la mayor parte del catálogo schubertiano, incluyendo los tres grandes ciclos, y textos para voz de mujer. La primera parte de la propuesta, de hecho la de más envergadura, se encomienda al único intérprete de la historia capaz de dar vida propia a este «corpus» de más de 400 títulos, Dietrich Fischer-Dieskau; desechando otros nombres que se le sugieren, Dieskau exige como acompañante al ya retirado Gerald Moore, que, entusiasmado, abandona su «cansado descanso» (palabras textuales) y se enfrasca en la tarea con solicitud de colegial. El resultado es una de las mayores gestas de la fonografía a lo largo de su historia, paralela al registro del integral de las *Sinfonías* de Haydn o al de las *Cantatas* de Bach. A los innumerables premios nacionales cosechados por los tres álbumes que forman la obra (12, 13 y cuatro discos, respectivamente, total de 29 LPs.) se añade, en 1972, el «Prix Mondial du Disque» de Montreux. Aquí sí, inevitablemente, el crítico tiene que abandonar toda imparcialidad y preguntarse cuándo piensa Deutsche Grammophon editar entre nosotros esta incomparable serie: ¿quizá para el bicentenario del nacimiento de Schubert, en 1997, o, aún mejor, para el bicentenario de la muerte, en el 2028? Difícilmente puede pretender optar a ser el sello puntero del mercado español una firma que así deja preterida la cultura en aras del «marketing» o de la supuesta incapacidad del hispano melómano para degustar ciertos manjares. En fin, es triste «constatar» de antemano que esta llamada al sentido común no va a servir absolutamente de nada, y que acaso sólo una tenaz insistencia por parte del público (esa «ayuda» al crítico de la que hablaba al comienzo) puede provocar el milagro de la edición en España de los tres álbumes de Dieskau y Moore en los que se contiene todo lo escrito por Schubert en el campo vocal para la tesitura masculina.

La segunda parte, los «lieder» para voz femenina, se ha diferido casi cinco años en relación a la primera. Probablemente, Deutsche Grammophon se ha encontrado con muy serias dificultades a la hora de hallar a una cantante que quisiera afrontar una labor de tan vasto repertorio. Finalmente, en este 1978, la Empresa ha comenzado, siendo protagonista Gundula Janowitz y acompañándola su marido, Irwin Gage. El primer volumen, de cinco discos, ha aparecido en Europa («pace» España, naturalmente) a primeros de octubre. A la hora de redactar este trabajo ignoro cuántos volúmenes va a tener la serie.

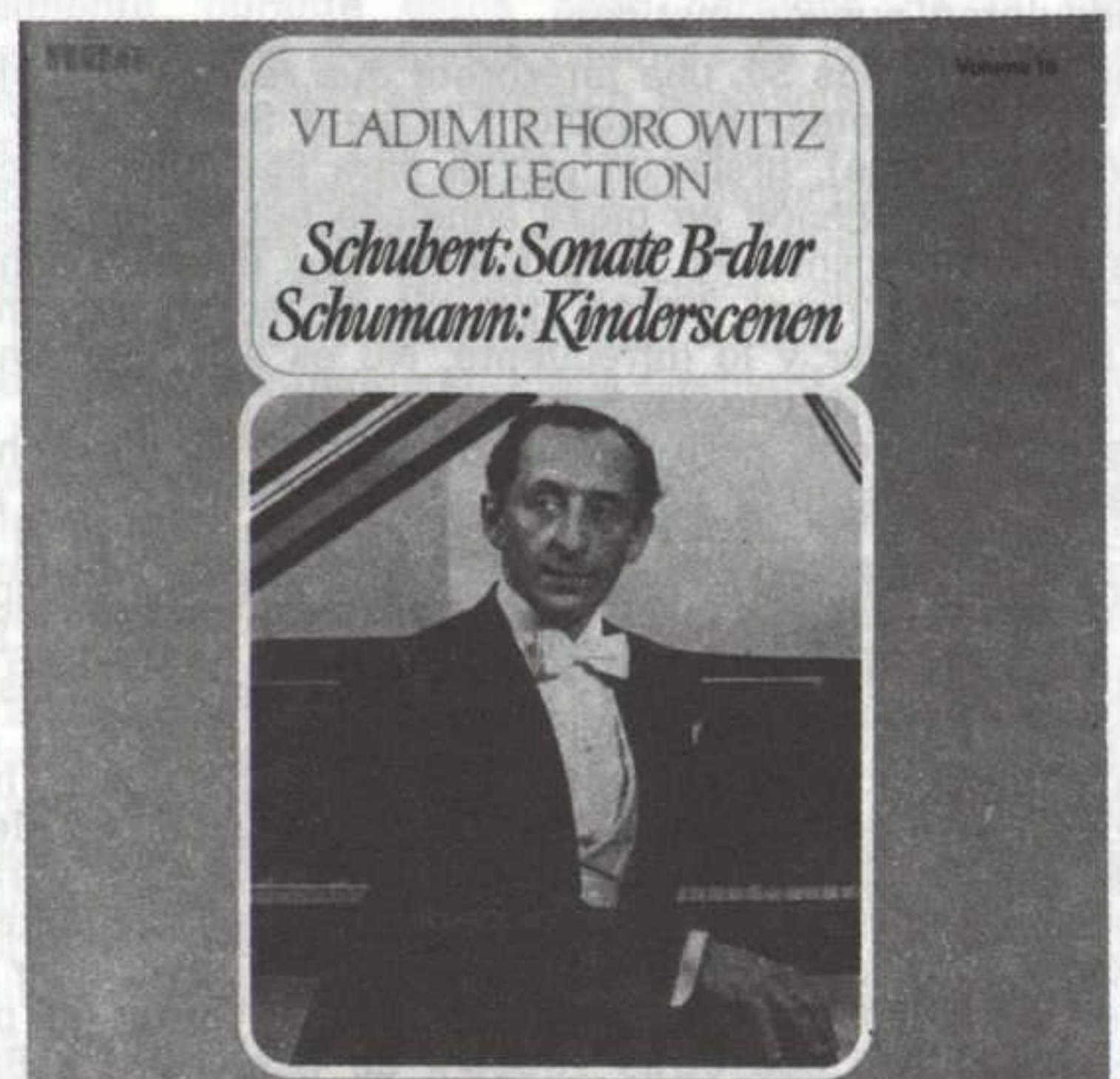
Cierro el panorama del «lied» con una breve referencia a algunas grabaciones modernas de marcada importancia. Como complemento al integral de Dieskau, DG ha publicado, en los últimos años, tres discos dedicados, respectivamente, a los *Dúos* (Baker-Dieskau), *Tríos* (Ameling-Schreier-Dieskau) y *Cuartetos* (Ameling-Baker-Schreier-Dieskau) vocales compuestos por Schubert, siempre con el acompañamiento pianístico de un Gerald Moore infatigable, que ya se aproxima a los ochenta años. Elly Ameling publicó, en colaboración con Jörg Demus, un delicioso disco titulado *Schubertiade*, editado entre nosotros por la fenecida BASF. Christa Ludwig, de quien en un tiempo se pensó que sería la encargada de llevar adelante el ciclo de DG para voz femenina, nos regaló, en los años 74 y 75, dos admirables discos con los «lieder» más característicos, acompañada por Irwin Gage. Finalmente, una joven cantante, la americana Jessye Norman, producía, en 1975, uno de los más bellos discos vocales de los últimos años, un doblete Schubert-Mahler, en el que, magníficamente secundada por Geoffrey Parsons, ofrecía una versión de profundidad sin paralelo de los *Drei Ellens Gesänge*, grabación realizada para Philips.

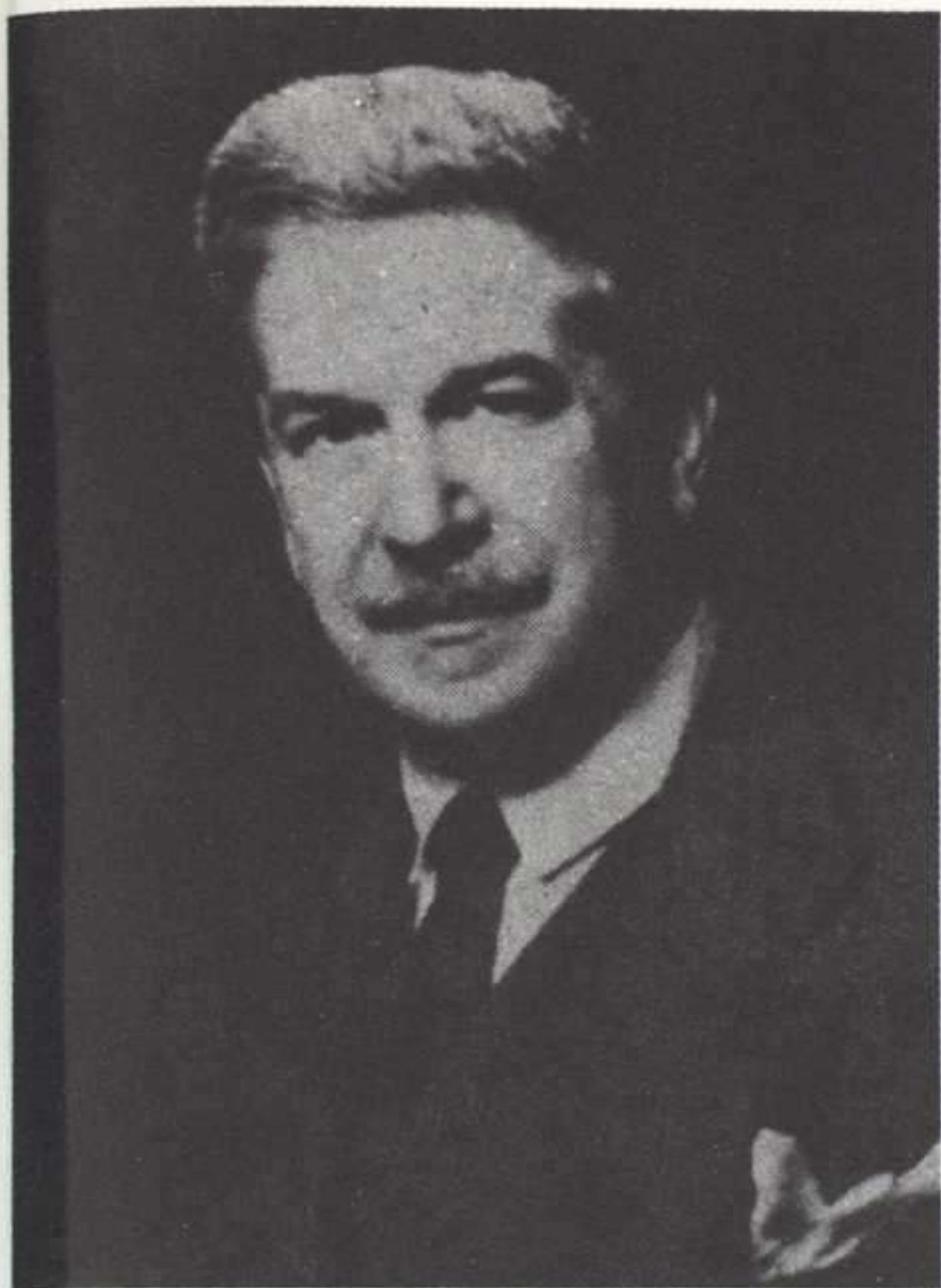
¿Cuál es el inmediato mañana en el terreno «liederístico»? Al margen del integral que pueda realizar Gundula Janowitz, a los schubertianos puede interesarles saber que Fischer-Dieskau ha registrado nuevamente el *Winterreise*, acompañado esta vez por Maurizio Pollini, en base al recital que fuera el acontecimiento del último Festival de Salzburg.



EL PIANO: UNA FACETA TODAVIA ABIERTA

Contra lo que pudiera pensarse, el pianismo schubertiano no ha tenido, a lo largo de la historia de la fonografía, un devenir especialmente brillante. Ha habido, y es justo resaltarlos, momentos aislados de estupenda vitalidad, pero, en términos generales, creo no ser exagerado al afirmar que a este sector del «totum» schubertiano le falta, además de un integral de auténtica categoría, un número de hitos parejo al que el apartado del «lied» nos ofrecía. De hecho, un primer dato que puede sorprender: durante los que he llamado «años heroicos» de la fonografía son más bien escasas las muestras que de esta materia nos ofrece el disco. Habría que indagar causas: estaría, evidentemente, ese interés antes mencionado por los cantantes, que dejaba en segundo lugar a violinistas, pianistas y, desde luego, a orquestas; también contaría la dificultad de recoger con calidad el sonido del piano, que es uno de los instrumentos más difíciles de grabar. No faltan, lógicamente, páginas sueltas: algún *Impromptu* por Wladimir de Pachman, un *Momento musical* por Rachmaninoff, alguna transcripción de Liszt (la de *Die Forelle*, por lo general) a cargo de Busoni, pero poco más; el piano schubertiano, y muy en concreto el ciclo de *Sonatas*, apenas ha interesado a los pianistas de las primeras décadas del siglo. Todavía a fines de los años 20 se saluda como acontecimiento la grabación, por Arturo Rubinstein, del *Impromptu en La, Op. 90, número 4*. En 1930 Conrad Ansorge graba, al parecer como primicia, los *Momentos musicales 3, 4 y 5*; primicia, se entiende, en lo que hace a los dos últimos citados, ya que el famoso «air russe» era desde mucho antes pieza predilecta de los solistas. Hay que tener igualmente en cuenta que casi todo el Schubert que se toca en esos años proviene de ediciones espúreas, arregladas: así, la *Marcha militar*, que Levitzki graba en la versión supervirtuosa de Carl Tausig, o la misma primera edición fonográfica de la *Fantasia «Wanderer»*, grabada por Walter Rehberg para «Polydor». Precisamente es con la *Wanderer Fantasie* como Edwin Fischer irrumpe, en 1934, en el mundo del disco, con una versión que si bien no se corresponde totalmente con el original schubertiano se aproxima





Arthur Schnabel.



Rudolf Serkin.



Wladimir Ashkenazy.

mucho a la definitiva edición, expurgada de errores, que Paul Badura-Skoda editaría cinco lustros después: el álbum de Fischer, grabado por «His Master's Voice», ocupa seis caras.

Es el mismo Edwin Fischer quien, cuatro años más tarde, en 1938, realiza una primera grabación íntegra de los **Impromptus**, exceptuadas las tres piezas del **D. 946**. Algunos años después es otro schubertiano ilustre, Arthur Schnabel, quien registra estas mismas piezas (**Op. 90** y **Op. 142**, o, según la catalogación de Deutsche, **D. 899** y **D. 935**), en grabación que, como la de Fischer, se realiza para la británica EMI. Ambas interpretaciones merecen altísimas valoraciones, y decantarse por una u otra es, al menos para este comentarista, tarea casi imposible. Añadamos a la nómina de grands intérpretes de los **Impromptus** al tempranamente fallecido Dinu Lipatti, que asimismo para EMI (¡increíble vocación schubertiana la de la firma inglesa!) registra, poco antes de su muerte, las cuatro piezas correspondientes al **Op. 90**.

Al lado de esto, la suerte del ciclo de **Sonatas** es escasa y desalentadora. Apenas hay grandes interpretaciones del mismo en la perspectiva de las piezas aisladas, y a ningún pianista parece habersele ocurrido la idea de grabar la serie íntegra: es bueno recordar aquí que Schnabel, en la época del disco de 78 r. p. m., registró todas las **Sonatas** beethovenianas, por lo que puede afirmarse que la ocurrencia no era tan descabellada. Antes del advenimiento del LP la única gran interpretación accesible al melómano es la lectura que el inglés Solomon realiza, naturalmente, para EMI, de la **Sonata número 13, en La mayor**. Con la llegada del «Long Play» se produce la grabación, en vivo, en 1953, de la interpretación que Wladimir Horowitz brinda, en el Carnegie Hall, de la **Sonata póstuma en Si bemol, D. 960**. Este acercamiento a Schubert del más grande pianista del siglo posee una nobleza y dignidad apenas igualadas en interpretaciones posteriores, y ello hace aún más de lamentar que las aproximaciones posteriores del maestro ruso-americano al piano de Schubert hayan sido tan escasas: de hecho, el disco sólo nos ha deparado, ya en los años 70, una interpretación de Horowitz de los **Impromptus** del **Op. 90** y del **142**, interpretación, por otra parte, incuestionablemente mágica, etérea, perfectamente equiparable a las legendarias visiones de Fischer y Schnabel. La **Sonata D. 960** fue grabada por RCA, y los **Impromptus** por CBS.

La década de los 60 parece abrirse bajo mejores alternativas. Tras un largo período de alejamiento en relación a esta música, Arturo Rubinstein retorna a Schubert de la mano de la **Wanderer Fantasie**: su versión, en muchos aspectos notable, queda, empero, eclipsada por uno de los más importantes discos pianísticos dedicados a Schubert, la grabación que de la misma obra efectúa, en París, el titán ruso Sviatoslav Richter (año 1963), registro en el que la firma editora es, una vez más, EMI. Richter completa su disco con la **Sonata número 13**. Rubinstein, sin embargo, nos obsequia al final de los 60 con una sutil y poética lectura de la **Sonata en Si bemol**.

Nos depara 1962 la publicación del primer integral sonatístico, editado por VOX en nueve discos, bajo la firma de Friedrich Wührer. El empeño, nobilísimo, no se ve, desgraciadamente, compensado por la bondad de la interpretación: Wührer, buen pianista, no es, sin embargo, intérprete capaz de penetrar en el universo del clascuro schubertiano, y su labor se queda a mitad de camino, en un tono de mediocre corrección. Por esas fechas también graba,

para VOX, los **Momentos musicales** un joven pianista, que a una edad desacostumbradamente temprana ya ha registrado un integral de las **Sonatas** de Beethoven: su nombre es Alfred Brendel.

A punto de terminar la década, Deutsche Grammophon brinda un segundo integral de las **Sonatas**, también en nueve discos, signado por el que entonces es su pianista-estrella, Wilhelm Kempff. En su día comenté para RITMO este integral de Kempff, y encontré abundantes motivos de controversia, especialmente en lo que hace al estilo de Kempff, a ratos descaradamente beethoveniano, a ratos amparado en un imprevisto mozartianismo. El paso del tiempo es, como siempre, buen mediador en este tipo de disputas. Sin alterar mis opiniones, pienso hoy que, sin ningún género de dudas, Kempff era el pianista de más talla que se había acercado «in toto» al ciclo schubertiano, y que, como las circunstancias posteriores han demostrado, a pesar de todos sus fallos y endebles, considerado como integral Kempff ha probado ser la alternativa más válida, rica y sugestiva: la discrepancia con la operatividad del artista puede darse, incluso a los niveles más profundos, pero es incuestionable que delante del teclado hay una mente musical de primer orden y no un simple artesano confeccionador de sonidos ordenados.

Una de esas circunstancias posteriores a las que acabo de hacer alusión se produce apenas tres años después de la publicación del álbum de Kempff. Paul Badura-Skoda, importante editor



Gerald Moore y Daniel Barenboim, dos generaciones de schubertianos, a cuatro manos.



trova
RECORDS

TIENE EL ORGULLO DE ANUNCIAR QUE A PARTIR

DE ENERO PROXIMO DISTRIBUIRA EN ESPAÑA

EL CATALOGO BASF BAJO LA ETIQUETA:



A TODOS LOS MELOMANOS

Y AMANTES DE LA MUSICA

MUCHAS FELICIDADES

TROVA RECORDS, S.A.



Brendel, la vía «auténtica» al piano de Schubert.

«auténtico» de varias de las más importantes obras schubertianas, relevante tratadista de esta música, graba para RCA el integral de las **Sonatas**: sobre el papel, vistos sus antecedentes, Badura-Skoda puede proporcionar a los schubertianos el ciclo más satisfactorio de todos los editados. La promesa, incomprensiblemente, no se cumple. Badura-Skoda se muestra gris, carente de inspiración: cierto es que en su trabajo se dan fulgurantes aciertos parciales, interesantes tratamientos rítmicos innovatorios, correcciones de partitura reveladoras, pero el conjunto, sencillamente, «no da la talla», y aunque Badura-Skoda resulta ser un schubertiano más nato que Kempff, éste le deja cuerpos atrás como intérprete en general.

La década de los 60 proporciona a los schubertianos dos muy bellos discos aislados, cuya ausencia de cita sería imperdonable. Uno, de 1964, se debe a Clifford Curzon, que interpreta la **Sonata 17, D. 850**. Otro, de 1967, lleva a Wladimir Ashkenazy como firmante, y el microsurco recoge las dos obras-«bisagra» en el ciclo sonatístico de Schubert, la **13, en La mayor**, y la **14, en La menor**, con la que se inicia la etapa final del compositor. Ashkenazy añadía a su registro, generoso de contenido, la inefable **Melodía húngara, D. 817**, y los **Doce Valses, D. 145**. Ambos discos fueron producidos por Decca, y en su momento editados entre nosotros. Tanto Ashkenazy como Curzon trataron de reverdecir laureles, en los 70, con respectivas interpretaciones de las **Sonatas 17 y 18**, y de los **Momentos musicales**; pero, aunque la prestación fue en ambos casos de indubitada calidad, no se llegó a la altura de las propuestas de 1964 y 1967, marcadas en ambos casos por una espontaneidad desusada.

Los años 70 materializan el retorno de Alfred Brendel, ahora de la mano de Philips, a la música de Schubert. Pero este retorno, corregido y aumentado, porque Brendel ha incorporado a su repertorio una buena cantidad de obras nuevas, tiene caracteres de revelación: es un Brendel mucho más maduro, concentrado, íntimo y receptivo el que ahora enfoca el pianismo schubertiano de la última época. Cada uno de los discos que Brendel va editando se convierte en acontecimiento y en canon comparativo, hasta completar, en el plazo de seis años, esa serie de ocho microsurcos, publicados entre nosotros tanto sueltos como en álbum, que albergan las obras escritas entre 1823 y 1828: las **Sonatas 14 a 21**, toda la colección de **Impromptus** (incluidos los tres del D. 946), la **Wanderer Fantasie**, los **Momentos musicales**, la **Melodía húngara**, los **Doce «Länder», D. 790**, las **Once Escocesas, D. 781**, las **Dieciséis Danzas alemanas, D. 783**, y el **«Allegretto» en Do menor, D. 915**. La mayor parte de los discos de esta mayestática colección fueron criticados, entre 1970 y 1976, en las páginas de RITMO, y casi siempre fui yo el comentarista. Es ocioso repetir aquí los conceptos vertidos en las correspondientes críticas, pero sí puede sintetizarse el «nuevo mensaje» que Brendel nos traía a los schubertianos: la propuesta de un piano final decididamente orquestal, distinto (aunque no contrapuesto) al de Beethoven, heredero de Mozart y antecesor directo del de Schumann, Brahms y (para sorpresa de algunos) Liszt; propuesta encuadrada en un ámbito de musicalidad irreprochable y en la que el claroscuro se hacía elemento matizador de una personalidad atormentada que oscilaba irremisiblemente entre la luz y la tiniebla; propuesta, en fin, de una hondura conceptual paralela a la de Fischer o Schnabel y de una categoría artística en nada inferior a la de Kempff, con la ventaja de una orientación estilística que en el veterano pianista era confusa y a veces inconsecuente. Brendel, hoy, como Ulrich Schreiber definiera sagazmente, en 1973, en Montreux, «representa la vía auténtica hacia el piano de Schubert».

lo que, en el término de las equivalencias, podríamos resumir diciendo que el pianista austriaco es al mundo del teclado schubertiano lo que Fischer-Dieskau es al del «lied».

Esta situación, altamente positiva, tiene, sin embargo, una contrapartida negativa. Brendel se ha ceñido en sus registros discográficos a una parcela muy concreta del piano schubertiano, la que abarca los últimos cinco años de la vida del compositor. Del ciclo de **Sonatas**, Brendel ha ignorado, hasta el momento, las piezas anteriores a la **Número 14**, por lo que le restan trece **Sonatas** para completar el ciclo (o, más exactamente, diez, ya que las **Sonatas 8, 10 y 12** sólo nos han llegado en estado de fragmento), amén de las diversas piezas para teclado escritas antes de 1823, tales como la **Fantasia en Do menor**, la **Pieza en La**, el **«Rondó» en Re mayor**, las **Marchas militares**, los dos **Scherzos** o varias series de **Valses**. Ni el pianista ni su Casa editora parecen tener ningún interés en rematar este posible integral. Por ello, el campo aún queda abierto, aunque, a todas luces, es Brendel el hombre obligado a cubrirlo, labor que, esperemos, habrá de afrontar en los próximos años.

De entre las producciones más modernas en el terreno pianístico interesa destacar la hasta el momento única contribución de Maurizio Pollini, en un disco DG, que vincula la **Fantasia del Caminante a la Sonata 16, en La menor**, en una versión de claridad y orden supremos. También bajo el sello amarillo de DG han aparecido dos discos, de Christoph Eschenbach, con la **Sonata póstuma en Si bemol** y los **Impromptus**, registros de gran delicadeza sonora y conceptual, no valorados, a mi entender, con excesiva justicia por la crítica, seguramente porque su aparición coincidió en el tiempo con la edición de las grabaciones de Brendel de estas mismas obras. Rudolf Serkin, que celebra este 1978 su 75 aniversario, nos ha obsequiado recientemente con una sobrecogedora interpretación en vivo de la **Sonata en Si bemol**, comentada hace muy poco por mí en la revista, precedida, en 1976, por un registro en estudio de la misma obra, que si bien revela ya las coordenadas esenciales de la lectura posterior no alcanza el grado de intensidad y concentración dimanado por la versión grabada en el Carnegie Hall. Ambos discos están producidos por CBS. Ya en 1966 Serkin había llevado al microsurco, igualmente para CBS, una fría, aunque digna y elegante lectura de la **Sonata número 20 en La mayor**. Saludemos, finalmente, a un recién llegado al piano de Schubert, al menos en términos discográficos: Daniel Barenboim, que, para Deutsche Grammophon, ha registrado la **Sonata en Si bemol**, los **Impromptus** y los **Momentos musicales**, versiones que yo aún no he alcanzado a escuchar (se publican en Europa cuando yo redacto este ensayo), y sobre las que no puedo, lógicamente, emitir opinión alguna (1).

MUSICA DE CAMARA: TESOROS DEL PASADO Y COLECCIONES DEL PRESENTE

Fértil se muestra la historia del fonograma en el apartado de las creaciones de cámara schubertianas. Sin la premura del «lied», que, como ya vimos, se instala desde épocas primerísimas en los «catálogos» de la prehistoria discográfica, diversas composiciones «camerísticas» hallan «lugar bajo el sol» en los comienzos de la etapa dorada del gramófono y las 78 r.p.m. (años 20-30), y además lo hacen en interpretaciones de desusada calidad, en algunos casos insuperada en nuestros días.

Es posible afirmar, con bastantes visos de seguridad, que la primera grabación íntegra de un **Cuarteto** de Schubert se realiza en 1928, el año del centenario de la muerte. Se trata del **Cuarteto número 8, en Si bemol, D. 212**, y sus intérpretes son el International String Quartet, registro que se lleva a efecto bajo el amparo de la británica National Gramophonic Society. La grabación ocupa seis caras. En ese mismo año, «His Master's Voice» edita una de las primeras grabaciones del celeberrimo y legendario Cuarteto de Budapest, que en diez caras interpretan el **Cuarteto en Re menor («La Muerte y la Doncella»)**. Al año siguiente, la misma Compañía da vía comercial a otra grabación imprescindible, cuya reedición en LP sería más que necesaria, el **Quinteto «La Trucha»**, en versión del ya mentado International String Quartet con la participación al piano de un joven músico alemán llamado Wilhelm Backhaus. Con todo, la grabación, que tanto entonces como ahora es joya de valor incalculable, se realiza, en Londres, el 20 de junio de 1927: la obra es el **Trío en Si bemol, número 1, op. 99 (o D. 898)**, y sus intérpretes son Jacques Thibaud al violín, Alfred Cortot al piano y Pablo Casals en la parte de violonchelo; comprendo que mi afirmación es dura, pero pienso que hoy, 1978, cincuenta y un años después de que esta grabación se realizara, la versión de la obra permanece inmejorada.

El repertorio de los **Cuartetos** se va incrementando paulatinamente, y en 1930 «Polydor» edita el **Número 10, en Mi bemol mayor**, en versión del Cuarteto «Deman». El mismo año «His Master's Voice» publica el último **Cuarteto, Número 15, en Sol mayor**, llevado al disco por otro grupo mítico, el Cuarteto Flonzaley. En 1931

(1) En el próximo número, Arturo Reverter (**De Madrid al cielo**) comentará el Concierto de Barenboim en el Teatro Real, 9 de noviembre, que incluyó los **Impromptus de la Opus 90** y los **Momentos musicales**. Nota de la Redacción.

es también «His Master's Voice» quien patrocina otra grabación legendaria, cuya necesidad de transcripción moderna es también de primer orden: la **Sonata para violín y piano en La mayor**, en interpretación de Fritz Kreisler y Serge Rachmaninoff; es versión que, también a mi juicio, permanece a la cabeza de todas las realizadas. En 1934 otro **Cuarteto**, el **Número 13, en La menor**, se incorpora como primicia al repertorio fonográfico en la lectura de los miembros del Cuarteto Kolisch, y poco después los mismos intérpretes llevan al disco el **Quartettsatz en Do menor**. Cerrando este capítulo de «novedades», en 1936 llega la primera versión completa del ultraterreno **Quinteto en Do mayor para cuerdas**, debida al Pro Arte Quartet y a Antonio Pini como segundo violonchelo.

Entre 1936 y 1939 el Cuarteto de Budapest completa sus versiones de los **Cuartetos 12, 13 y 15**, que, posteriormente, EMI en Europa y CBS en América agruparán en un álbum que también incluye la primitiva versión del **Cuarteto 14**, completando así un miniciclo de las cuatro últimas composiciones para cuarteto de cuerda a cargo de una de las agrupaciones más famosas de este siglo. Poco antes del comienzo de la segunda guerra mundial el Busch Quartet graba asimismo **La Muerte y la Doncella**. En los años de la conflagración, Emmanuel Feuermann graba una de las primeras versiones discográficas de la **Sonata para «Arpeggione»**; acompaña al «chelista» un viejo conocido nuestro, Gerald Moore. Apenas terminada la guerra, Jascha Heifetz registra, junto a Emmanuel Bay, una bellísima impresión de las tres **Sonatinas para violín y piano**. Es también Heifetz quien, junto a Feuermann y Rubinstein, graba para RCA el **Trío número 1**. En tanto, finales de los años 40, es CBS quien cuaja una lectura casi definitiva (hoy por hoy, sigue siendo cabeza de serie) de esa pieza enigmática e intrincada que es el **Trío número 2, en Mi bemol, op. 100 (o D. 929)**, a cargo de Rudolf Serkin y los hermanos Busch, Adolph y Hermann.

La llegada del «Long Play» supone una progresiva sistematización de todo el material «camerístico» en colecciones e integrales. Algunas obras siguen, empero, sin conocer una versión de «primera fila»: así, el nada fácil **Octeto**, que sólo a fines de los 50 obtiene una digna traducción del Octeto de la Filarmónica de Berlín (Deutsche Grammophon). Pero el acontecimiento relevante es la primera grabación del integral de los **Cuartetos (2)**, empresa que, una vez más, corresponde en primicia a VOX, teniendo como protagonistas a los miembros del Cuarteto Endres. Pero aquí hemos de manifestar conceptos muy similares a los vertidos al hablar previamente del integral pianístico de Wührer para la misma firma: el mérito mayor radica en la primicia; el Endres, grupo sólido y técnicamente aceptable, carece de la flexibilidad que piden las primeras obras del ciclo, y tampoco tiene la hondura musical que las piezas que van del **Cuarteto 8 al 15** reclaman. Loable intento, pues, pero que ha de quedar a la espera de una más apta realización artística.

Anotemos dos sugerentes aportaciones de los años 50 a la apreciación popular del **Quinteto en La mayor («La Trucha»)**: la de Paul Badura-Skoda con el Barylli Quartet (EMI) y la de Walter Panhoffer con miembros del Octeto de Viena (Decca). Badura-Skoda, dedicado schubertiano, vuelve a ser protagonista, junto a Fournier y a Antonio Janigro, de una nueva grabación de los dos **Tríos** (EMI). Ya al final de los 50 David Oistrakh y Lev Oborin nos proponen su traducción de la **Sonata en La mayor**, grabación Melodía, en la que el desaparecido «Rey David» eclipsa mayoritariamente a su habitual «partenaire» hasta casi convertir la obra en una pieza para violín solo. El Octeto de Viena, en 1957, nos brinda una versión del **Octeto schubertiano** (Decca), que entra en directa competencia con la de sus colegas berlineses: es preciso apuntar que en el momento de su publicación el sonido de este disco era bastante deficiente, entubado y poco claro; la ingeniería, empero, hace milagros, y una nueva publicación, en 1969, de la misma versión nos brinda una imagen sónica transparente y nítida, merced a una magistral labor de reprocesamiento de la grabación original, gracias a lo cual la lectura de los vieneses puede considerarse hoy como obligada referencia. Es asimismo el Octeto de Viena quien, en 1958, llama a Clifford Curzon para realizar una nueva versión del **Quinteto «La Trucha»**, que desde su publicación deja atrás a sus modernos competidores, si bien no iguala el «melos» irreplicable del registro de Backhaus-International String Quartet.

Los años 60 deparan un desbordamiento cuantitativo de registros: el **Quinteto «La Trucha»** llega a ser la pieza de cámara más grabada en esa década. Imposible recoger aquí todas las versiones de obras de Schubert producidas en esos años. La síntesis pide lo esencial: y la grabación más apasionante del período vuelve a estar unida al nombre imperecedero de Pau Casals. En los años 50, en Prades, Casals ha dejado que se tomara en vivo su interpretación del **Quinteto en Do** realizada junto a Vegh, Zoldy, Janzer y Szabo; con una década de diferencia, Casals vuelve a autorizar una grabación en vivo de la misma obra, ahora en Marlboro, siendo sus compañeros de interpretación Stern, Schneider, Katims y Tortelier. Desde luego, es un problema elegir una de estas dos versiones,

ambas, sin duda, superiores a todas las realizadas de esta obra maestra antes y después. Mis compañeros de Redacción, en la votación realizada para el número destinado a conmemorar el centenario del fonógrafo (RITMO, núm. 477), eligieron, dentro de «los mejores discos» de la centuria, a la primera de las versiones anotadas, la realizada en Prades. Es opción muy personal, pero yo me decanto por la de Marlboro: a Casals le pesan los años, pero el carisma que impone a sus ilustres compañeros de interpretación crea una atmósfera de ritual muy pocas veces percibida en un disco.

La familia Menuhin, por su parte, elabora dos discos admirables para EMI: uno de ellos contiene el **Trío número 2**, con Yehudi al violín, Hepzibah al piano y Maurice Gendron como violonchelista; el otro recurre al inevitable **Quinteto «La Trucha»**, siendo Hepzibah Menuhin solista de piano junto al Cuarteto Amadeus. Ya en los años 70 el Amadeus volverá a tentar fortuna en esta obra, teniendo a Emil Gilels como solista; pero la nueva versión carece de la frescura del primitivo registro, una delicia en su género. Más lírico y serio es el tratamiento dado a la pieza en otra grabación de Marlboro, la de Rudolf Serkin con Laredo, Naegele, Parnas y Levine, pero la lectura es también primera alternativa.

Puntuación también muy alta para la interpretación del **Octeto** que lleva a cabo el estupendo Melos Ensemble londinense (EMI), que si bien no iguala al Octeto de Viena en «cantabilidad» supera a éste en incisividad y pulsación rítmica. El Cuarteto Amadeus, por su parte, tan de admirar siempre en Haydn, Mozart o Beethoven, tienta con mediana fortuna algunos **Cuartetos schubertianos**; en concreto, los **Números 9, en Sol menor, 12 o Quartettsatz; 13, en La menor; 14, en Re menor, y 15, en Sol mayor** (DG): al Amadeus parece faltarle en sus lecturas un punto de convicción, lo que redundará en una cierta superficialidad en el tratamiento. Muy superiores son los resultados que en el **Cuarteto 14 («La Muerte y la Doncella»)** obtiene el Cuarteto de la Filarmónica de Viena (Decca). Anotemos la muy buena actuación del Trío Stern-Rose-Istomin en los dos **Tríos**, grabación de CBS. Finalmente, nuestra forzosamente escueta perspectiva de la década de los 60 se cierra con la referencia a otro disco «imprescindible»: la interpretación de la **Sonata «Arpeggione»**, debida a Mstislav Rostropovitch, impar heredero de Casals, con fulgurante colaboración al piano de Benjamin Britten (Decca).

Como resumen de lo que los años 60 fueron para Schubert, Deutsche Grammophon ha editado, en su serie económica Privilege, dos álbumes de tres discos cada uno, que aunque aisladamente no se puede argüir que marquen cotas interpretativas su-



Casals, Thibaud y Cortot.

(2) Existe, de hecho, una semi-integral previa, grabada entre 1949 y 1955 por el Cuarteto Konzerthaus, de Viena. Me explico: nunca llegaron a publicarse (no sé siquiera si se grabaron) los **Cuartetos números 7 y 8**, lo que privó a esta colección, editada por la firma americana Westminster, de ser una primicia absoluta en el mercado.

publicación a precio asequible y de forma conjunta les da un envidiable valor de semi-integral «camerístico» (excluidos los **Cuartetos**): su edición entre nosotros hubiera sido muy oportuna en este año del sesquicentenario; pero el despiste o el camino trillado, una vez más, han brillado antes que el sentido de la ocasión. El contenido de los dos álbumes es éste: **Sonatinas y Sonata para violín y piano** por Wolfgang Schneiderhan y Walter Klien; **Sonata «Arpeggione»** por Pierre Fournier y su hijo Jean Fonda; **Tríos D. 898 y 929** por el Trío de Trieste, de una parte; de otra, el **Octeto** por los miembros de la Filarmónica de Berlín, ya comentado; el **Quinteto «La Trucha»** por Christoph Eschenbach y el Cuarteto Köckert, y el **Quinteto para cuerdas en Do**, con el Cuarteto Amadeus y William Pleeth como segundo violonchelo.

Es Deutsche Grammophon quien, en 1975, nos brinda un nuevo integral de los **Cuartetos** firmado por el Cuarteto Melos, de Stuttgart (no confundir con el «Ensemble» inglés). La superioridad de esta nueva realización sobre la primeriza debida al Cuarteto Endress es enorme, toda vez que la agrupación de DG posee una técnica y una musicalidad muy por encima de las que animaban al conjunto de VOX. Con todo, es importante señalar que no estamos, como en los casos de Dieskau o Brendel, ante una versión «definitiva»: el mayor valor del álbum de DG reside en su aspecto de totalidad, de elevado nivel medio, pero aisladamente se pueden encontrar interpretaciones mejores de algunos de los **Cuartetos** finales. El Melos es un conjunto notable, pero no está en la «élite» privilegiada de grupos legendarios, como el Cuarteto de Budapest, o que hoy están fabricando su leyenda, tal como el Cuarteto Italiano, o se preparan para ser mitología del mañana, cual es el caso del Cuarteto Alban Berg, de Viena. Precisamente, la noticia, a estas alturas todavía con carácter de rumor, de que el Cuarteto Italiano, para Philips, y el Alban Berg, para EMI, van a grabar el integral schubertiano hace concebir fundadas esperanzas de que antes de terminar la década, o al filo de los 80, tendremos, por fin, una versión (o versiones) «de campanillas». De momento, total voto de confianza para la labor del Melos Quartet.

Clausuremos este apartado con algunas citas de grabaciones recientes: el Octeto de Berlín (que no tiene relación con el antiguo Octeto de la Filarmónica) ha grabado, para Philips, una esplendorosa versión de la pieza schubertiana, soberbia de sonido, que plantea severa competencia a las lecturas del Octeto de Viena o el Melos Ensemble; es también Philips quien ha producido una interesante (y enésima) interpretación del **Quinteto «Die Forelle»** debida al Beaux Arts Trio, Samuel Rhodes (viola) y Georg Hortnagel (contrabajo); RCA ha reunido al ya anciano Rubinstein con Pierre Fournier y Henrik Szeryng para elaborar una nueva aportación de los dos **Tríos**, que se queda más en promesa que en realidad; el Cuarteto Alban Berg ha registrado, para Telefunken, los **Cuartetos 9 y 13**, en lecturas que hacen desear de corazón un integral, tal como antes se especificaba; por último, la cita de un disco que aún no conozco (se edita estos días en Europa), una nueva versión del **Quinteto en Do** realizada por el Melos Quartet con... Mstislav Rostropovitch de segundo violonchelo, producción DG. Conviene recordar que «Slava» Rostropovitch ya había grabado, en Rusia, años 60, una soberana versión de la pieza «acompañado» (su primacía era total en el conjunto) por el Cuarteto Taneyev, disco cuya difusión en Europa Occidental ha sido más bien escasa.

SINFONÍAS: SEIS INTEGRALES Y ALGUNOS TESOROS SUELTOS

Si hubiera que juzgar la producción creativa de Franz Schubert en el campo sinfónico a la luz de los registros realizados de sus **Sinfonías** hasta 1930, habría que llegar a la triste conclusión de que el músico de Liechtenthal sólo escribió una obra en el género digna de la posteridad, la famosa **Inconclusa** u **Octava Sinfonía en Si menor**. Ya en 1929, repito, 1929, Compton Mackenzie, el fundador de la revista **Gramophone**, se preguntaba en un editorial

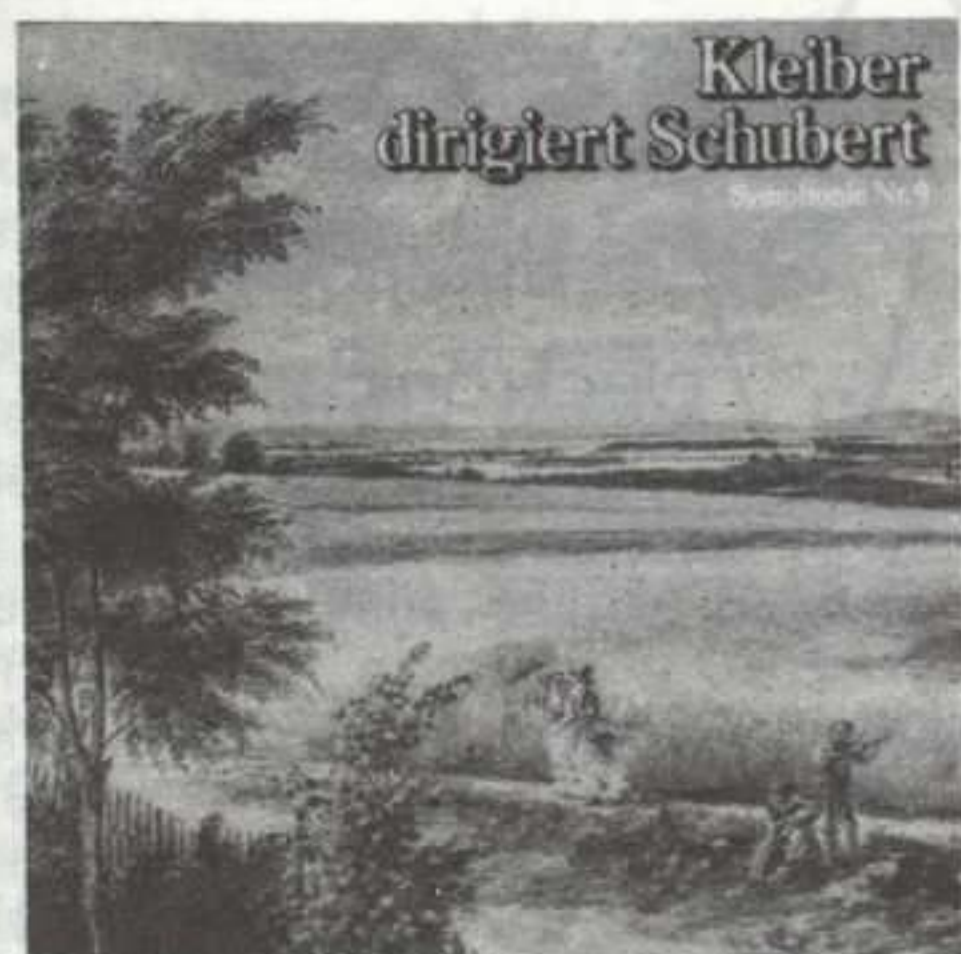
de su publicación, nacida seis años antes, si «el mercado del disco no está ya saturado de **Octavas** de Schubert»: Mackenzie hace, entre asombrado y asustado, el recuento de **doce** grabaciones por él conocidas de la afamada pieza. «¿Dónde están las demás sinfonías de Schubert?», se pregunta angustiado Sir Compton. Yo me pregunto, a mi vez, qué diría el bueno de Sir Compton en 1978, cuando las **Inconclusas** grabadas desde el principio de la fonografía hasta el día de hoy deben rebasar, con toda tranquilidad, el centenar.

Esta situación ya nos pone al corriente de que el interés por un integral de las **Sinfonías** es algo muy de nuestros días: antes de la llegada del LP existían integrales de los ciclos sinfónicos de Beethoven, Brahms o Schumann; Schubert, como Sibelius, Dvorak, Mahler o Bruckner, ha tenido que esperar a las generaciones del «Long Play». La causa, en parte, es la estratificación misma del ciclo schubertiano: como Manuel Chapa señalara, al comparar los integrales de Menuhin, Sawallisch y Böhm, en noviembre de 1973 (RITMO, núm. 436), el de Schubert «no es ciclo homogéneo (...), el problema estriba en que dentro del panorama schubertiano existen dos sinfonías, **Octava** y **Novena**, que tienen un peso específico y una trascendencia mayor que las restantes», idea que comparto por entero, aunque ello no justifica que hasta 1965 (D. Vaughan) no hayamos dispuesto de un integral en discos.

En cualquier caso, es obligado hacer un poco de historia. De las doce versiones anotadas por Mackenzie en 1929, parece de consenso la opinión de que la más satisfactoria era la de Sir Henry Wood, grabada en los albores de la era eléctrica (1925). Otras versiones cotizadas eran la de Sokoloff dirigiendo a la Orquesta de Cleveland (Brunswick), la de Chapple al frente de la Metropolitan Symphony Orchestra (Broadcast Twelve) y la de Stokowski con su Orquesta de Filadelfia, esta última grabada en 1924, durante la etapa de los registros acústicos. En 1927 volvió Stokowski a grabar la **Sinfonía en Si menor**, produciendo RCA, como en la vez anterior, y la nueva interpretación, de sonido formidable para la época, pasó a ser la preferida de los compradores: afortunadamente, una excelente transcripción a LP editada en América por Parnassus nos ha permitido acceder a dicha versión del año 27, y, al margen de la irreprochable lectura (Stokowski no se toma ninguna de sus famosas licencias y obtiene extraordinarios efectos de «cantabilidad» en las renombradas cuerdas de Filadelfia), impresiona la bondad de la toma de sonido original, lógicamente restringida en la gama dinámica, pero asombrosa en su relieve y en la nítida planificación instrumental.

En 1928 tiene lugar la primera grabación de «otra» **Sinfonía** de Schubert distinta de la **Octava**: se trata de la **Quinta, en Si bemol mayor**, y la orquesta que interpreta el registro es la Filarmónica de Berlín; dirige a la agrupación de Nikisch y Furtwängler un joven director llamado Jascha Horenstein, pionero en esto, como lo fue en tantas otras cosas a lo largo de su vida. Precisamente, el mismo año Horenstein grabó, también con la Filarmónica berlinesa, la primera versión fonográfica de la **Séptima Sinfonía** de Anton Bruckner; en 1975 la firma inglesa Unicorn, a la que Horenstein estuvo especialmente vinculado durante los últimos años de su vida, devolvió a la luz pública dicha **Sinfonía** de Bruckner en una modélica transcripción a LP. ¿Cabrán alguna esperanza de que el animoso John Goldsmith, «manager» de Unicorn, repita la hazaña rescatando este singular registro de «Polydor»?

En 1934, Sir Henry Wood, siguiendo los pasos de Stokowski, vuelve a grabar la **Inconclusa**, esta vez con la London Symphony, en una producción de «His Master's Voice». Y al año siguiente aparece la primera grabación **sin cortes**, completa, de la imponente **Novena Sinfonía, en Do mayor**; el artífice de esta versión, también realizada por «La Voz de su Amo», es un director ya entrado en los cuarenta y que hoy, desaparecido Leopold Stokowski, es, con sus ochenta y nueve años recién cumplidos, el decano de los maestros en activo: me refiero, naturalmente, a Sir Adrian Boult, que graba la **Sinfonía** schubertiana con su orquesta, la recién creada Sinfónica de la BBC,



Cuatro maestros con la inicial «K» para la Novena: una mala tarde de Kleiber y tres veladas memorables de Kubelik, Kempe y Klemperer.



RCF

AF 6070
AMPLIFICADOR INTEGRADO
 2 x 35W* • Distorsión armónica y de intermodulación menores del 0,3% • Sensibilidad fono 2mV • Tres controles de tono con selección de frecuencia en graves y agudos • Filtros de alta pendiente • Conexión de 2 equipos de cinta (con duplicación) y 2 parejas de pantallas.

RCF, uno de los grandes nombres de la industria electroacústica mundial, también produce equipos de alta fidelidad de elevada tecnología
 Amplificadores: **AF240** (2 x 120 W*, con facilidades únicas como mezcla de platos, ecualizador utilizable en grabación, indicadores por LED) • **AF6180** (2 x 90W*, mezcla de platos, ecualizador) • **AF6120** (2 x 60W*, ecualizador) • **AF6070** (2 x 35 W*)
 Pantallas acústicas:
BR200 (profesional, 200W) • **BR120** (120W), **BR60** (60W):
 3 vías, corrección de fase •
 Cinco modelos más desde 3 vías, 120W (**BR55**) hasta 2 vías, 25W (**BR19**).

*Potencia continua sobre 8 ohmios/
 ambos canales excitados, 20-20.000 Hz.

Representante exclusivo para España



Avda. del Generalísimo, 140 - MADRID-16
 Telf. 733 67 42 • TELEX: 44481 ASTC E

BR 40
PANTALLA ACUSTICA
 3 vías, 3 altavoces, 40W RMS
 Altavoz de graves de 30 cm. (10"); altavoces de cúpula para medios y agudos.
 frecuencias de cruce 500 y 5.000 Hz (12 dB/octava);
 respuesta 30-20.000 Hz.



Karl Böhm: un schubertiano neto para el mejor integral de las sinfonías.

de la que será titular por espacio de veinte años, hasta 1950. Varias veces, a lo largo de su longeva carrera, ha vuelto Boult a interpretar esta obra para el disco: aun dando un amplio salto en el tiempo, quiero destacar ahora la última grabación realizada por Sir Adrian de esta obra, fechada en 1972, y siendo entonces el instrumento la London Philharmonic (una vez más, EMI produjo el registro), quizá porque la solemnisima, majestuosa lectura del «Knight» británico tiene el valor simbólico de toda la ilustre carrera de su intérprete y es un emotivo homenaje al hombre que llevó por primera vez en toda su integridad esta magna composición al disco.

Siguiendo con la **Novena**, creo de importancia hacer ya referencia a las dos versiones de la obra, convertidas para la posteridad en paradigmas de mundos contrapuestos: Arturo Toscanini y Wilhelm Furtwängler. En 1941, mientras la guerra prosigue en Europa, Toscanini graba la **Sinfonía** con la Orquesta de Filadelfia: lectura apolínea, mercúrica, ligera en el «tempo», «cantabile» en la expresión, férrea en el pulso, la interpretación del italiano va a ser durante décadas la favorita de la crítica americana. En 1951, terminada la guerra, Furtwängler graba la obra con su Orquesta Filarmónica de Berlín: lectura dionisiaca, trágica, deliberada en el «tempo», bruckneriana en la expresión, incierta e inquieta en la pulsación, la concepción del alemán será, también durante décadas, el canon de comparación de la crítica europea. ¿Opción personal? Yo respeto a Toscanini (¡Que Celebidache y Angel Carrascosa me perdonen!), pero uno es furtwängleriano de toda la vida, o sea que...

Toscanini, esto aparte, no dejó de interesarse por la **Inconclusa**, y de ella nos dejó una lectura para RCA completada con la **Quinta**. Ya en el inicio de los 50, el hombre que iba para sucesor de Toscanini, el malogrado Guido Cantelli, nos dejó en EMI una hermosa, radiante visión de la **Octava**. Poco después, en 1953, Erich Kleiber dejó grabada la única versión que le conocemos de la **Novena**, en actuación al frente de la Sinfónica de la Radio de Colonia: desgraciadamente, Kleiber no parece tener una buena tarde, y el documento se queda en frustrante demostración de cómo un genial director puede no tocar bien (no diré «tocar mal») una obra maestra.

Las lagunas del repertorio van cubriéndose honrosamente. Al empezar la década de los 50 ya hay, prácticamente, versiones sueltas de todas las **Sinfonías**. En 1946 Koussevitzky ha grabado una «digna» versión de la **Segunda Sinfonía**, en **Si bemol mayor**, correcta de ejecución, pero sosa hasta las fronteras del aburrimiento. Igor Markevitch, por el contrario, registra, en 1954, excelentes lecturas de las **Sinfonías Tercera y Cuarta** al frente de la Filarmónica de Berlín (DG). Eduard van Beinum, en 1948, lleva al disco una densa, quizá demasiado brumosa versión de la **Quinta Sinfonía** (Decca), lectura superada cuatro años más tarde por una delicada y lúcida visión de la partitura a cargo de Jochum para Deutsche Grammophon. Otro schubertiano revelado a través del disco es el viejo «Baronet» Sir Thomas Beecham, que, en su línea de llevar siempre la contraria al resto del género humano, fue un decidido defensor de las **Sinfonías 1 a 6**, guardando una reservada distancia hacia la **Octava** y la **Novena**; en 1956 Beecham grabó una enjundiosa versión de la **Sexta Sinfonía**, la **Pequeña Do mayor**, interpretación que no ha sido suficientemente apreciada, creo que, entre otras razones,

porque de Sir Thomas se esperaba un «Lollypop», uno de sus «bombones», y Beecham no lo hizo, sino que decidió tomarse la obra muy en serio (cosa que Beecham solía hacer con las piezas más inesperadas, véase **Peer Gynt**, **La Arlesiana** o el **Concierto para fagot**, de Mozart).

Dejando aparte la lectura de la **Inconclusa** debida a Mengelberg, grabada en 1941, pero no publicada, por avatares seguramente políticos, hasta bien entrados los 50, esta década nos vuelve a deparar un aluvión de **Octavas**; selecciono, a mi criterio, aquellas que me parecen más relevantes: Karl Böhm con la Filarmónica de Viena (Decca), Markevitch con la Nacional de la Radio Francesa (EMI), Jochum con Concertgebouw (Philips), Scherchen con la Sinfónica de Viena (Supraphon), Monteux y el Concertgebouw de nuevo (Philips asimismo) y Schuricht con la Filarmónica de Viena (Decca), sin olvidar a Furtwängler, también al frente de la Filarmónica vienesa, en extraordinaria interpretación para EMI.

Entre el final de los 50 y los primeros 60 la **Novena** conoce una etapa dorada: al menos, seis versiones grabadas en ese período alcanzan el sobresaliente. Cronológicamente, la primera de estas realizaciones superlativas sería la de Bruno Walter (1958) para CBS, una lectura eminentemente lírica y nostálgica, pausada, contenida y desvergonzadamente tierna: hablar de «sacarina», como muchos han hecho al referirse a esta y a otras interpretaciones de Walter, me parece una exageración; Walter dejó asimismo interpretaciones en «estéreo» de las **Sinfonías Quinta y Octava**. En 1959 Rafael Kubelik grabó para EMI una versión radicalmente distinta de la de Walter, empleando como orquesta a la Royal Philharmonic de Beecham, que era en aquellos momentos el primer instrumento sinfónico de las Islas Británicas: optimismo, fuerza, virilidad, marcados contrastes dinámicos, brillantez rítmica, son las adjetivaciones que mejor cuadrarían a la propuesta de Kubelik. En 1960 Charles Munch abordó, en Boston, una lectura situada en los antípodas de la de Bruno Walter, producida por la Empresa que en su día financiara la grabación de Toscanini en Filadelfia, RCA: la referencia no es gratuita, ya que Munch, en la interpretación, incuestionablemente más violenta que el disco nos ha dado de la pieza parte de las premisas de Toscanini para ir más lejos que él en materia de velocidad y crispación; aunque parezca sorprendente, Munch aventaja al maestro italiano en rapidez (su versión dura algunos minutos menos) e impulso, hasta cuajar una versión excitante, exaltada y un punto histérica. En 1961 EMI «reincide» con la **Novena**, utilizando esta vez a Klemperer y a su Philharmonia: el gran maestro aborda una interpretación en consonancia con su persona y fisiología; nunca la **Novena** ha sido tan descaradamente la **Sinfonía Grande**, amplios los «tempos», reposada la expresión, nobilísima la dicción orquestal, sin que ello implique un poso de sosegada tragedia, evocadora de la muerte de Schubert, acaecida poco después de la terminación de la **Sinfonía**, que Klemperer matiza sabiamente en la progresión hacia el climax del segundo movimiento. Ya en 1964 es Rudolf Kempe quien, al frente de la Filarmónica de Munich, graba para CBS una nueva versión de la obra: sin llegar a los extremismos de Munch y sin deber prácticamente nada a Toscanini, la de Kempe es también una versión violenta y dramática, no excesivamente veloz en el «tempo», turbada y desazonada, paradigma de una lucha interior que halla consuelo en un optimista «Finale». He guardado para el final de estas citas la lectura que, desde una perspectiva muy personal, considero la más apasionante de las seis, la grabada en 1959, en Cleveland, por George Szell para CBS: como Munch, también Szell arranca de Toscanini, pero el maestro húngaro-americano supera a sus colegas italiano y francés en el dominio estilístico, en la convivencia con el lenguaje peculiar austro-vienés, un «background» del que Toscanini y Munch carecían; la de Szell es una **Novena** rotunda, drásticamente desesperanzada,

BWS-705 2 LP'S-MONO

BRUNO WALTER

FAREWELL TO THE VIENNA PHILHARMONIC ORCHESTRA (1960)

SCHUBERT: SYMPHONY NO. 8

MAHLER: 3 RÜCKERT SONGS

e **SYMPHONY NO. 4** with e. SCHWARZKOPF, sop.

Elisabeth Schwarzkopf y Bruno Walter, dos grandes schubertianos, con la Octava como telón de fondo a la despedida de Walter en Viena.



George Szell, traductor de dos Novenas antinómicas.

amarga de principio a fin (con lógica culminación de frustración en el «Andante»), que mira muy lejos en el horizonte, más allá de Schumann o de Brahms, incluso de Bruckner, para entroncar insospechadamente con el sinfonismo de Gustav Mahler, pero todo ello sin histerias, sin violentar la partitura, sin crispaciones no pedidas, sin velocidades extremadas, con un control inmovible de los elementos barajados, que hacen de esta **Novena** «otra cosa» dentro del schubertianismo fonográfico. Puede que el propio Szell llegara a estar en cierto momento asustado de su propia realización, ya que en 1970, poco antes de su muerte, volvió a grabar la obra para EMI con la misma orquesta, pero esta vez la lectura se acoge esencialmente a los cánones tradicionales que, con diversas variantes personales, simbolizarían Furtwängler, Walter o Klemperer: versión, indudablemente, bella y soberbia de realización, la preferida de algunos schubertianos, personalmente me inclino más hacia el potencial de intranquila profecía que encerraba la lectura del 59, un «factum» difícilmente repetible en la historia de la fonografía. Para cerrar este apresurado recuento, quisiera recordar que ésta es una de las cuatro sinfonías —con la **Fausto**, la **Fantástica** y la **Cuarta** de Tchaikovsky— que dejó grabadas el inolvidable Ataúlfo Argentina.

Los años 60 marcan la aparición de los primeros integrales. Antes de entrar en ellos, creo oportuna la mención de algunos discos aislados, de valor: la **Octava** (¡Y van...!) en una primorosa lectura de Kempe con la Sinfónica de Bamberg, para EMI; las **Sinfonías Segunda, Octava, Cuarta y Quinta** (se editaron en ese orden) por Münchinger para Decca, que al final de la década grabaría una aceptable versión de la **Novena**; la magistral **Novena** de Josef Krips con la London Symphony (Decca), hija en cierto sentido de Bruno Walter, pero mejorando, por talante y «línea de canto», la propuesta de éste; el vice-integral de Lorin Maazel para DG con la Filarmónica de Berlín, agrupando las **Sinfonías pares (Segunda, Cuarta, Sexta y Octava)**, con mención especial para la citada en tercer lugar, la **Pequeña Do mayor**, de la que Maazel obtiene una versión rutilante; en lugar muy especial, entendiéndolas como hito discográfico, las versiones que poco antes de su muerte realiza Beecham de la **Tercera** y la **Quinta** (EMI); la **Octava**, asimismo grabada por Karajan con su Filarmónica de Berlín, para DG, en 1965, muy superior a la desafortunada **Novena** registrada por este mismo maestro en 1969 (versión que, en su día, levantó entusiasmadas críticas, pero que para mí es de una superficialidad indefendible).

Marca 1965 la aparición del primer integral de las **Sinfonías**, debido a Denis Vaughan con la Orquesta de Nápoles, en producción de RCA: lo que ya dicho en el campo del piano o de los **Cuartetos** para los «primeros» integrales podría valer aquí. Lo mejor de Vaughan son las intenciones; lo peor, las versiones de las obras. Vaughan «nada» a gusto en las aguas de las primeras **Sinfonías** (aunque ya la **Trágica** le viene un poco grande), pero naufraga irremisiblemente en las dos últimas, sobre todo en la **Novena**, para

la que le faltan tanto técnica de gran director sinfónico como pensamiento musical de altura.

En 1967 publica Philips un segundo integral, protagonizado por Wolfgang Sawallisch y la Staatskapelle Dresden. Manuel Chapa lo comentó, sinfonía por sinfonía, en el número 433 de RITMO, así como, en análisis comparativo con Böhm y Menuhin, en el número 436 (ambos de 1973), llegando a la conclusión de que a Sawallisch «le falta sentido del fraseo, sutileza en las maravillosas transiciones schubertianas, suavidad, encanto, sentido del humor», pero reconociendo que se trata de «un gran director del último Schubert» y que su **Novena** es «excepcional; considerada en sí misma (...) se coloca al lado de las **Novenas** más grandes grabadas hasta la fecha». Coincidiendo en la apreciación acerca del último Schubert y la **Novena**, no estoy del todo de acuerdo con las demás manifestaciones acerca del resto del ciclo: ciertamente, no es Sawallisch, ni por formación ni por temperamento, la quintaesencia del humorismo y la levedad (comparar su **Quinta** con la de Beecham o su **Sexta** con la de Maazel da, en este sentido, resultados concluyentes), pero sí es un fenomenal director de orquesta y, no sólo eso, un envidiable músico, en general. Yo me atrevería a hacer con él una comparación en base a Kempff: quizá ninguno de los dos sean, estilísticamente hablando, schubertianos intachables, pero sí son excepcionales mentes musicales, capaces, aun equivocándose, de hacer música de la mejor calidad. Por otra parte, merece destacarse la enorme cohesión del ciclo de Sawallisch, grabado todo él en unos pocos meses, y concebido como una unidad sin fisuras (quizá esa misma unitariedad resulte en algún momento extremada, ya que no pueden colocarse a la misma altura **Sinfonías** tan dispares como la **Segunda** o la **Novena**). En fin, la reedición, en este 1978, del ciclo de Sawallisch, grabado hace ahora once años, ha sido acogida con un nada sorprendente entusiasmo por parte de la crítica alemana y británica: entiendo que razones hay para ello.

En 1970 Yehudi Menuhin completó su ciclo, realizado en el plazo de cinco años con la Orquesta del Festival de Bath y con la Menuhin Festival Orchestra. Chapa, en el artículo al que se ha hecho referencia, indicaba la precariedad técnica con la que Menuhin abordaba las creaciones más intrincadas del ciclo (que fue el primero editado en España): «Menuhin aparece más como director de cámara que como director de grandes formaciones sinfónicas», idea que comparto por entero. Buen «concertador» de **Sinfonías** como la **Segunda** o la **Quinta**, Menuhin no sólo se «perdía» en obras como la **Novena** o la **Octava**, sino en la misma **Sexta**. EMI, pues, jugó con Menuhin su oportunidad y la perdió, quizá como penitencia a su pecado de no haber sabido materializar un integral con el intérprete más calificado para ello, Sir Thomas Beecham.

En 1972 termina su ciclo Karl Böhm, iniciado ocho años antes, en 1964, con la grabación de la **Novena**. Su orquesta es la Filarmónica de Berlín y produce Deutsche Grammophon. La superioridad del maestro de Graz sobre sus antecesores es grande, toda vez que Böhm, además de ser una primera batuta (cosa que también podía predicarse de Sawallisch), es un schubertiano nato que, como muy bien apunta Chapa en su crítica comparativa, hace nacer sus interpretaciones de un mozartianismo de fondo nada desdeñable. Por lo demás, Böhm es un prototipo del director romántico, con lo que la síntesis se alcanza sin esfuerzo aparente; Chapa resume muy bien estas ideas al decir que, para Böhm, «Schubert es un romántico, pero un romántico que jamás olvida el mundo clásico recién concluido». Primacía interpretativa, pues, para Böhm, aunque, en mi caso, poniendo a Sawallisch como inmediata alternativa.

En el mismo ámbito temporal de Böhm, 1964 a 1972, se instala el ciclo de Istvan Kertesz con la Filarmónica de Viena, grabado para



Cuarenta y tres años median entre esta cuarta Octava y la primera que grabó Stokowski en las postrimerías de la era acústica.

Decca. Se trata de una serie desigual, aunque domina en ella una habilidad innata para el fraseo (no sé si atribuible al malogrado Kertész o a la Filarmónica de Viena), que justifica con creces la audición atenta. Hay en el álbum del director húngaro una interpretación absolutamente señera, la de la **Inconclusa**, curiosamente la más antigua en cuanto a fecha de grabación, capaz de codearse con las versiones más satisfactorias de la pieza enunciadas hasta el momento: Kertész elige un tratamiento absolutamente evanescente, onírico, que en algunos momentos recuerda al Mendelssohn de **El sueño de una noche de verano**, todo ello sin quebrantar las «reglas del juego»; es decir, sin pedir a sus músicos un exceso de expresividad, sino dejando fluir libremente el discurso musical. Al lado de esta inesperada victoria de la sensibilidad, el resto del ciclo, siendo de buen nivel, palidece. Anotemos en el capítulo positivo una schumanniana interpretación de la **Cuarta Sinfonía**, así como el excelente (y sorprendentemente homogéneo, a pesar del puente temporal) sonido conseguido por los ingenieros de Decca.

En estos días se edita, en Alemania, el último de los integrales grabados hasta la fecha, el de Karajan con la Filarmónica de Berlín para EMI. Desconozco el registro, por lo que deberemos esperar un poco para emitir comentarios al respecto.

Dos **Octavas** y dos **Novenas** de los 70 piden la cita antes de concluir este capítulo. Las primeras se atribuyen a Eugen Jochum (Sinfónica de Boston, DG) y a Leopold Stokowski (London Philharmonic, Decca): si el clasicismo impera en la versión del alemán, el más desfogado romanticismo (casi impropio en un nonagenario) impera en la lectura del anglo-polaco, su cuarto acercamiento a una obra que le ha acompañado a lo largo de toda su carrera. Las **Novenas** llevan la firma de Bernard Haitink (Concertgebouw, Philips) y de Zubin Mehta (Filarmónica de Israel, Decca): si no constituía motivo para la sorpresa el que un gran brucknero-mahleriano fuera consumado intérprete de la **Sinfonía en Do mayor**, sí lo ha sido el que Mehta, artista cada día más imprevisible, resultara serlo. En torno a Mehta se baraja la posibilidad de que grabe con la orquesta israelita un nuevo ciclo de las **Sinfonías** schubertianas.

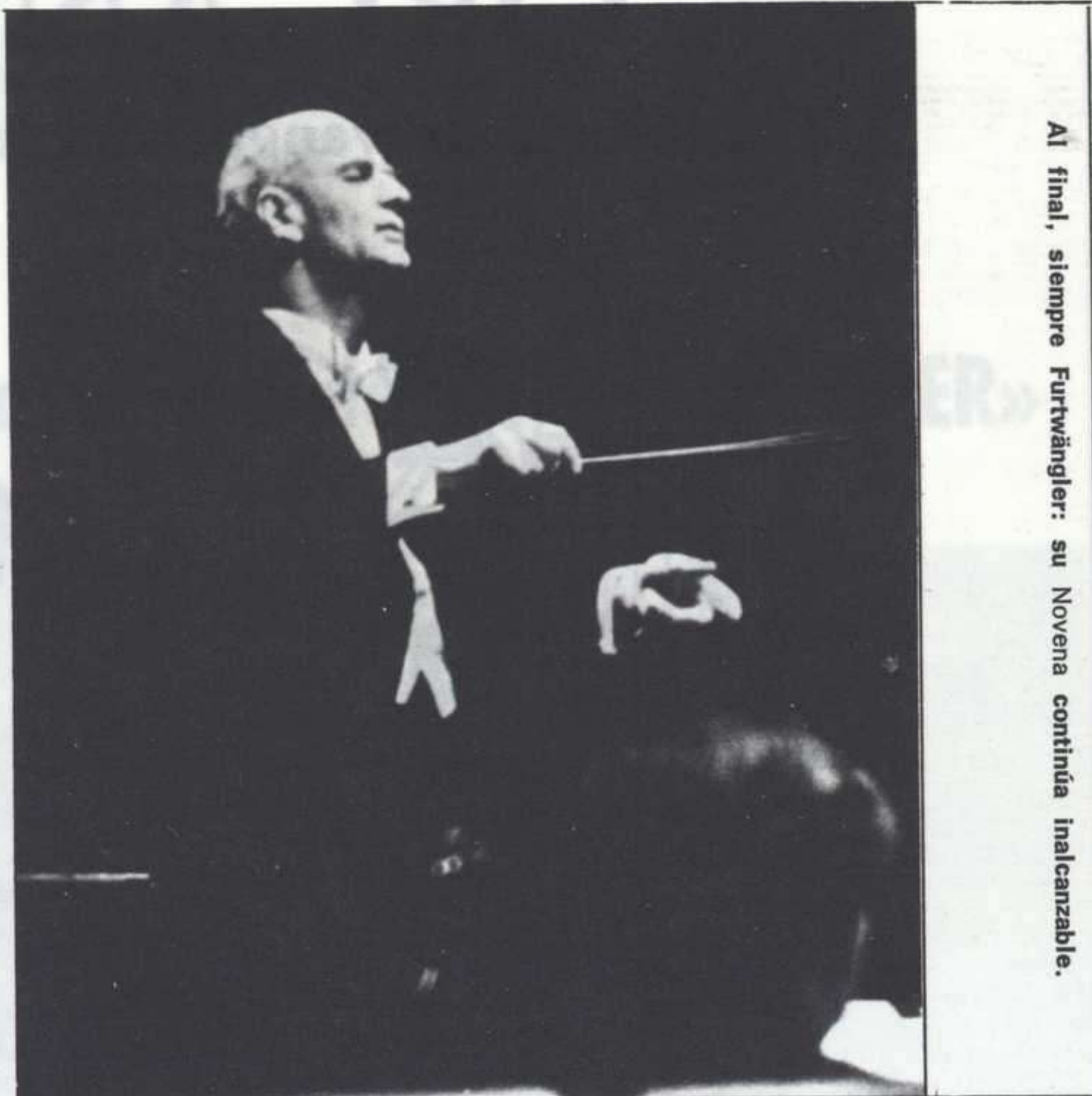
La relación termina con el nombre de Carlo Maria Giulini. Uno de los jalones de la nueva y reciente etapa discográfica iniciada por Giulini con Deutsche Grammophon ha sido su «Ur» —interpretación de la **Novena**, siguiendo al pie de la letra el manuscrito schubertiano conservado en Viena: versión para la polémica y la incomprensión, queda fuera de duda que Giulini ha sabido dar al movimiento lento una intensidad expresiva doliente inigualada. Personalmente, situaría esta versión al lado de las «grandes» citadas antes, en particular de aquellas (Furtwängler, Szell I) que en un momento determinado supusieron una renovación de perspectiva en torno a esta música. Antes del final de 1978 se editará en Europa un nuevo disco de Giulini dedicado a Schubert, interpretado, como en el caso de la **Novena**, por la Sinfónica de Chicago: las obras contenidas serán la **Octava** y la **Cuarta**, quizá como preludeo de otro posible integral.

MUSICA CORAL: QUEDA AUN MUCHO POR HACER

Tanto este apartado como el dedicado a la ópera van a ser de máxima concisión, ya que las producciones fonográficas en los mismos han sido escasas o casi inexistentes. Schubert dejó un impresionante legado de composiciones para coro. En el terreno de la música religiosa se contabilizan ocho **Misas**, dos **Stabat Mater**, cuatro **Salves**, un **Magnificat** y seis **Tantum Ergo**. En el terreno profano se dan nueve cantatas con acompañamiento orquestal y el inconcluso oratorio **Lázaro**. Las obras corales con acompañamiento pianístico rebasan el número de cuarenta. Las piezas escritas para coro «a capella» suman más de veinticinco, entre ellas el impresionante **Canto de los Espíritus sobre las aguas** según texto de Goethe.

De todo este inventario, lo llevado al disco es mínimo. Algunas de las **Misas** han tenido una cierta fortuna, y de ellas se han realizado versiones muy aceptables. La primera de estas obras registrada para el fonograma fue la **Misa número 2, en Sol mayor**, en interpretación de C. K. Scott para «His Master's Voice», grabación de 1928. Pasan más de veinte años antes de que otra **Misa**, en este caso la **Sexta, en Mi bemol mayor**, sea grabada, en Viena, por Rudolf Moralt. En 1952 Ferdinand Grossmann graba una nueva versión de la **Misa número 2** para VOX, obra llevada por tercera vez al disco, en 1954, bajo la dirección de Shaw, para RCA. En Viena, 1956, Barati registra la **Misa número 4, en Do mayor**, y al año siguiente el mismo director graba la primera interpretación fonográfica de la **Misa número 1, en Fa mayor**. Terminando la década de los 50, Leinsdorf graba, en Berlín, para EMI, una nueva interpretación de la **Misa número 6**, en la que son solistas Pilar Lorengar, Fritz Wunderlich y Josef Greindl. Con Hans Gillesberger llega la primera lectura de la **Tercera Misa en Si bemol mayor**, realizada en Viena por Turnabout. La **Misa número 5, en La bemol mayor**, ha de esperar hasta 1960 para recibir su «première», en Deutsche Grammophon, bajo la batuta de Georg Ratzinger, con Maria Stader, Marga Höffgen y Ernst Haefliger entre los solistas.

La situación en la hora presente no es excesivamente boyante. George Guest ha realizado grabaciones «up to date» para Argo (Decca) de las **Misas Quinta y Sexta**. Estas dos obras han sido



Al final, siempre Furtwängler: su Novena continúa inalcanzable.

asimismo grabadas en Dresde, recientemente, por el estupendo Sawallisch, en lo que podría ser la promesa de un integral (que, de materializarse, habría de incluir también las dos **Misas Alemanas**, hasta ahora confinadas a interpretaciones de segunda fila): Sawallisch, con estos registros, viene a demostrar que las bondades de su integral sinfónico no eran casuales, y que en él Schubert tiene a un excelente abogado.

Finalmente, cuando estas líneas salgan a la luz ya se habrá publicado entre nosotros un muy importante disco de Deutsche Grammophon conteniendo diversas obras corales (entre ellas, el citado **Canto de los Espíritus**), interpretadas por el Coro de al Radio Austriaca bajo la dirección de Gottfried Preinfalk. En cuanto al futuro... Neville Marriner me comentó en una ocasión su deseo de grabar todas las **Misas de Schubert**, deseo nunca realizado por la reticencia que las Casas de discos planteaban ante su propuesta. Quizá este año del sesquicentenario de la muerte sea una buena oportunidad para que Marriner vuelva a resucitar su propuesta.

OPERA: LA VOZ QUE CLAMA EN EL DESIERTO

Llegamos al apartado más negro de este recorrido. Si mis datos no son inexactos, sólo se han realizado en la historia del disco dos grabaciones de óperas de Schubert. En 1933 se graba, en Viena, para VOX, **Die Verschworenen (Los Conjurados)**, con dirección de Grossmann, en un reparto que incluye a Walter Berry e Iliona Steingruber. Veinte años después (¡Sí, veinte!) se registra, en Munich, **Die Zwillingsbrüder (Los hermanos gemelos)**, siendo, una vez más, pionero Wolfgang Sawallisch, en producción de EMI que agrupa a Fischer-Dieskau, Gedda, Donath y Moll. Este último registro, venturosamente, está editado en España (3).

¿Perspectivas? Una, al menos, muy halagüeña. EMI acaba de grabar **Alfonso y Estrella**, con reparto igualmente presidido por Dieskau y dirección de Othmar Suitner. Sorprende la decisión de EMI de no confiar la rectoría de este importante empeño a Sawallisch, pero el mundo de la industria se ha vuelto infinitamente más complicado de lo que era hace dos cuartos de siglo, cuando Compton Mackenzie se maravillaba de la existencia de doce **Inconclusas**, Emmy Bettendorf cantaba el **Ave María** en italiano acompañada por un «armonium» y Rubinstein grababa el **Impromptu en La**. Acaso un presunto comentarista del año del segundo centenario de la muerte de Schubert, bien metidos en el primer tercio del siglo XX, clame ante la presencia en su catálogo de hologramas de ocho versiones del integral de las **Misas**, nueve de **Alfonso y Estrella**, cinco de **Los Amigos de Salamanca** o diecinueve del ciclo sinfónico. Tiempo al tiempo.

(3) A medio camino entre la música sinfónica y la ópera están las páginas incidentales escritas por Schubert para **Rosamunde von Cyprien**. La «Obertura», el tercer «Intermedio» (núm. 5) y el «Ballet en Sol mayor» (núm. 9) han conocido una justificable popularidad. Desde el mítico registro de Furtwängler y la Filarmónica de Berlín («Polydor», 1929; «Intermedio» y «Ballet»), y la primera grabación completa de toda esta música incidental, debida a Sir Hamilton Harty y la Orquesta Halle («His Master's Voice», 1937), casi todos los grandes nombres de la dirección orquestal de nuestro siglo se han acercado a esta maravillosa música. Quedémonos, entre las versiones íntegras, con las de Münchinger (Decca) y Haitink (Philips), y, entre las «parciales» («Obertura», «Intermedio» y «Ballet»), con la proverbial elegancia de Szell en su versión para Philips con el Concertgebouw y con el sencillo encanto de Böhm y la Filarmónica de Berlín para DG.

ORGANOS-LIRA

Tecnología de vanguardia, al servicio del órgano de hogar

Organo portatil 61 PRS



El órgano para transportar
a todas las fiestas

60 R



El órgano que se convierte en Piano.
Clavicordio. Onki-Tonki. etc.

- Con memoria.
- Acorde a un dedo.
- Bajo automático. etc.

90 R



LA GRAN ORQUESTA
al precio de un "solo" instrumento

Distribuidor para España:

SPA MUSIC

Vía de los Poblados s/n - Tel. 763 82 02 - 763 85 72

Exposición y venta en:

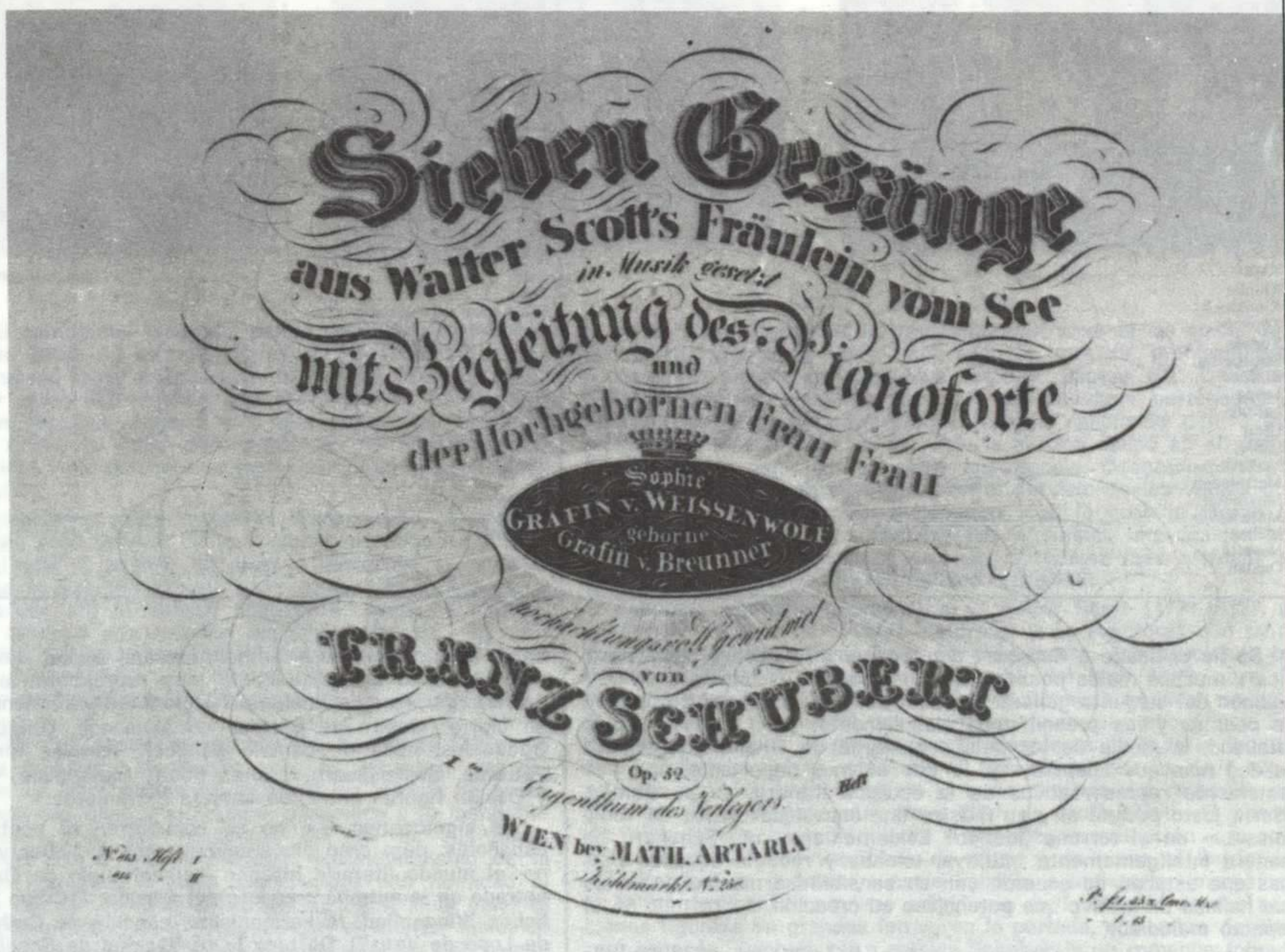
REAL MUSICAL, S. A. Frente al Teatro Real

Carlos III n.º 1 - Madrid-13 - Tel. 248 09 24 - 247 63 65

LA LITERATURA en **SCHUBERT**

Un acercamiento literario al mundo de sus «**LIEDER**»

Por **JOSE CARLOS RUIZ SILVA**



Primera edición de Siete canciones sobre «La dama del lago».

POESIA Y MUSICA: EL «**LIED**»

El mundo de los «lieder» de Schubert es un universo, una multiplicidad de microcosmos que en su conjunto nos ofrecen una de las más portentosas creaciones de la historia de la Música. En esos seis centenares de canciones asoma una variadísima gama de matices anímicos que van desde la gracia al aliento trágico, de la melancolía al encanto, de la tristeza al apasionamiento, de la alegría a la soledad. Pero todo este universo musical está sustentado por otro universo: el poético. La palabra, y más la palabra poética, no es sólo importante, sino absolutamente esencial. Ya Hegel, en sus escritos sobre arte y estética, había proclamado la importancia del texto en relación con la música. Es más, en mi opinión, no puede alcanzarse el auténtico conocimiento de un «lied» sin comprender el sentido del texto. La luz que puede arrojar la palabra poética sobre la música no se limita tan sólo a conocer el tema sobre el que la canción versa, sino que una frase, a veces un vocablo, puede hacernos penetrar en un arcano que hasta entonces nos había sido vedado. El «lied» se presenta, pues, como una unidad de la que ya no es posible separar ninguna de sus partes sin perjuicio del todo, una unidad en que música y poema se complementan y potencian mutuamente, una unidad, en fin, que se convierte en una nueva forma de expresión y de comunicación.

Los «lieder» de Schubert representan un punto crucial en la evolución del género. Mozart y Beethoven habían creado auténticas

obras maestras en este campo; pero es Schubert el que amplía, profundiza y otorga un puesto de honor a la canción de concierto, sentando las bases definitivas de su ulterior desarrollo a lo largo de todo el siglo XIX y aun del XX. Schumann, Brahms, Mahler, Strauss, todos tienen con Schubert una deuda impagable. Y si es cierto que el acompañamiento o colaboración del piano no alcanza aquí la complejidad o el papel de casi coprotagonista que llegará a tener más adelante, está lejos de ser ya un mero sostén de la voz humana. Sólo con una creatividad de rasgos geniales podía Schubert haber resuelto los problemas casi insolubles que plantea la composición de seiscientos canciones.

La relación de poetas en los que nuestro músico bebió su inspiración es larga y prolija. Para dar una idea más clara de los mismos y del número de «lieder» compuestos sobre sus textos damos a continuación un cuadro tomado del catálogo Breitkopf & Härtel.

El catálogo de Breitkopf & Härtel incluye 606 canciones, agrupadas en diez volúmenes. Una de sus virtudes es que está concebido por orden cronológico, con lo cual podemos situar inmediatamente cada canción en su contexto biográfico y en su relación evolutiva con otras canciones. La edición parece, además, fidedigna, pues se consiguió reunir no menos de 415 autógrafos, con lo cual pudieron corregirse numerosos errores, cambios y transposiciones de clave que figuran en las primeras ediciones. Los números romanos corresponden a cada uno de los volúmenes, y los arábigos al conjunto de «lieder» de cada escritor contenidos en cada volumen.

Edición	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	Total
Bauernfeld								1			1
Baumberg			5								5
Bernard		1									1
Bertrand		2									2
Bruchmann							5				5
Castelli								1			1
Chezy											
Cibber (traducido por Craigher)								1			1
Claudius				9	3						12
Collin, M.			1				2	1		1	5
Craigher								2			2
Deinhardtstein			1								1
Ehrlich		1									1
Ermin		1	1								2
Fellinger		2	1								3
Fouqué (De la Motte)	3			1	1						5
Goethe	6	10	20	10	2	9	5	4		5	71
Goldoni										1	1
Gotter										1	1
Grillparzer						1					1
Hardenberg											
Heine									6		6
Hell				1							1
Herder									1		1
Hölty	1	9		13							23
Hüttenbrenner, H.						1					1
Jacobi				6	1						7
Kalchberg			1								1
Kenner		3									3
Kind					1						1
Klenke									1		1
Klopstock			9	4							13
Köpken				1							1
Körner		10	2		1						13
Kosegarten		13	7	1							21
Kuffner									1		1
Lappe								2			2
Leitner							1		7		8
León					1						1
Lubi	1										1
Mailath						1					1
Matthisson	14	3	1	7						1	26
Mayrhofer	1		2	10	16	10	3	4		1	47
Metastasio				16			1				17
Müller							20		24	17	45
Novalis						6					6
Ossian		2	3	2	1						9

Edición	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	Total
Ottenwald					1						1
Petrarch					3						3
Pfeffel	1										1
Pichler				2		1					3
Platen							2				2
Platner					1						1
Pope	1										1
Prandstetter			1								1
Pratobevera										1	1
Pyrker								2			2
Reil									1		1
Reissig			1								1
Relistab										7	3
Rochlitz	1			2							3
Roos							1				1
Rückert						1		4			5
Salis			1	11	3	1					16
Schiller	8	5	10	6	5	4	2	1		1	42
Schlechtsa		1				1		3	1		6
Schlegel, A. W.				3	1	1		2			7
Schlegel, Fr.			2		2	10	1	1			16
Schmidt				1							1
Schober			1	1	3		5	2			12
Schopenhauer, Johanna								1			1
Schreiber					4						4
Schubart				2	2						4
Schubert										1	1
Schulze								9			9
Schücking	1										1
Schütz								2			2
Scott (traducido por Stork)								6	2		8
Seidl								10	1		11
Senn							2				2
Shakespeare (traducido por Mayrhofer, A. W. Schlegel y Bauernfeld)								3			3
Silbert						2					2
Spaun					1						1
Stadler		1			1					1	3
Stolberg			2	3			2				7
Stoll			3								3
Széchenyi					1						1
Uhland						1					1
Uz				5							5
Werner					1	1					2
Zettler		1									1
Anónimo		1	4	3	4			1		6	19
TOTAL											606

Se ha criticado a Schubert con frecuencia el haber puesto música a muchos malos poemas. La acusación no es injusta si la desligamos del conjunto general; es decir, si separamos cierto número de poemas y los presentamos aisladamente; pero tomados como totalidad, la media de los seis centenares de «lieder» tienen una calidad más que aceptable y, lo que es más importante, son perfectamente representativos de la estética literaria de su tiempo. ¿Sería justo pedirle al gran músico una capacidad crítica de «connoisseur» en el terreno poético? Evidentemente, no. Schubert, de manera inteligentemente intuitiva, tomaba y recogía aquellos poemas que estaban de acuerdo con su sensibilidad musical y en los que hallaba un motivo que potenciase su creación, sobre todo en el aspecto melódico.

Pero es bien revelador que muchos de los textos elegidos por nuestro compositor fueron también causa de inspiración para otros músicos, lo cual prueba la existencia de una línea estética común con otros creadores del siglo XIX. Basten unos cuantos ejemplos: el famoso «Kennst du das Land», el «lied» de «Mignon» del **Wilhelm Meister**, de Goethe, fue también motivo de creación de canciones para Beethoven, Liszt, Schumann y Wolf (este último el mejor de todos); **Minnlied**, de Ludwig Hölty, lo fue además, para Brahms y Mendelssohn; **Edward**, una balada escocesa, para Carl Loewe y Tchaikovsky; **Sehnsucht**, de Goethe, para Beethoven; **So lasst mich scheinen**, también de Goethe, para Schumann y Wolf; **An die Nachtigall**, de Hölty, para Brahms; **Das Rosenband**, de Klopstock, para Strauss. Incluso en una canción como **Die frühen Gräber**, de Klopstock, coincide con un compositor del siglo XVIII, Glück, y con otro del XX, Ernst Krenek.

Hay que tener en cuenta, además, que el «lied» exige un texto tendente a la sencillez, que el oyente debe comprender cuando sus versos son cantados (lo cual es, evidentemente, más difícil que cuando son recitados), y que la habitualmente breve duración de los «lieder» no permite la puesta en música de poemas excesivamente amplios o de gran complejidad intelectual.

Un aspecto en particular interesante de algunos poemas elegidos por Schubert para sus canciones es que les puso música en más de una ocasión; lo cual indica dos cosas, cuando menos: que el poema elegido le atraía sobremanera y que su sentido autocrítico le llevó a rechazar el o los primeros intentos para insistir en el empeño. Tal sucede con **An den Mond**, de Goethe, sobre el que escribió un «lied» en 1815 y otro, más largo y complejo, unos meses más tarde, o con **Am Flusse**, del propio Goethe, del que se conserva un primer intento de 1815 y un segundo de 1823.

En general, el «corpus» poético que constituye el fundamento

sobre el que se erige el edificio musical de los «lieder» schubertianos puede considerarse como muy representativo de la estética literaria germana de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Hay un cierto número de poemas no alemanes, aunque casi siempre traducidos, pues no dominó Schubert lenguas foráneas. Goldoni, Petrarca, Shakespeare, Walter Scott, Metastasio, Alexander Pope y Ossian figuran entre los autores extranjeros.

Es significativo que no se encuentren ni poetas franceses ni españoles, pero creo sinceramente que de haber vivido más tiempo, el mundo literario hispano—el del Siglo de Oro—hubiese penetrado en la entraña creadora del músico. (¿Cómo olvidar el **Geistliches Wiegenlied**, la hermosísima canción de Brahms sobre texto de Lope de Vega?) De toda la producción de Schubert sólo he podido encontrar una relación directa con la literatura española. Se trata de su ópera **Fierabrás**, basada en una casi desconocida obra dramática de Calderón de la Barca titulada **La puente de Mantible**, que está a su vez basada en un romance morisco.

LITERATURA NO ALEMANA

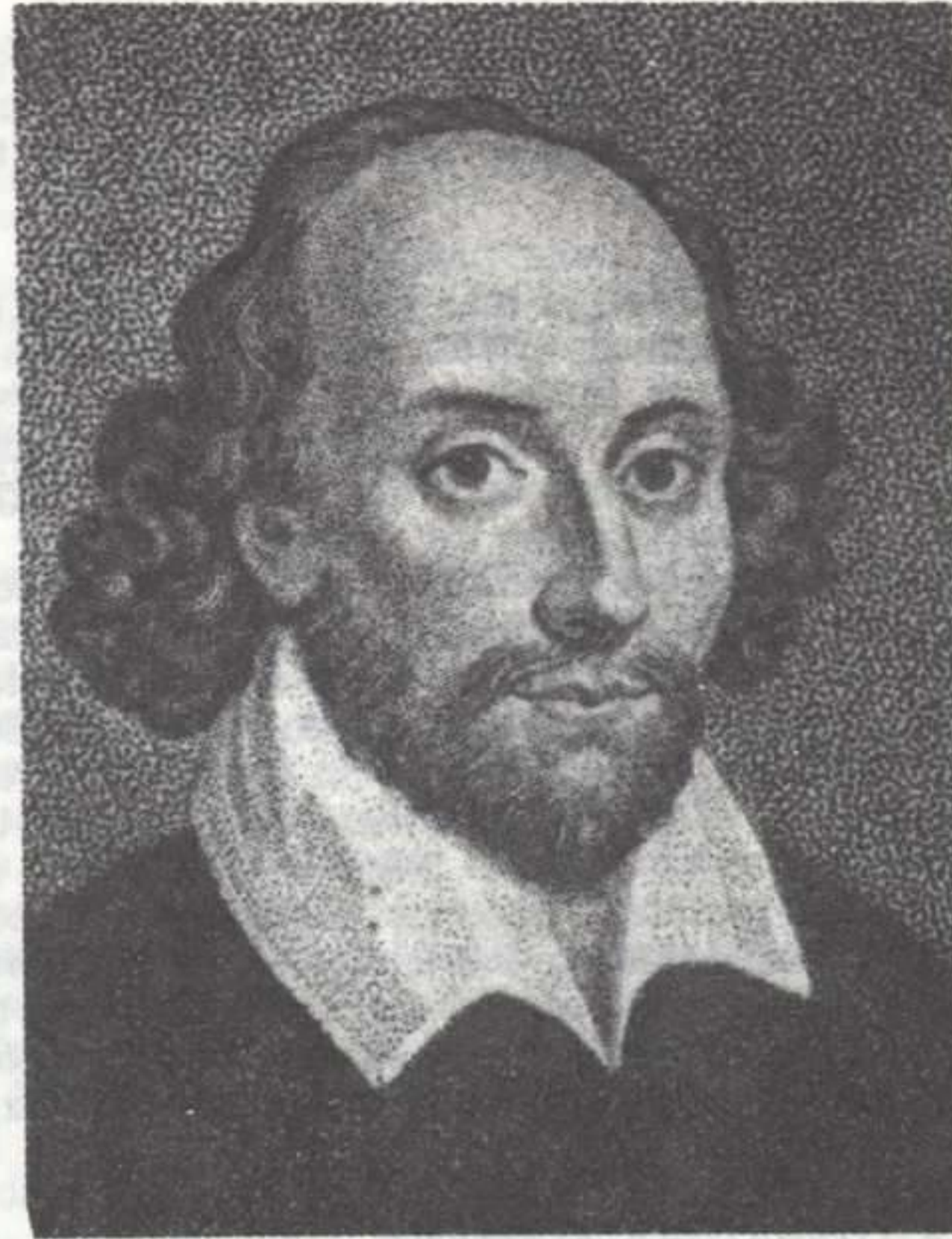
De entre toda esta producción sobre textos de origen no alemán destacan las tres canciones compuestas sobre sonetos de Petrarca y las otras tres sobre poemas de Shakespeare. Los tres sonetos de Petrarca son un tanto sorprendentes. Se trata de **Apollo, s'ancor vive il bel desio, Solo e penoso! più deserti campi** y **Or che il ciel e la terra**, aunque, por desgracia, en traducción alemana y no en el original, con lo cual se pierde una buena parte de su encanto poético. Sorprende, en primer lugar, la elección de estos sonetos porque no se encuentran entre los más bellos del gran amante de Laura, aunque, ciertamente, no carecen de encanto. Al primero, muy enrevesado y difícil, Schubert le da un tratamiento de recitativo, y muy en segundo término aparece el lirismo que correspondería al aria. No brilla en él la mejor inspiración del músico. Más interesantes son, tanto poética como musicalmente, los otros dos: **Solo e penoso**, un poema amoroso con los característicos acentos lamentosos de Petrarca recibe un tratamiento musical más íntimo y de acuerdo con la idiosincrasia schubertiana; por último, el soneto **Or che'l ciel** es interesante por el violento contraste que Schubert otorga a la música, siguiendo fielmente el texto, de nuevo una triste y violenta historia de amor. El contraste se presenta, en el original, en el segundo cuarteto, cuando aparecen cuatro verbos en primera persona, gran intensidad expresiva y con sensación de



Metastasio.



Novalis.



Shakespeare.

rapidez debido al asíndeton: «veggio, penso, ardo, piango»; en el «lied» este verso inicia un cambio expresivo con aceleración del aire y de la intensidad hasta alcanzarse el clímax en «Krieg ist mein Zustand» (tercer verso del segundo cuarteto), que se corresponde exactamente con Petrarca, «guerra è il mio stato». En conjunto, un tríptico que revela la inabarcable capacidad de Schubert para adaptarse a mundos muy diversos siempre que exista alguna afinidad «sentimental».

De las tres canciones sobre textos de Shakespeare, la primera de ellas, **Trinklied**, está tomada de la tragedia histórica **Antonio y Cleopatra**, de su acto II, escena VII, que se desarrolla en la nave de Pompeyo y en la que intervienen, entre otros, César, Antonio y Lépido, decidiéndose ahí el famoso triunvirato: suena la música, todos beben y entonan una canción báquica. Schubert, hay que decirlo, no da sino un palidísimo reflejo de la escena que el genio de Stratford sugiere. Mucho más interesantes son las otras dos, que constituyen dos pequeñas y deliciosas obras maestras. **Was ist Silvia** está tomada de la canción que entona Proteo en una taberna en honor de la hermosa Silvia, hija del Duque de Milán. La obra es **Los dos caballeros de Verona**, acto IV, escena II, una comedia de enredo de clara influencia española. La mezcla de prosa y poesía adornada con efectos musicales pertenece a la inimitable maestría shakespeariana, aun tratándose de una de sus obras menores. Schubert capta aquí el elegante sentimentalismo de la canción, con una preciosa melodía que traduce con fidelidad el estado amoroso del cantor; **Ständchen** es otra espléndida muestra del quehacer schubertiano, en el que se une el interés melódico con la creación de un ambiente acorde con las palabras del insigne poeta. Está tomada de **Cimbelino**, drama ambientado durante la dominación romana de Bretaña. El noble Cloten pretende en vano

el amor de Imogene, hija del rey Cimbelino. Una de las cosas que hace para lograrlo es darle una serenata, que es, precisamente, el momento elegido por Schubert (acto II, escena III). Debemos destacar que los ejemplos tomados por Schubert pertenecen a poemas que Shakespeare pretendió fuesen canciones dentro del espectáculo teatral, pues no en vano la música ocupó en el genial dramaturgo un lugar de innegable importancia. Desgraciadamente, el compositor no puso su inspiración al servicio de los versos originales, sino de traducciones alemanas, con lo cual se pierde la prodigiosa musicalidad de Shakespeare y también una ocasión impagable para haberse reunido de manera todavía más estrecha el gran escritor inglés y el gran músico austriaco.

Schubert admiraba grandemente a Walter Scott (1771-1832), el gran autor escocés de novelas históricas y de aventuras que tanto influyó en la literatura europea de ese género. Las canciones tomadas de diversas estrofas de **La dama del lago** (esta obra de Scott dio también origen a una ópera de Rossini) tuvieron un gran éxito, y dieron a Schubert una buena compensación económica. Entre ellas figura una de las obras más populares de toda la producción schubertiana. Nos referimos al **Ave María**, que ha dado lugar a tantos arreglos y desarreglos. El texto procede del canto III, estrofa 29, de la plegaria que eleva Ellen, la protagonista. El poema de Walter Scott, con su brillante y pegadiza versificación y la continua descripción de aventuras de amor y de lucha al borde del lago Katrine, en la frontera entre Escocia e Inglaterra, impresionó el ánimo de Schubert, quien exigió que en la edición de sus canciones figurase en grandes letras, en la portada, el nombre del literato escocés. También puso música Schubert a un romance tomado de **Ivanhoe**, **Romance des Richard Löwenherz**, en el que el texto alemán está escrito, como el inglés, en versos octosílabos regu-



Schiller.



Klopstock.



Goethe.

lares, cosa que el compositor aprovecha para, certeramente, crear una melodía dividida en ocho partes, que otorga al «lied» una contundencia y redondez muy acordes con el tema del retorno de las Cruzadas.

Finalmente, unas palabras sobre Pietro Metastasio (1698-1782), el autor de libretos más divulgado de todo el siglo XVIII, poeta oficial de la corte de Viena, autor fecundísimo y cuya obra habría que estudiarla a la luz de la gran producción melodramática a que dio lugar durante el Siglo de las Luces. Schubert compuso dieciséis «lieder» sobre poemas del autor italiano, algunos en el idioma original. Entre todos ellos se destaca **El traditor deluso**, un ejemplo verdaderamente espléndido de «lied» operístico, con su división en recitativo y aria, amplio despliegue de facultades para la voz y gran aliento dramático. No deja de ser curiosa la metamorfosis que experimenta el mundo habitual del «lied» de Schubert cuando se pone en contacto con los textos de Metastasio; todo él se tiñe de italianismo, de sentido escénico, tanto en el tratamiento de la línea vocal como en el de la expresividad. Estos ejemplos de Metastasio son, en realidad, escenas aisladas, que podrían haber sido más tarde orquestadas e incluidas en una producción escénica. De nuevo nos sirven para verificar las extraordinarias dotes de Schubert para explorar los más diversos campos en el aparentemente pequeño mundo que se encierra en una voz, un poema y un piano.

LA LITERATURA ALEMANA

La poesía alemana empleada por Schubert para sus «lieder» pertenece fundamentalmente a dos grandes movimientos literarios: el «Sturm und Drang» y el «Romanticismo»; es decir, lo que en el campo de las ideas y los sentimientos dominaba en Alemania, en el último tercio del siglo XVIII y el primero del XIX. ¿Qué era este «Sturm und Drang», esta «Tormenta e Impetu», que tanto conmocionó a la cultura germana de esa época? Un movimiento poético e intelectual que tomó su nombre del drama de ese título de F. M. Klinger. Surgió, esencialmente, como reacción contra el racionalismo que había supuesto la Ilustración; con él se pretendía llegar a una liberación, poniendo en primer lugar la vida como valor supremo, en lugar de la razón, que con sus reglas ponía un límite al desarrollo totalizador del individuo. El «Sturm und Drang» exaltaba la Naturaleza de un modo que llegaba a límites casi panteístas, con claro influjo de Rousseau, Spinoza y Leibniz. Entre sus figuras máximas debemos citar a Herder, Goethe (al menos, el de la primera época, el de **Werther** y **Egmont**) y Schiller, aunque figuran en él otros muchos escritores y artistas. Por lo que se refiere a la poesía, ésta va, lógicamente, contra las reglas y el equilibrio que pretendía la estética de la Ilustración, y dirige su admiración hacia lo popular; del mismo modo que en arquitectura se sustituye el estilo clásico por el gótico, y en el teatro la tragedia francesa por la mucho más hermosa y profunda de Shakespeare. El poeta es el genio que está por encima de las reglas y de los cánones, es la personalidad exaltada, poderosa y creadora, que desborda la medida habitual de las cosas. Este pensamiento sobre la vida y el arte se extiende también a la política, con un canto a la libertad y a la tradición del pueblo, en contra de las tiranías (el **Don Carlos**, de Schiller, puede ser un ejemplo perfecto) ¿Y el amor? En el amor se centra la lucha entre lo establecido y la fuerza de la pasión que lleva a un conflicto las más de las veces insoluble (pensemos en **Werther**). El «Sturm und Drang» es, en definitiva, un gran preámbulo y antecedente del Romanticismo, que había de extenderse triunfante e inmenso por todo el ámbito europeo del siglo XIX.

Si echamos una ojeada al cuadro arriba expuesto, veremos que tanto Schiller como Goethe son dos de los poetas más elegidos por Schubert para sus canciones. Los setenta y un «lieder» compuestos sobre poemas de Goethe incluyen tan sólo cincuenta y nueve poemas distintos, lo cual indica ese afán schubertiano de perfección y de intento de desentrañar la esencia del poema, a los que antes nos habíamos referido.

No es éste el lugar para trazar una semblanza, siquiera orientadora, de dos figuras que, como Schiller y Goethe, rebasaron las fronteras de la cultura germana para ocupar un puesto de relevancia en la europea de su tiempo. El número de «lieder» que Schubert compuso sobre textos de Goethe es bien indicativo de su preferencia. Nada tiene de extraño. Si había en Alemania una figura indiscutible, ésa era la de Goethe. Goethe representaba la genialidad germana, el hombre que había sido capaz de anar la Antigüedad con el espíritu moderno, la Cultura oriental con la occidental; Goethe era el árbitro, la autoridad suprema. Pero Goethe era también hombre orgulloso y engreído, que miraba a su alrededor con olímpico desprecio, aunque, como, por lo general, en esos seres mimados por el talento y la fortuna, fue servil con los que tenían el poder. Así, su humillante actitud ante Napoleón contrasta con la despectiva ante el pobre Schubert, a quien ni se dignó contestar cuando éste le envió unas cuantas canciones compuestas sobre sus poemas, entre las que figuraba nada menos que **Erkönig**. Y si hoy se conoce ampliamente esta balada, no es por Goethe, sino



Poetas menores: Höltý...



... Körner...

por Schubert. De hecho, es Schubert mucho más universal que el autor de **Fausto**, y no sólo en el sentido en que la música lo es más que la literatura. Una gran parte de la obra goethiana se nos aparece, irremediabilmente, envejecida, mientras que la de Schubert resiste el tiempo como si fuese una obra recién creada que resurgiese constantemente de las manos del creador. Pero es justo decir que algunas de las más bellas y profundas páginas de Schubert se las debemos, en cierta medida, a Goethe; en especial, **Wilhelm Meister**, que siendo una novela fundamentalmente burguesa plantea la aparente dicotomía entre el artista y el mundo social que le rodea. Figuras como la del protagonista, Mignon, Melina o el viejo arpista ocuparon la atención de intelectuales, artistas y, no menos, de la burguesía alemana de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. Los «lieder» de Schubert sobre el tema, tanto los para una voz sola como para dúo con piano, alcanzan verdaderas cumbres de calidad en el mundo de la canción de concierto. ¡Y qué decir de esa auténtica delicia que es **Gretchen am Spinnrade**, compuesta ¡a los diecisiete años!, en la que se capta y realza todo el contenido del poema!: un prodigio. Decir que **Der Musensohn**, **Der Fischer** o **Trost in Tränen**, por poner unos ejemplos, alcanzan tal variedad de acentos, de emociones, de rasgos ya de ternura, de felicidad o de melancolía que potencian lo encerrado en los poemas, no es sino proclamar la verdad. Y si Goethe creó unos mundos poéticos de indudable alcance comunicativo, de riqueza de situaciones, formas y emociones, Schubert no sólo les hizo justicia, sino que los elevó y les insufló nueva y perenne vida.

En cuanto a Schiller (1759-1805), Schubert puso música a cuarenta y dos poemas. La ética del gran escritor, su moralidad, el valor supremo que otorgaba a la libertad y a la dignidad humana, su aspiración a la bondad y a la belleza, tuvieron, forzosamente, que ejercer una gran atracción en el Schubert más joven y esperanzado. Schiller fue más aristócrata que Goethe, mientras que éste tuvo un espíritu más pragmático, más burgués. El idealismo de que hace gala en toda su obra se hizo, curiosamente, popular en la sociedad germana, tal vez porque no intuyeron sus contradicciones ni su trágica soledad, y se extendió a un campo mucho más amplio, a través del enorme alcance que había de lograr la **Novena sinfonía** de Beethoven.

El que Schubert trabajase en tres épocas de su vida sobre un mismo poema de Schiller, **Der Jüngling am Bache** («El joven junto al arroyo»), muestra el decidido y permanente interés del compositor por el poeta, y muestra también que las lecturas del mismo poema le revelaban nuevas expresiones, nuevos matices, que le hacían sentir de modo distinto su traducción en música. Es sumamente interesante el cotejo de las tres versiones de 1812, 1815 y 1819, para comprobar hasta qué punto luchó en ocasiones Schubert por desentrañar el verdadero corazón poético de unos versos. Las obras de Schiller que nuestro compositor eligió son, por lo general, más largas de lo habitual, más complejas y difíciles de transformar en el microcosmos de un «lied». Esta desusada longitud llega a su culminación en **Eine Leichenphantasie** («Fantasía fúnebre»), que alcanza los veinte minutos, y **Der Taucher** («El buceador»), que llega casi a los veinticinco. Los asuntos macabros, incluso sangrientos, aparecen con relativa frecuencia en los poemas de la primera época, de los cuales **Der Vaternörder** («El parricida») resulta un buen ejemplo; Schiller ofrece aquí una visión casi de romance de ciego, con partes dialogadas y salpicado de reflexiones morales. También es de interés la versión, tan distinta de la de Beethoven, que Schubert ofrece de **An die Freunde** («A la Alegría»), en la que se manifiesta la grandeza del alma del poeta por encima de la miseria y el dolor de la existencia humana. Una visión muy apartada de estas atmósferas la constituyen otros poemas más sencillos y con otra clase de encanto, como **An den Frühling** («A



Claudius...



... Karoline Pichler.

la primavera») o **Das Geheimnis** («El secreto»), en que el amor, la naturaleza y la luz se adueñan de unos versos a los que la inspiración de Schubert sirve con fidelidad y vuelo creador.

De entre los poetas que no han alcanzado una gran celebridad hay, sin embargo, algunos que merecen atención, especialmente en su relación con Schubert. Tal es el caso de Ludwig Hölty (1748-1776), del que nuestro compositor puso en música veintitrés poemas. Hölty fue un hombre que murió en la flor de la edad, después de una vida de sufrimientos y contrariedades amorosas; sus últimos poemas, especialmente melancólicos, los escribió cuando ya la tuberculosis había minado su salud, y nos transmiten un aura de pálida belleza, de un despedirse de la vida y de la hermosura del mundo que, indudablemente, debieron atraer a Schubert. Cantó a la amistad y al amor, y sus baladas fueron de las primeras que se escribieron en Alemania como tal género poético. Baste esta muestra de su quehacer literario, en la que puede apreciarse una gran dulzura y una sensibilidad muy afín con el romanticismo de la naturaleza:

AUF DEN TOD EINER NACHTIGALL

Sie ist dahin, die Maïenlieder Tönte,
Die Sängerin,
Die durch ihr Lied den ganzen Hain verschönte.
Sie ist dahin!
Sie, deren Ton mir in die Seele hallte,
Wenn ich am Bach,
Der durchs Gebüsch im Abendgolde wallte,
Auf Blumen lag!

EN LA MUERTE DE UN RUISEÑOR

Ha muerto el que entonaba las melodías de mayo,
el cantor.
Aquel que embellecía el bosque con sus trinos,
ha muerto.
Aquel cuyos acentos penetraban en mi alma
cuando, junto al arroyo,
a la hora del dorado ocaso, rozando los arbustos,
yacía entre las flores.

Otro poeta de interés es Mathias Claudius (1740-1815), hombre que después de haber estudiado Teología y fundar un periódico vivió una existencia más bien íntima y apartada. Sus poemas son sencillos, y la naturaleza y la muerte ocupan un puesto fundamental en su poética. Schubert puso música a doce poemas de Claudius, entre los que destaca literaria y musicalmente **Der Tod und das Mädchen**, que puede considerarse como una brevísima escena dramática, resuelta con tanta hondura y belleza como simplicidad. De entre todos los poetas no grandes que figuran en la relación schubertiana tal vez sea Claudius el que más me ha impresionado. Su **Abendlied**, preciosamente recogido por Schubert, nos trae inmediatamente a la memoria la atmósfera de serenidad y melancolía del comienzo del último poema, «Der Abschied», de **La canción de la tierra** mahleriana:

Der Mond ist aufgegangen,
Die goldenen Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar;
Der Wald steht schwarz und schweiget,
Und aus den Wiesen steigt
Der weisse Nebel wunderbar.

Wie ist Welt so stille
Und in der Dämmerung Hülle
So traulich und so hold
Als eine stille Kammer,
Wo ihr des Tages Jammer
Verschlafen und vergessen sollt.

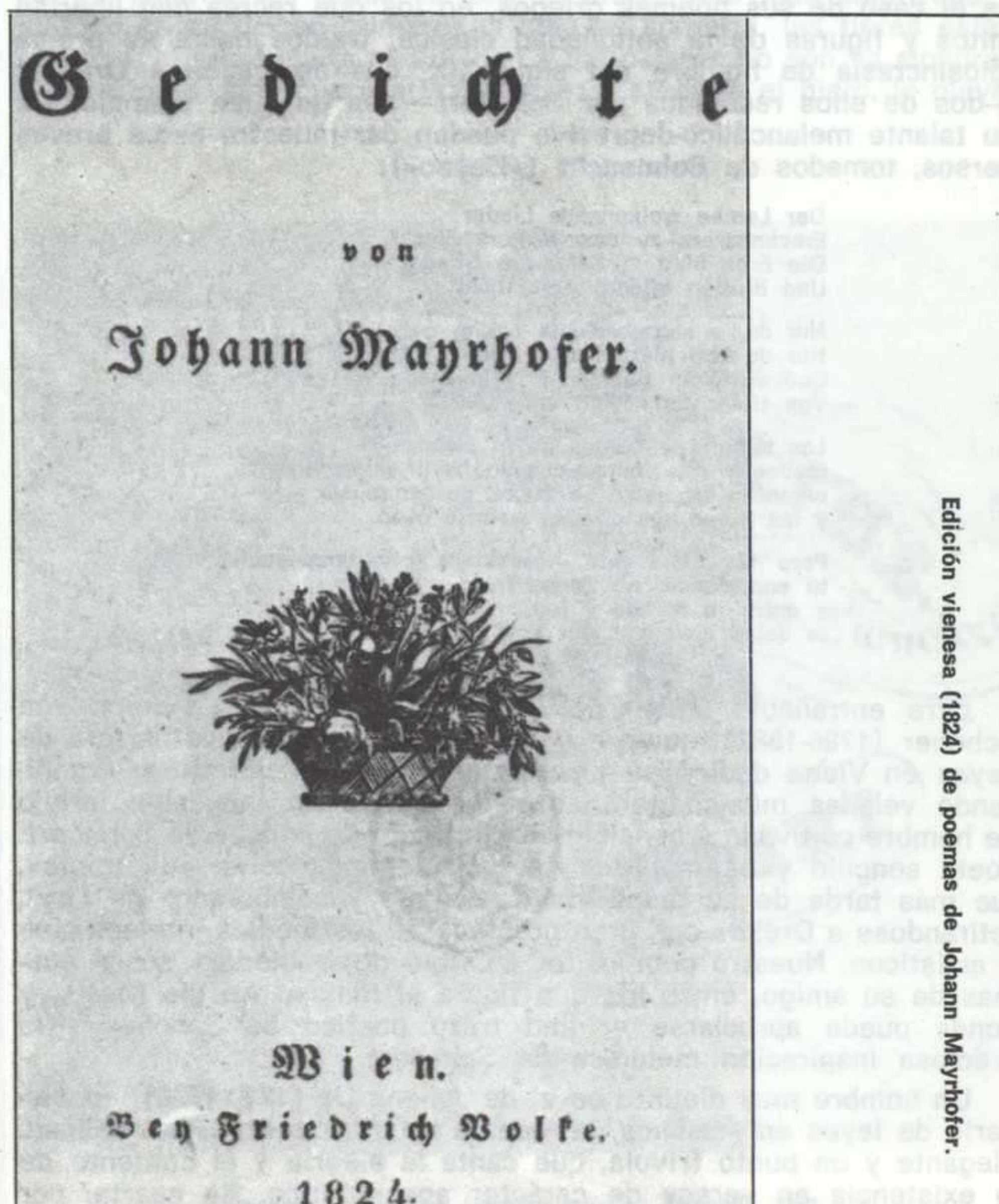
Se ha elevado la luna,
brillan las pequeñas y doradas estrellas,
claras y limpias, en el firmamento;
el bosque está oscuro y silencioso,
y de los prados se desprende
una neblina blanca y misteriosa.

Qué quietud la del mundo ahora,
bajo los velos del anochecer;
diríase una recogida estancia
de aire dulce y amigable,
donde poder morir y descansar
de las cotidianas penas de la vida.

Un poeta de muy distinto carácter es Cristian Schubart (1739-1791); fue hombre de gran imaginación, exaltador de la libertad y defensor de los perseguidos por la política dictatorial. El mismo tuvo que pasar diez años de su vida en la cárcel, debido a que sus escritos se consideraron ofensivos para el Gobierno. Persona de gran curiosidad por la vida y el arte, estudió Teología y Organo y fue director de teatro. Su poesía alcanza en muchos momentos una gran fuerza expresiva, y en otros un sentido aliento popular y festivo. Schubert compuso cuatro «lieder» sobre sus poemas, entre los que se cuenta la famosa **Trucha**. La otra cara de la medalla lo constituye **An den Tod**, un poema aterrador, compuesto en la cárcel, en el que pide a la muerte sea compasiva y venga a librarlo de sus sufrimientos. El «lied» de Schubert es muy hermoso, traduciendo fielmente los desesperados versos del desgraciado poeta.

Friedrich von Matthison (1761-1831) fue un poeta muy querido por nuestro compositor. No menos de veintiséis «lieder» escribió sobre versos suyos. Matthison fue un infatigable viajero, preceptor de príncipes, bibliotecario e intendente de teatro. Gozó de mucho prestigio durante su vida, pero poco después cayó en el olvido. Tal vez lo que atrajo la atención de Schubert fuese el acento sentimental de muchos de sus poemas, su exaltación de la mujer —**Die Betende** («Mujer rezando»)— como ser sin mácula, el amor por la Naturaleza —**Der Abend** («El atardecer»)— o la presencia continua de la muerte —**Totenopfer** («Ofrenda a los muertos»)—. Sin duda, su poema más conocido es **Adelaide**, objeto de inspiración para numerosos compositores, entre los que cabe destacar, además de Schubert, a Beethoven. En este poema se reúnen los tres grandes temas de Matthison: el amor, la mujer como ser celestial y la muerte.

De entre el círculo de amigos de Schubert, Johann Mayrhofer (1787-1836) ocupa un lugar de honor. Cierto es que su nombre apenas figura en las historias de la literatura (en la mayoría, ni siquiera se le menciona), y que su poesía no posee ninguna virtud especial. Sin embargo, hay un algo de verdadero en sus versos, acaso un reflejo de su vida interior, atormentada y que tiñe de melancolía muchos de los cuarenta y siete poemas a los que Schubert prestó su inspiración. Mayrhofer estudió Derecho, pre-



Edición vienesa (1824) de poemas de Johann Mayrhofer.

Primera página manuscrita de Margarita a la rueca. D. 118.



tendió en vano vivir de la pluma, sufrió amores desgraciados y tuvo que ganarse la vida como oscuro funcionario estatal en una oficina que detestaba: la de censura. Sus tendencias depresivas fueron haciéndose cada vez más fuertes, hasta que se suicidó. Su amistad con Schubert fue acaso lo más hermoso y fructífero como artista y como hombre, con quien colaboró en la creación de **Los amigos de Salamanca**.

El amor, la amistad, la naturaleza..., pero todo ello visto desde una óptica transida de pesimismo son, en general, los temas de sus versos. Pero hay también ciertas notas de originalidad, que le hacen convertirse en antecedente de una poesía más moderna. Tal es el caso de sus poemas griegos, en los que recrea con libertad mitos y figuras de la antigüedad clásica, traídos hasta su propia idiosincrasia de hombre del siglo XIX. Los dedicados a Orestes —dos de ellos recogidos por Schubert— son un buen ejemplo. De su talante melancólico-depresivo pueden dar muestra estos breves versos, tomados de **Sehnsucht** («Deseo»):

Der Lerche wolkennahe Lieder
Erschmettern zu des Winters Flucht,
Die Erde hüllt in Samt die Glieder
Und Blüten bilden rote Frucht.

Nur du, o sturmbewegte Seele,
Nur du bist blütenlos, in dich gekehrt,
Und wirst in goldner Frühlingshelle
Von tiefer Sehnsucht aufgezehrt.

Los tempranos cantos de la alondra
resuenan con fuerza cuando huye el invierno;
entonces la tierra se cubre de terciopelo
y las flores nos ofrecen su rojo fruto.

Pero tú, alma mía, maltratada por tempestades,
tú enmudeces, no tienes fruto,
y entre la dorada y luminosa primavera
te dejas consumir por profundo deseo.

Otro entrañable amigo del compositor fue Franz Adolph von Schober (1796-1882), quien a pesar de haber seguido la carrera de Leyes en Viena dedicó su juventud al arte y la literatura, organizando veladas músico-literarias y ejerciendo un indudable influjo de hombre cultivado y sensible en el círculo de amigos de Schubert. Poeta sencillo y estimable si lo consideramos como «dilettante», fue más tarde de su etapa vienesa amigo y colaborador de Liszt, retirándose a Dresde con gran prestigio en los medios intelectuales y artísticos. Nuestro compositor escribió doce «lieder» sobre poemas de su amigo, entre los que figura el famoso **An die Musik**, y donde puede apreciarse el fino trazo poético de Schober y la preciosa inspiración melódica de Schubert.

Un nombre muy distinto es el de Johann Uz (1720-1796); funcionario de leyes en Ausbach, su poesía es de una gran musicalidad, elegante y un punto frívola, que canta la alegría y el contento de la existencia en versos de carácter anacreóntico. Se aparta, por

tanto, de la habitual temática de los «lieder» schubertianos, y en alguno de ellos el tono es francamente epicúreo; tal el caso de **Die Liebesgötter** («Los dioses del amor»), quizá la más original de las cinco canciones que Schubert compuso con sus versos.

Tal vez la trágica y temprana muerte de Theodor Körner (1791-1813) impresiona a Schubert tanto como sus poemas, pues algunos de ellos parecen preluir su desaparición en plena juventud. Körner, hijo de un amigo íntimo de Schiller, escribió en su corta vida varios dramas, que no tuvieron éxito y que fueron considerados mediocres y retóricos. De apasionado carácter, se alistó como voluntario en el cuerpo de Cazadores de Lützwitz. Al año siguiente se publicaron sus poemas bajo el título **Leier und Schwert**, libro que cayó en manos de Schubert y que daría como fruto trece canciones, compuestas en 1815. Körner habla de la guerra con un suicida entusiasmo (como Novalis), aunque su temática toca, inevitablemente, como todo el «Sturm und Drang», el amor y la naturaleza. De esta última clase tenemos un magnífico ejemplo en **Auf der Riesenkoppe** («Sobre el Riesenkoppe»), en el que el poeta saluda la magnífica visión que contempla desde la cima de la montaña y expresa su alegría interna. Schubert acierta a dar la noble sensación de externa manifestación de admirativo asombro y de íntima satisfacción al emplear una sección en forma de recitativo heroico y otra mucho más melódica, que se intercambian según el fluir del poema.

Novalis (1772-1801) es otro ejemplo de poeta desaparecido en la flor de la edad, y uno de los más conocidos y admirados de entre todos los elegidos por Schubert para sus «lieder». Fue una especie de profeta, en el que se reunían un misticismo panteísta, la creencia en las fuerzas espirituales de la naturaleza, un sentido muy particular de la muerte y un idealismo filosófico más mágico que científico. La influencia de Schelling se muestra tanto en sus **Himnos a la Noche** como en su novela inacabada **Heinrich von Ofterdingen**, obras en las que vierte su romántica visión de la naturaleza. (Fue un autor muy apreciado por el poeta español Luis Cernuda.) Schubert le dedicó seis canciones: cuatro tomadas de sus **Himnos**, que están transidos de una personalísima religiosidad cristiana, y de las que estos versos pueden dar testimonio:

Ich sag' es jedem, dass er lebt
Und auferstanden ist,
Dass er in unsrer Mitte schwebt
Und ewig bei uns ist.

A todo el mundo digo que El vive
y ha resucitado otra vez;
que está entre nosotros,
y en nosotros permanecerá ya siempre.

Schubert otorga a los himnos religiosos de Novalis una indudable belleza melódica, en la que se refleja un mundo de luz y esperanza, que se contrapone a los otros himnos nocturnos del poeta.

De Friedrich Klopstock (1724-1803) nos ha legado Schubert trece «lieder». Tal vez sea este escritor, junto con Goethe, Schiller y Heine, el más conocido y admirado de entre los poetas alemanes que figuran en la larga nómina del músico austríaco. No sólo Schubert, sino también Strauss, Mahler y Glück, por citar tres nombres, se sintieron atraídos por su literatura. La poesía de Klopstock está muy influida por los clásicos, y su gran epopeya **El Mesías** constituye uno de los más ambiciosos proyectos literarios de las letras germanas del siglo XIX. La obra trata de la pasión, muerte y gloriosa resurrección de Cristo en clima de exaltación llena de júbilo y brillantez. Klopstock fue dado a los «placeres» mundanos, obtuvo grandes triunfos durante su vida, cultivó la amistad y también la enemistad de los más conocidos hombres de su tiempo en Alemania—Federico el Grande, Kant, Goethe—, y murió con la consideración de un príncipe. Los «lieder» de Schubert sobre Klopstock pueden, «grosso modo», dividirse en dos grupos: los de matiz religioso y los dedicados a la naturaleza. Tal vez el brevísimo **Die Gestirne** («Los astros») sirva de punto de unión entre ambas tendencias; la música es de una enorme expresividad recogiendo la inspiración de este fragmento:

Es tönet sein Lob Feld und Wald, Tal und Gebirg,
Das Gestad hallet, es donnert das Meer dumpfbrausen,
Des Unendlichen Lob, sihe des Herrlichen
Unerreichten von dem Danklied der Natur!

Su alabanza entonan campos y bosques, valles y montañas;
las riberas cantan, el mar hace resonar su altivo poderío;
en alabanza de Aquel que no tiene fin, del Magnífico,
del Inalcanzable, se eleva la canción de gracias de toda la Naturaleza.

La figura de Caroline Pichler (1769-1843) es interesante porque representa a la mujer no como objeto literario o amoroso, sino como sujeto, como personalidad creadora, en un mundo, el del arte y la literatura, dominado por el hombre. Mujer de la alta sociedad intelectual vienesa, su salón fue uno de los más famosos y frecuentados de la capital austríaca. Autora de novelas y poetisa, Schubert puso música a tres de sus poemas, en los que late una vena lírica de exquisita sensibilidad, sobre todo en lo que atañe a la melancolía del paso del tiempo y de la soledad. Parece existir una dicotomía entre la vida y la obra de la escritora, pues contó con acentos de verdad el alejamiento del mundo y el contacto íntimo con la naturaleza, tema, por otra parte, esencial del Romanticismo. **Der Unglückliche** («El desventurado») es un hermoso poema, en el que el tema de la soledad y la muerte alcanzan desoladores acentos; es, además, uno de los «lieder» más ricos de expresividad, más matizados y mejor contruidos de la riquísima creación schubertiana, y en el que, además, la parte del piano, sobre todo la mano izquierda, cobra más importancia de lo habitual.

Veamos, finalmente, y en la imposibilidad de dar una visión exhaustiva y completa de autores, un ejemplo del propio Franz Schubert como poeta. Se trata del poema **Abschied** («Despedida»), cuyo texto y música escribió en 1817; tanto uno como otra son de extremada sencillez, pero muy expresivos, en absoluto pretenciosos, pero que comunican con sentida naturalidad la contenida y serena tristeza por la marcha del amigo. Esta es una de sus dos estrofas:

Lebe wohl, du lieber Freund!
Wenn dies Lied dein Herz ergreift,
Freundes Schatten näher schweift,
Meiner Seele Saiten streift
Lebe wohl, du lieber Freund

Adiós, mi muy querido amigo.
Si esta canción llega a tu corazón
sentirás cerca de ti la sombra del amigo,
y vibrar las cuerdas de mi alma.
Adiós, mi muy querido amigo.

LA LITERATURA DE LOS CICLOS

Los tres grandes ciclos—**La bella molinera**, **Viaje de invierno** y **El canto del cisne**—constituyen musicalmente tres verdaderas cimas del arte del «lied». La hondura y el encanto, la subida inspiración melódica, la adecuación a la intencionalidad del texto son virtudes que han sido unánimemente reconocidas. Pero, ¿qué impulsó a Schubert a elegir, precisamente, estos poemas; qué atrajo su atención y cómo pueden considerarse desde un punto de vista literario?

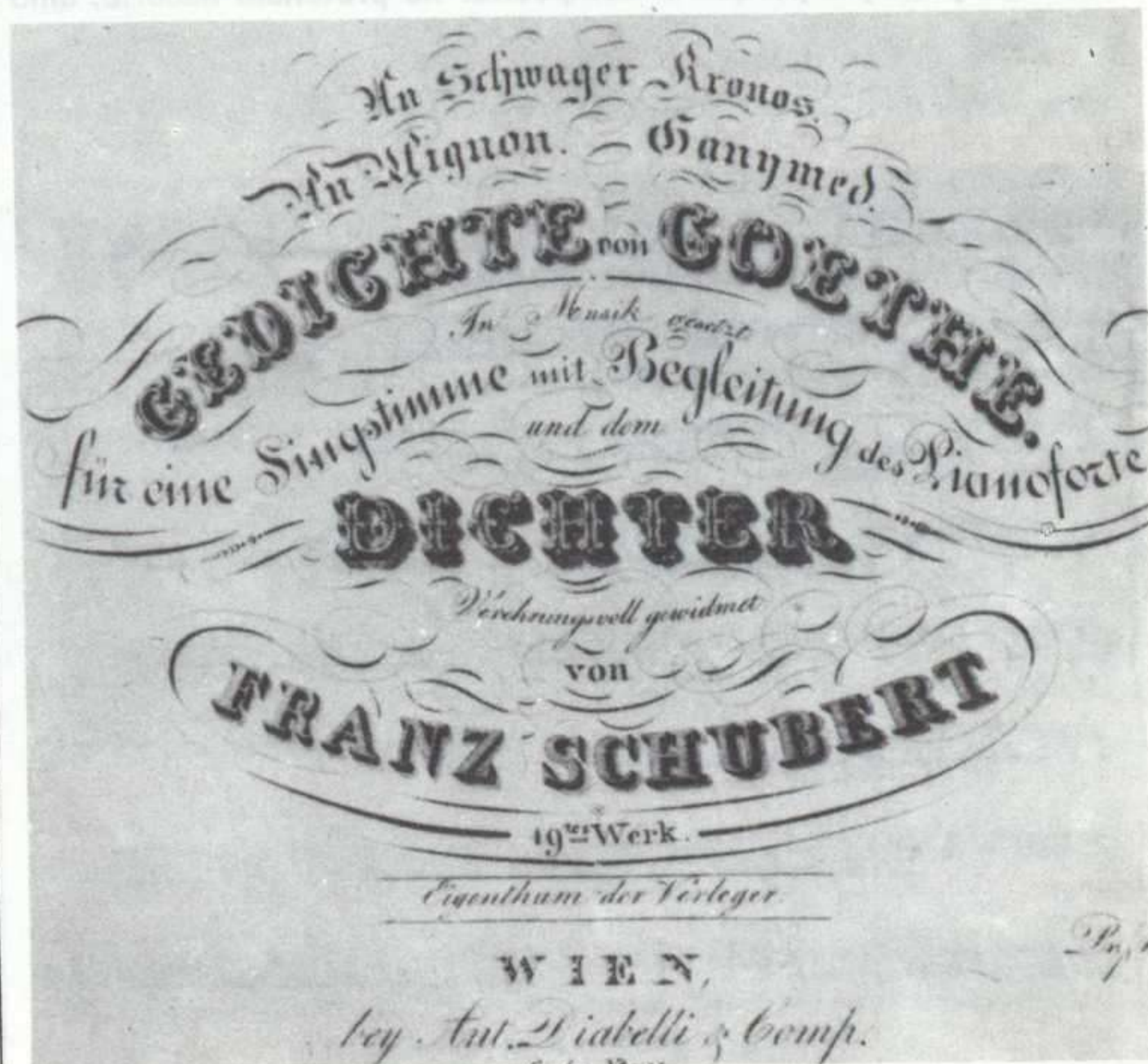
Veamos quiénes eran los creadores de estos tres microcosmos poéticos. Wilhem Müller (1794-1827) fue un estricto contemporáneo de nuestro compositor, que como él tuvo una vida breve y desgraciada. Entre su producción figuran poemas báquicos y de viaje; pero es, sobre todo, un poeta amoroso, de un erotismo muy romántico. Viajó por Italia, fue profesor de lenguas antiguas, tradujo a los clásicos ingleses y también escribió cuentos. Tal vez desde un terreno exclusivamente literario haya en Müller una reiteración excesivamente sentimental de la temática romántica, de los lugares comunes de la naturaleza, la pasión desgraciada y la

muerte. Su postura vital—fue un entusiasta defensor de Grecia contra la dominación turca—en favor de la libertad como sentimiento supremo le impulsó a escribir también poemas de carácter político, como sus **Lieder des Griechen**, que en su tiempo le valieron el apelativo de «Müller, el griego». Los cuarenta y cinco «lieder» de Schubert sobre sus poemas—veinte de **La bella molinera**, veinticuatro de **Viaje de invierno**—le han otorgado un lugar de honor entre los poetas cuyos versos sirvieron de inspiración a los grandes compositores románticos.

Parece ser que Schubert «robó» un pequeño volumen de poemas de Müller estando en casa del conde Louis Szechenyi, a quien había puesto en música dos de sus poemas. El impacto que le causó la lectura de los versos de Müller fue tan grande que no pudo resistir la tentación, mientras aguardaba al conde, de meterse el librito en el bolsillo. Al día siguiente confesó su delito presentando como penitencia algunas de las canciones ya terminadas. Schubert puso música a todas las canciones del ciclo, excepto a tres, y omitió además el prólogo y el epílogo que figuran en el original.

Literariamente, **La bella molinera** es obra menor, pero que no carece de encanto. Ciertamente es que la mayoría de las secuencias que conforman la historia no dejan de caer en tópicos habituales, empezando por el ambiente pseudorrural, que enlaza, en cierto modo, con los convencionalismos pastoriles del siglo XVII, aunque con una clara tendencia a la exaltación sentimental. Flores, arroyos, brisas matinales, estrellas, lágrimas, corazones tristes, pajarillos... pululan reiteradamente a lo largo del ciclo; pero lo que resulta sorprendente es que el compositor haya pasado por encima de este ingenuo romanticismo, en lo que tiene de efímero y superficial, para reflejar tan sólo el fondo de ternura, de emoción y de belleza que subyace en las intenciones más que en las realizaciones del poeta. Que Schubert haya creado ese tono idílico que se desprende de su conjunto, esa unidad de estilo que nos hace parecer incompletas las canciones tomadas aisladamente, es tanto más admirable cuanto que entre ellas existe una indudable diversidad, una personalidad individualizada y única, y así surgen la apasionada impaciencia de **Ungeud** o la intimidad de **Des Baches Wiegenlied**, el encanto de **Morgensgruss** o el transparente melodismo de **Mein!**

Viaje de invierno es agua de otro molino. Lo que en **Die schöne Müllerin** había de primavera, de juego erótico, de pasión juvenil y ensoñadora, de libertad, se torna ahora gravedad, desolación, tristeza. La ambivalencia del título—viaje por la naturaleza en invierno, viaje por el invierno de la vida, preludio de la muerte—se acentúa todavía más si pensamos que al año siguiente de su composición moría Schubert. Müller insiste aquí en la zona más oscura de su creación poética; la reiteración del léxico relacionado con el dolor y la muerte, con el desamparo y la soledad alcanza caracteres de desequilibrio psíquico, de neurosis afectiva. Existen sí el arroyo, los pájaros, las flores, la luna, el árbol, pero todo adjetivado y mutado de su origen primero; la luna es sombría, las flores están muertas, el árbol invita al suicidio, y los pájaros no son ya alondras y ruiseñores, sino cuervos y cornejas; y siempre el hielo, la nieve,



Poemas de Goethe. Primera edición. Diabelli, 1825.

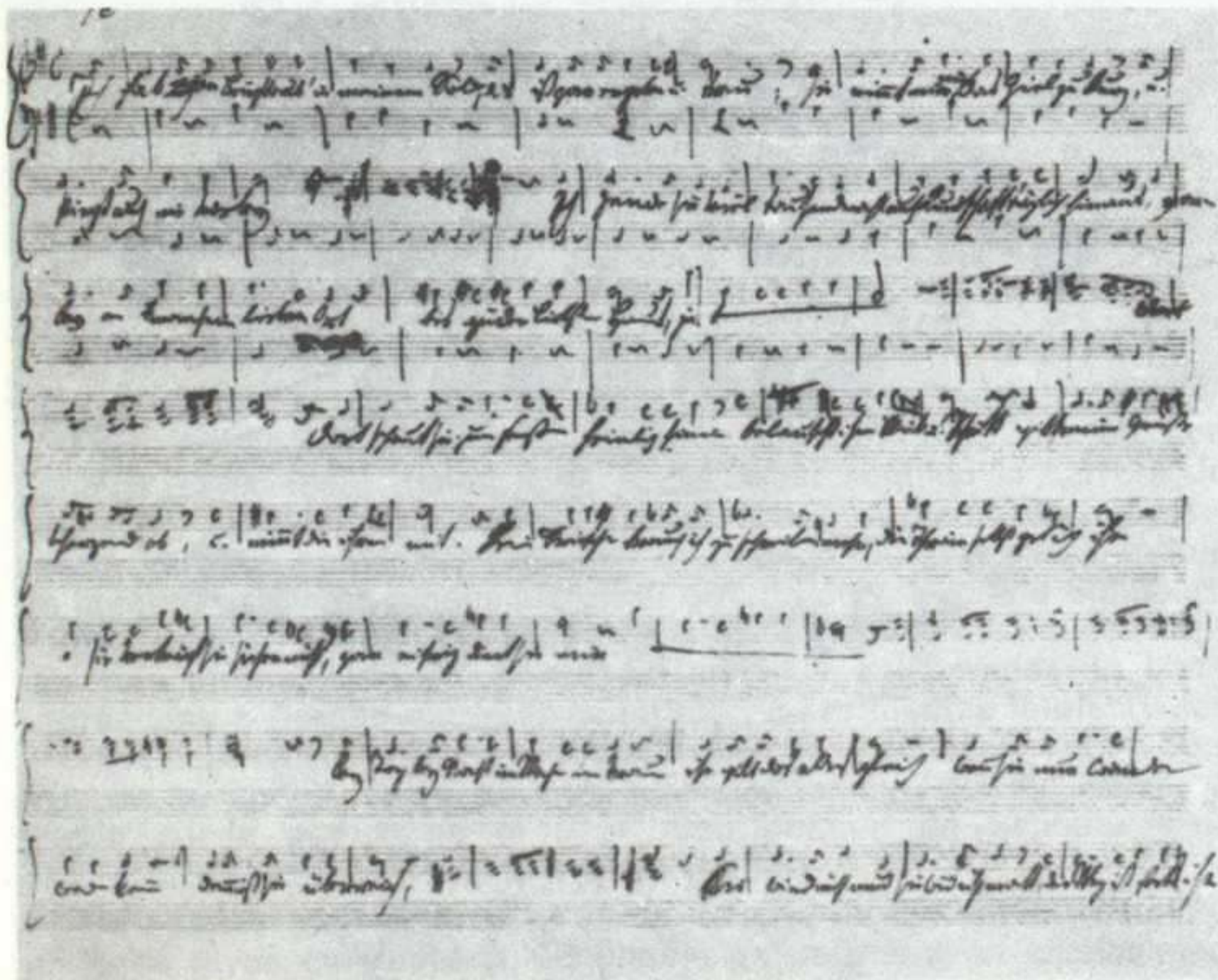


Primera edición de La bella molinera. Sauer/Leidesdorf.

el viento invernal, el caminar sin encontrar nunca refugio y el recordar como contraste la luz y la alegría de antaño, la felicidad perdida, que ya no puede retornar. **Viaje de invierno** es una desasosegante jornada, cuyo final no es el renacimiento de la primavera, como en el ciclo de la naturaleza, sino la muerte, como en la vida humana.

Con este material trabajó Schubert en el que había de ser el ciclo de canciones más desoladoramente hermoso del romanticismo musical germano. La condensación temática, la reiteración de una atmósfera casi obsesiva de frío, de abandono, de dolor sin consuelo, nos sumergen ya desde el primer «lied», ese prodigioso **Gute Nacht**, en un estado especial que nos arrastra hacia los paisajes más interiores del músico y del poeta. Algunos amigos del compositor llegaron a creer que **Winterreise** había precipitado su muerte, tal fue la pasión y la entrega con las que lo creó. La interpretación del ciclo por su amigo el cantante Vogl, cuando ya Schubert estaba marcado por la enfermedad y la muerte, recuerda, sin duda, la del **Requiem** de Mozart, cuyas partes terminadas interpretaron un grupo de amigos y el propio Mozart el día anterior a su muerte en la casa de su genial autor.

El **Canto del cisne** no es un ciclo en el sentido de los dos anteriores. En principio porque el compositor no pretendió hacerlo, sino



Manuscrito del último «lied» de «Canto del cisne», La paloma mensajera.

que título y canciones fueron creadas y agrupadas por el editor Haslinger. Schubert —estamos en su último año— había tenido ocasión de examinar un grupo de poemas anónimos que había pertenecido a Beethoven, y a los que éste había tenido intención de poner música. Eran una veintena, y —típica reacción de su personalidad— Schubert se sintió inmediatamente encandilado y empezó a convertirlos en canciones. Catorce, en total, llegó a componer, de los cuales los siete primeros pertenecen a Heinrich Ludwig Rellstat, los seis siguientes a Heine y el último a Gabriel Seidl. El de Seidl se compuso en octubre de 1828; un mes más tarde moría Schubert y la colección de su **Canto del cisne** se publicó en mayo del año siguiente.

Ludwig Rellstat (1799-1860), a quien Schubert había consagrado anteriormente tres canciones, fue un conocido crítico musical, director de la revista *Iris* y «dilettante» literario en el campo poético, aunque más tarde se adentró también en el terreno de la novela. Como crítico tuvo una gran influencia, desempeñando sus tareas en el *Vossische Zeitung*, de Berlín.

Los poemas de Rellstat no pasan de lo discreto. El lugar común de la naturaleza y del amor, todo ello muy estilizado e inconcreto, es la base de la mayoría de sus versos. Tan sólo en la última canción, **Abschied** («Despedida»), aparece una cierta ternura por la pequeña ciudad provinciana que se ha de abandonar, y que tiene acentos personales. Tampoco la famosa **Ständchen** carece de un cierto encanto «naif»; pero no hay aporte sustancial alguno en su expresión poética, lo cual hace todavía más admirable la prodigiosa capacidad del compositor por elevar a rango de trascendencia lo que no alcanza sino una mediana condición literaria.

Mucho más interesantes son los seis títulos de Heinrich Heine (1798-1856). Se ha discutido mucho la personalidad literaria y humana del escritor judío. Heine fue un romántico, en el sentido más apasionado del término. Su fantasía, la profunda captación de la naturaleza (sentida esta vez y no tomada como obligado tópico) y su magia para recrear el aroma de las viejas leyendas son cualidades indiscutibles de su entorno creador. Pero Heine fue también un irónico y un ser perfectamente consciente de la realidad. De ahí su sentido contradictorio, su paso del entusiasmo vital al pesimismo más desesperado, del ensueño al cinismo rayano en lo vulgar. Como autor de canciones supo compaginar la esencia de la tradición alemana con una nueva libertad, del mismo modo que bebió en las fuentes de la popular y produjo, cuando quiso, una poesía compleja y desconcertante, con todo lo cual asombraba, fascinaba o enfurecía a sus lectores. Iconoclasta, precursor de un cierto lirismo social, mimado por las minorías intelectuales y burguesas de los salones parisinos, Heine se nos presenta como uno de los escritores más apasionantes de todo el XIX germano.

Los seis poemas del **Canto del cisne**, aun con ser de desigual valor, nos muestran en seguida que estamos ante un poeta singular; que incluso en los inevitables versos de amor y de naturaleza hay algo más, un quiebro a veces, una nota de originalidad siempre. En algunos momentos se nos presenta Heine como un autor fundamentalmente moderno, como en el impresionante **Der Doppelgänger** («El doble»), en el que se intenta un estudio poético del amor en relación con una doble personalidad, o en **Der Atlas** («Atlas»), un poema que recoge el mundo mitológico, pero no como mero pretexto, sino como símbolo de una actualísima actitud humana de angustia ante un mundo que nos resulta cada vez más difícil de soportar. ¡Y qué lejos aparecen los versos de «**Die Stadt**» («La ciudad») de las habituales descripciones poéticas de pueblos y aldeas tan falsamente cantados! O las demostraciones amorosas, llevadas a una intesificación poética de rara grandeza en **Am Meer** («Junto al mar»). La música de Schubert recoge con infalible intuición estas nuevas formas poéticas y les da un tratamiento de algo que puede parecer contradictorio, pero que es profundamente cierto: una íntima grandiosidad.

El último poema de **Swanengesang** pertenece a Gabriel Seidl, de quien Schubert había dado ya música a diez «lieder»; Seidl (1804-1875) fue un maestro de escuela, que escribió obras teatrales y poemas épicos y de carácter popular, y que era muy aficionado a la numismática. Tuvo trato de amistad con nuestro músico. La temática de Seidl es poco original: el amor desgraciado que busca consuelo en la naturaleza humanizada; pero a veces hay un sentimiento más personal dentro del campo amoroso, como sucede con **Bei dir allein** («Sólo contigo»), puesto muy bellamente en música por Schubert. En cuanto al poema que cierra el ciclo, **Die Taubenpost** («La paloma mensajera»), no carece de ternura ni de encanto y ofrece una variación poco frecuente de la temática erótica.

Con esto se cierra definitivamente la voz y la música de uno de los más grandes artistas de la cultura europea del siglo XIX. Y todos los poetas que tuvieron la fortuna de que sus obras fuesen mágicamente transformadas en una nueva forma artística, el «lied»; todos, repito, desde el endiosado Goethe al más humilde amigo del compositor, le deben eterna gratitud. Con Schubert los mortales se han hecho inmortales; los inmortales, inmortales con más razón.

Real Musical, S. A.

Al Servicio de la Música



CARLOS III - n.º 1, MADRID - 13

TELEFONOS. 248 09 24 - 247 63 65



Que más natural que manejar un sistema musical desde el lugar de escucha.

Una vez que se le hayan expuesto las posibilidades no podrá imaginar que fuera de otra forma. El desarrollo futuro de la alta fidelidad hará del control remoto un aspecto natural. Por ello es por lo que Bang & Olufsen ha desarrollado el Beosistema 2400 que se controla totalmente mediante control remoto, tanto el receptor como el tocadiscos.

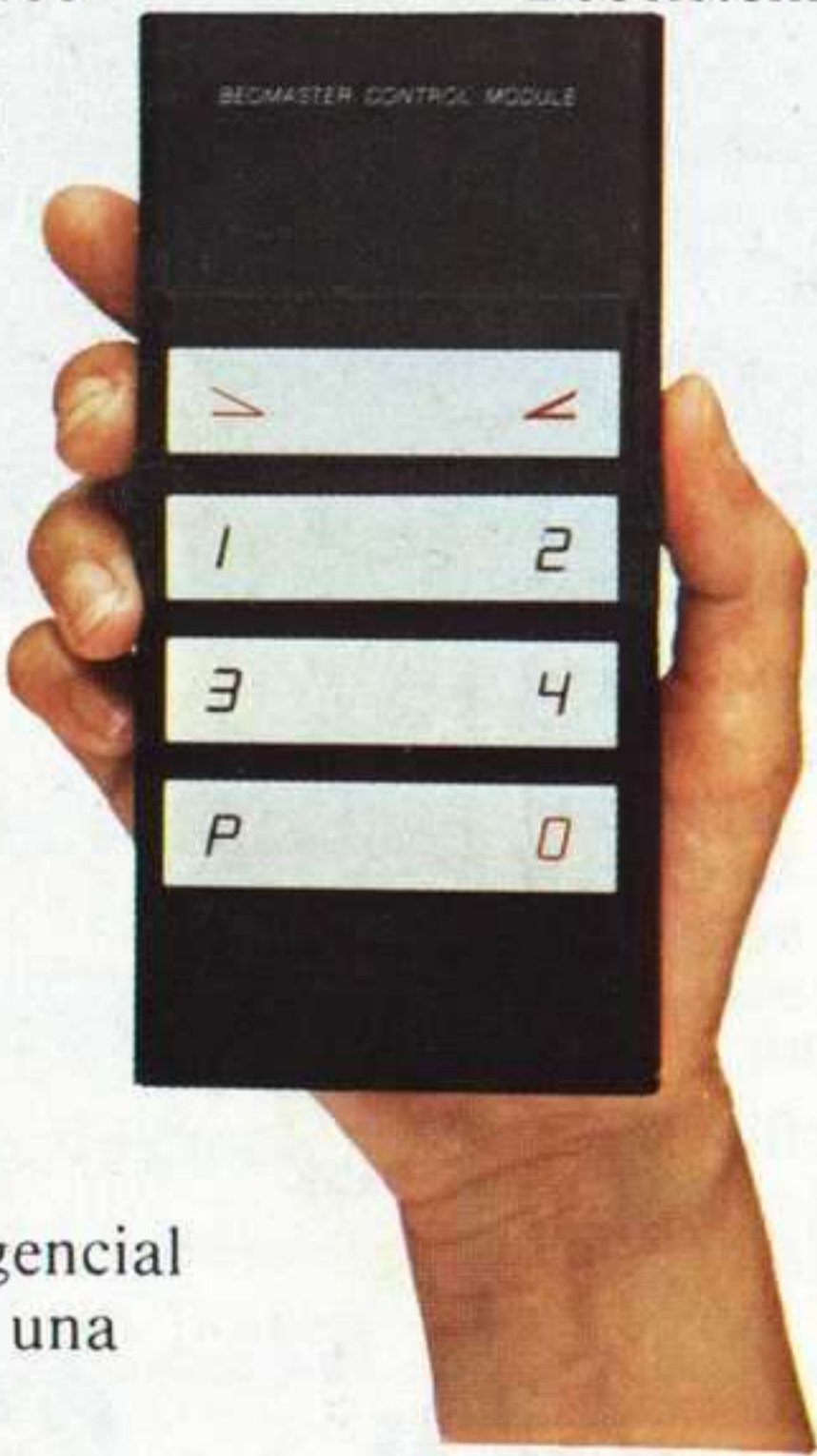
El Beomaster 2400 es un receptor FM estéreo que se distingue en diseño, tecnología y concepción de otros sistemas musicales. Con el control remoto se puede seleccionar la fuente de programa, incluso el tocadiscos, regular el volumen o apagarlo. Las mismas funciones están situadas en el frontal del Beomaster y pueden manejarse con sólo tocar con el dedo.

Todas las demás funciones que no se emplean frecuentemente, pero que un receptor de elevada tecnología debe tener, están bajo la tapa. Se puede incluso determinar el nivel de volumen a que se desea encienda el aparato.

El Beomaster 2400 tiene 5 canales de FM presintonizables y una potencia de 2×30 Watos RMS. La distorsión es menor que 0,13%. El Beogram 4004 es un nuevo desarrollo del primer tocadiscos de lectura tangencial controlado electrónicamente del mundo. Es ya una

leyenda en el campo de la alta fidelidad porque reproduce los discos en exactamente la misma forma en que fueron grabados. Esto proporciona una reproducción sonora que sólo muy pocos tocadiscos logran y una lectura suave que hace que el desgaste del disco prácticamente no exista.

Por otra parte no es exageración exclamar que el Beosistema 2400 es un sistema musical único. Pero no es el único aparato excepcional de Bang & Olufsen. Nosotros estamos especializados en desarrollar productos cuya concepción y técnica es un paso adelante sobre los de la competencia. Una variante con imaginación para quienes buscan excelencias.



Bang & Olufsen
Pensamos diferente.

Solicite una demostración en cualquier establecimiento especializado en sonido y que sea distribuidor oficial B & O.

REPRESENTANTE E IMPORTADOR EXCLUSIVO PARA ESPAÑA



ATOMIUM

Avda. Felipe II, 12
Tels. (91) 275 38 73 226 61 38
MADRID-9

Delegación para Cataluña:
Pza. Urquinaona, 6 12.º D
Tel. (93) 317 75 29
BARCELONA 10

BEOSISTEMA 2400

SI DESEA MAYOR INFORMACION,
RELLENE ESTE CUPON

Nombre

Domicilio

Ciudad

Provincia

«Quasi» una SCHUBERTIADA



«Schubertiada» en el salón de Josef von Spaun. Oleo, inacabado, de Moritz von Schwind.

Participan: Roberto Andrade Malde (R. A.), Domingo del Campo Castel (D. C.), Angel Carrascosa Almazán (A. C.), Angel-Fernando Mayo Antoñanzas (A. M.), Fernando Peregrín Gutiérrez (F. P.), José Luis Pérez de Arteaga (P. A.), Arturo Reverter Gutiérrez de Terán (A. R.).

A. M.—Recordaréis que cuando nos reunimos para conversar sobre Beethoven, en marzo del año pasado, se trataba de intentar resumir en un único trabajo de RITMO —el resultante de aquella tertulia— lo que podía significar, a nuestro juicio, Beethoven para el mundo actual. La situación de hoy es distinta. En diciembre próximo dedicaremos a Schubert todo un número monográfico. En consecuencia, nuestra conversación sobre el compositor vienés no debe estar dominada por la angustia del espacio disponible. Tratemos de rememorar las «schubertiadas», desgraciadamente sin el músico, pero sí con su música. Y como objetivo, intentemos dar respuesta a esta pregunta: ¿quién es Schubert? Esta me parece la gran cuestión a desvelar, porque Franz Schubert es mucho menos conocido de lo que comúnmente se cree.

F. P.—Estoy de acuerdo con la necesidad de centrar la figura de Schubert. Es este un año de conmemoraciones. Celebramos el tercer centenario del nacimiento de Vivaldi y los cincuenta años de la muerte de Janáček, autores que, se diga lo que se quiera, son poco conocidos en España; es más, en el caso del segundo se puede hablar de desconocimiento total. En principio, parece que Schubert nos queda más cerca, porque su conmemoración tiene más eco. Pero no nos engañemos: Schubert es casi otro desconocido.

R. A.—En efecto. La popularidad de Schubert es una cortina de

humo. Hay que repetir que es un músico muy mal conocido. No se trata del caso de Janáček, sino de algo quizá peor, porque es muy difícil cambiar los «clichés» ya fijados.

A. M.—Centremos el tema. Schubert pasa por paradigma de músico centroeuropeo, austríaco y vienés. Vayamos de lo general a lo particular, aunque, en la realidad, quizá venga determinado en él lo general por Viena, y lo particular por Centroeuropa. ¿Qué elemento predomina en Schubert?

A. R.—Creo que el factor predominante es lo vienés. Claro que tendremos que precisar lo que queremos decir realmente con esto. Schubert es, por supuesto, austríaco y centroeuropeo, pero lo más específico en él es lo vienés: compone temas populares, rompe el fuego en los cafetines con sus canciones, utiliza las danzas y los «ländler» de la región, de los campesinos. La inspiración campesina anima la vida musical de la Viena de aquella época, y Schubert deambula por la urbe respirando esta música que Viena ha hecho suya. Así, lo vienés puede significar, en principio, «ligereza», porque su música cotidiana es «ligera».

A. C.—Quisiera matizar lo que acabas de decir, Arturo. Schubert es vienés, y este es un hecho indiscutible. Pero por vienés se suele entender algo que tiene, inevitablemente, un componente de superficialidad, de frivolidad incluso. Y entonces resulta que el sello de «vienés», en sentido peyorativo, ha perjudicado mucho a Schubert y ha provocado que se tarde en comprenderle en su verdadera dimensión...

R. A.—... Totalmente de acuerdo...

A. C.—... Y aún más, en el Schubert de la última época el elemento vienés es ya casi secundario. En ese momento estamos en presencia de un músico de una gran tragedia interior, de enorme

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

Kimball

MAXPER

"LA MUSICA"

MUCHAS NOVEDADES EN:
ORGANOS
PIANOS

EN EL CENTRO GEOGRAFICO DE ESPAÑA

CENTRO MUSICAL
MAXPER

CERRO DE LOS ANGELES -

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

CRUMAR
2003

MAXPER

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

Recorte este cupón y pida información, sin compromiso.
CENTRO MUSICAL MAXPER
Carretera de Andalucía, Km. 12,600
Getafe (Madrid)

Nombre

Dirección

D. P.



dramatismo, que nada tiene que ver con su imagen estereotipada y vienesa.

P. A.—Yo también discrepo un poco de lo que dijo Arturo. En la época de Schubert, que —no hay que olvidarlo— es también la de Beethoven, pues ambos son contemporáneos, el «concepto Viena» es muy amplio. Viena no termina en los cafetines y en la frivolidad; un historiador inglés, cuyo nombre no recuerdo ahora, decía que ha habido tres grandes épocas artísticas en la historia europea: la Atenas de Pericles, la Inglaterra isabelina —claro que aquí asoma el «chauvinismo» de nuestro hombre— y la Viena de comienzos del siglo diecinueve. Si entroncamos la música de Schubert con el teatro de Grillparzer o con la poesía y la pintura que entonces se hacía en Viena, palpamos ese concepto superior de la capital de Austria. Creo que aún está por escribir la verdadera historia de la Viena de aquel tiempo.

A. M.—José Luis ha avanzado por un camino que me parece productivo. Lo vienés, aplicado a Schubert sin más matices, viene a ser casi inevitablemente lo peyorativo de lo vienés, un lugar común ayuno de significados reales. La Viena de mil ochocientos veinte es la capital del mundo político, social y artístico. Y esa capital del mundo, que ha sucedido en el puesto a París, tiene como su músico primero —aunque quizá la ciudad no sea consciente de ello— a Franz Schubert. He aquí la gran importancia de los componentes centroeuropeo, austríaco y vienés, cuando hablamos de Schubert...

A. C.—... Que es un músico ignorado por Viena...

A. M.—... Yo precisaría: ignorado en parte por Viena. Lo que importa, insisto, es que Schubert es su mejor representante, incluso con esa apariencia de alegría y frivolidad que antes se ha señalado. En realidad, Viena era una ciudad cargada de problemas,



Mientras los «schubertianos» de hoy «hacen por la vida», sonríen las «schubertianas» de mañana.

encrucijada entre Oriente y Occidente, testigo dolorido de guerras bien recientes y sede de la política de equilibrio europeo. Y ahí está, como testigo de todo ello, la música de Schubert.

P. A.—No olvidemos que en la época de Beethoven y Schubert el músico más aplaudido en Viena es Rossini...

F. P.—Pues yo he creído entender otra cosa en lo dicho por Arturo: la existencia de un conflicto entre la ciudad y el campo. Hay en este momento un choque entre lo urbano y lo rural. No se produce en Viena la fusión entre la burguesía urbana y la aristocracia rural, que sí se había producido en Inglaterra. Para mí, Arturo apuntaba el trasvase de la música campesina a la música urbana...

A. R.—... Cosa que ya había hecho Haydn...

F. P. (sin interrumpirse)... a la música de la burguesía. Por otra parte, de acuerdo con Angel Mayo y José Luis, Viena es en ese momento un centro cultural importante, pero, precisamente, desde ese momento. Si dejamos aparte la música, Viena no había tenido antes un gran desarrollo artístico.

P. A.—Hay que anotar que esta época brillante coincide con lo que en Viena se sigue llamando el «Antemazo», es decir, con el período que abarca desde el Congreso de Viena hasta la revolución de mil ochocientos cuarenta.

F. P.—Pero Viena era la capital musical de Europa desde hacía mucho tiempo, tras heredar a Hamburgo, y nada más...

A. C.—¡Hombre, nada más, no!

F. P.—Entendedme. Quizá exagere un poco para destacar más lo que quiero decir: la idea es que Viena resulta una ciudad sor-



A. R.—Yo creo que Schubert, dicho sea llanamente, vivió muchos años en la inopia.

prendente, porque su grande y auténtica personalidad venía dada por la música.

A. R.—A mí continúa preocupándome saber hasta qué punto Schubert era consciente de la importancia real de su protagonismo y de su obra. Yo creo que Schubert, dicho sea llanamente, vivió muchos años en la inopia...

(Esta afirmación provoca una pequeña discusión irrelevante, que pronto da paso a las siguientes opiniones.)

A. M.—Desde luego, Schubert no es explicable sin el fenómeno de la aparición y consolidación de la sociedad burguesa que configuró la época conocida como «Biedermeier»...

F. P.—... la sociedad urbana...

A. M.—... sí, la sociedad urbana que, aún con la nostalgia del campo, lucha por conseguir estabilizarse tras las guerras napoleónicas. Esta sociedad es comercial y sedentaria, y en nuestro terreno se nutre de la música que ella misma produce, no de la obra de unos paniaguados al servicio de la aristocracia. En este tiempo la «Hausmusik» —la música doméstica, para tocarla en casa— va a desplazar al viejo salón aristocrático. Schubert podía estar un poco en la inopia, Arturo, pero a mí continúa también preocupándome por qué es tan representativo de su tiempo.

A. R.—Volvamos al ejemplo de Rossini, citado antes por José Luis. Rossini conocía su importancia y sabía quién era, porque todos los públicos de Europa lo adulaban. Por el contrario, Schubert aparecía como empedregado, como acobardado.

A. M.—Bien, de acuerdo; mas Rossini, al margen de sus grandes cualidades musicales, era, ante todo, un gran comerciante, y Schubert no. Rossini trataba de ganar dinero por encima de todo, y lo consiguió, igual que lo intentó, y también lo logró, Meyerbeer; lo que ocurre es que Rossini era un buen músico y Meyerbeer no.

P. A.—Al citar a Rossini y a Meyerbeer creo que se ha puesto el dedo en la llaga, que hemos avanzado hacia el verdadero Schubert. Fue éste un hombre amargado toda su vida por la carencia de éxito: el problema es casi obsesivo en toda su correspondencia.

A. C.—¿Pero qué éxito buscaba?

F. P.—El teatral.

P. A.—Naturalmente: el dinero proporcionaba la libertad al compositor, y el dinero estaba en el teatro.

A. C.—Claro está que Schubert buscó el éxito; mas aun así, ¿creéis que este hombre sabía de verdad cuán excepcional era? Yo estoy de acuerdo con Arturo, y lo dudo. Beethoven sí era consciente...

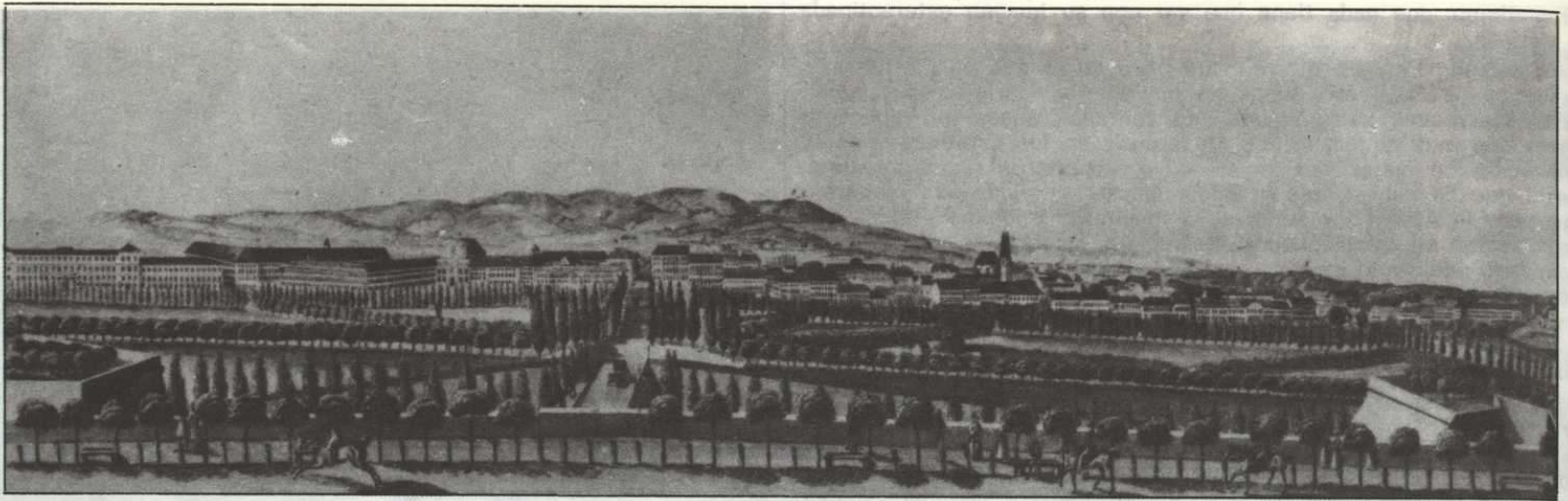
P. A.—En torno a Schubert había un círculo de amigos que alababa constantemente su talento. En algún momento terminaría creyéndoselo, digo yo...

A. M.—La denominación dada por sus conciudadanos a las reuniones donde él actuaba, las «schubertiaden», expresa su protagonismo...

F. P.—Y no era nada fácil ser admitido a esas «schubertiadas...» Pero el tema del teatro es muy importante. En esa época era el único medio de conseguir fama y dinero de forma rápida.

A. R.—He aquí una de las grandes contradicciones de Schubert. No estaba dotado para el teatro y, sin embargo, toda su vida intentó lograr con la ópera un éxito que jamás llegaría a alcanzar.

F. P.—En cierta manera, es lo mismo que le ocurre a Beethoven con *Fidelio*. Claro que en la época de Schubert se da otro fenómeno muy interesante: aparece el público de conciertos, inicialmente



Una vista de Lichtental, Alsergrund y Rossau, suburbio de la Viena de Schubert.

celebrados en la propia casa. La ópera, salvo excepciones, y sin olvidarme de Venecia, había sido un espectáculo cortesano, aristocrático. Ahora se busca un tipo de música muy para la casa, muy burguesa. Se producen ininidad de piezas cortas. En parte, todo el aparato del costoso teatro de ópera es sustituido por el sencillo piano, que ocupa lugar predilecto en el salón de los nuevos burgueses.

A. M.—¿Creéis que podía ser entendida parte de la obra de Schubert como un antecedente de la música «industrial» o de «consumo» de nuestro tiempo, en cuanto que se escribía como «Hausmusik», como música para el «consumo» de aquella burguesía?

P. A.—En una parte de la vida de Schubert, sí hay que entenderlo así, pero en los últimos años, ya no. Por decirlo castizamente, se sabe tocado en el ala, y sus pretensiones son mucho más ambiciosas. Ahora bien, me gustaría que no perdiéramos de vista algo dicho por Fernando: la crisis que supone la aparición de un nuevo público. Me parece interesante recordar que en la época que va de mil ochocientos veinte a mil ochocientos cuarenta funcionan en Viena cinco teatros, algo verdaderamente asombroso: el importantísimo Teatro del Burg, que es el teatro imperial; el Teatro de la Leopoldstadt, donde trabaja el hombre que representa la poesía popular, Ferdinand Raimund; el famoso Teatro An der Wien, que todavía se conserva, construido por Schnikaneder, el libretista de Mozart, y donde se estrenó *Fidelio*; el Teatro Am Kärntnerthor, a cargo del famoso Domenico Barbaja, quien había conseguido la primera representación de *Leonora*, es decir, la versión inicial de *Fidelio*...

A. R.—... Y la primera representación de *Euryanthe*...

P. A.—... Así es. Y, por último, el Teatro Zum Strauss, regentado por Josef Huber. Algunos de estos teatros alternan la ópera y el drama —por ejemplo, Grillparzer estrenó *La antepasada* en el Teatro An der Burg—, y esto revela que había aparecido un público capaz de sostener esta increíble actividad teatral...

A. M.—... Y confirma que aquella Viena era la capital del mundo. En Viena se consolida la estructura de la burguesía europea, con su orden social, policía protectora, estabilidad comercial e intención de dejarse de guerras.

P. A.—La actividad policial llegaba a extremos jocosos. Por ejemplo, en el Teatro An der Burg se organizó una asociación secreta. No recuerdo bien su nombre, aunque sí que se refería a

una cueva. Los miembros adoptaban nombres extravagantes, y había uno que se hacía llamar «El cisne verde —o algo por estilo— de Samiel», el personaje diabólico de *Der Freischütz*. Dos años antes de la muerte de Schubert, Metternich ordenó disolverla por considerarla «peligrosa para los fines del Estado». Viena vivía con una policía omnipresente.

F. P.—Una tesis histórica afirma que el romanticismo alemán es la creación de una sociedad que, sometida a las específicas condiciones policiales del Estado moderno, y ante la imposibilidad de desarrollar una verdadera actividad política, se encierra en su mundo. ¿Podríamos conectar esto con Schubert y con los músicos centroeuropeos posteriores y los intelectuales de la época?

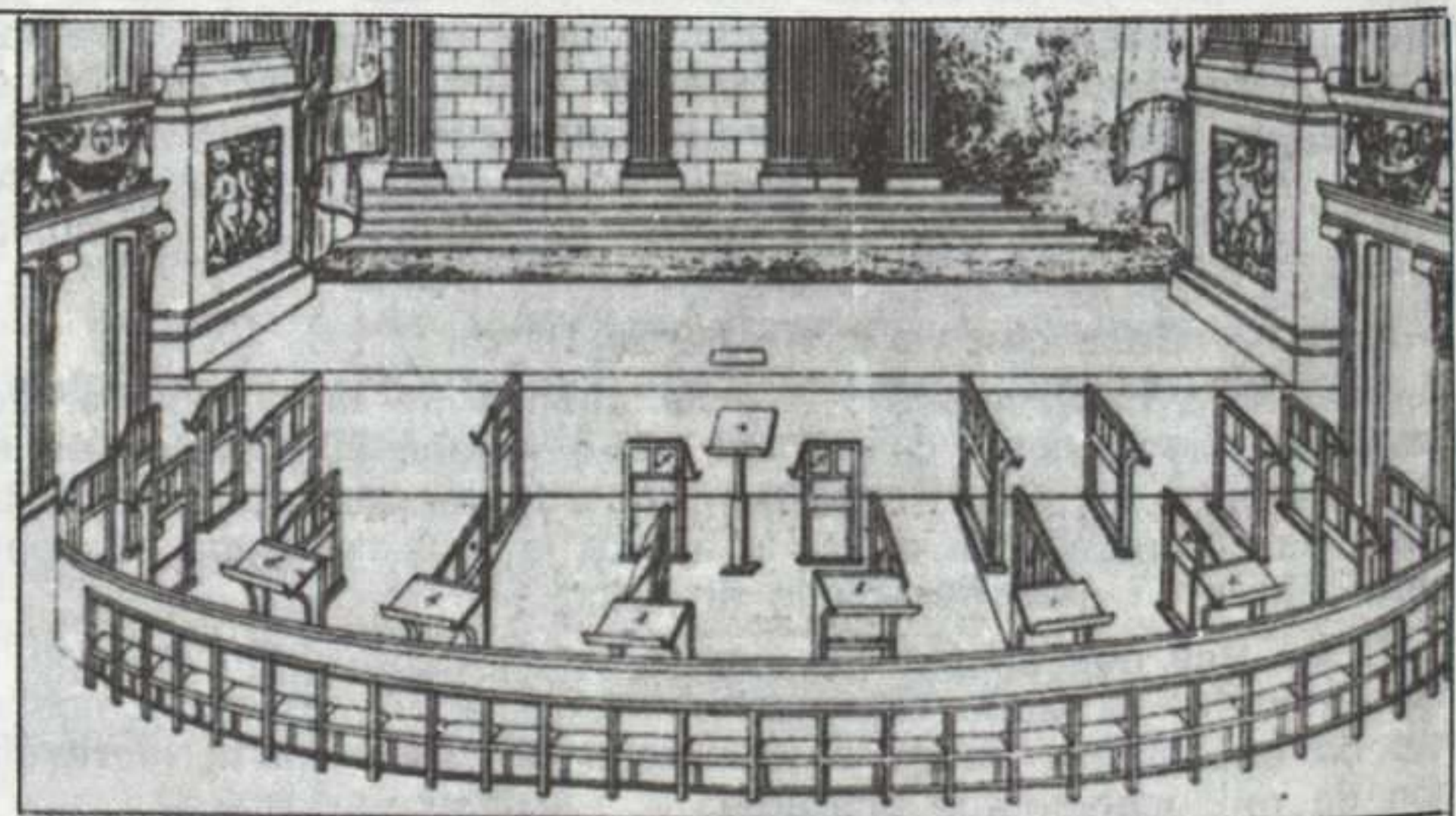
D. C.—En mi opinión ocurre, precisamente, lo contrario. El nacionalismo alemán —entendiendo lo alemán en sentido amplio— nace, precisamente, en esa época como una reacción a las guerras napoleónicas. Los *Discursos a la nación alemana*, de Fichte, reflejan perfectamente este sentimiento, que es palpable en los poetas contemporáneos de Schubert: Rückert, Eichendorff, Brentano, etcétera. En música, escuchamos la misma voz en Weber y Schubert, que, para mí, son los verdaderos creadores del arte musical alemán.

A. M.—¿Entonces tú ves un arte alemán como género del que la música austríaca o, más concretamente, vienesa, sería una especie?

D. C.—Sí. Schubert, como autor de «lied», se inspira en la gran poesía alemana, en Goethe, en Schiller. A los músicos anteriores no los comprendo así. A Mozart lo veo, por supuesto, como músico universal, europeo, lo que queráis; y también a Juan Sebastián Bach, pero...

A. C.—¿Y a Beethoven?

D. C.—Hombre, no quiero decir que a partir de este o de ese músico empiece a manifestarse el espíritu alemán, y que antes no... Beethoven es más universal. En el caso de Bach, hay una gran relación con el arte italiano, y no digamos en los casos de Händel y Telemann. Los artistas alemanes anteriores al siglo diecinueve necesitan, para su completa granazón, de otro elemento. Por ejemplo, Durero llevaba el camino de Wohlgemut y otros de los grandes pintores alemanes góticos; pero al viajar a Italia y entrar en contacto con el arte italiano se convierte en una figura universal.



A la derecha, el foso orquestal del teatro de la Puerta de Carintia
A la izquierda, vista del Theater an der Wien.
(Kärntnerthor).



A. C.—Podría citarse a Goethe...

D. C.—¡Cuidado! Yo no me atrevería a calificar a Goethe...

A. M.—Pero retornando a nuestro hombre, Schubert, ten en cuenta que no recibe influencias extrañas palpables...

D. C.—Acaso la eslava...

A. M.—Sí, pero por la presencia de este elemento en Viena, que era punto de fusión de Oriente y Occidente y capital de pueblos muy distintos. Ten en cuenta que Schubert no viajó casi nada...

(Algunas voces parecen disentir.)

... nada, insisto: se movió en un radio de cien kilómetros. Se circunscribió al círculo de sus amigos, y al no viajar y por la edad a la que muere apenas pudo conocer suficientemente otras culturas, escuelas, estilos y tendencias.

D. C.—Los contactos de Schubert con el arte italiano son superficiales...

A. M.—Un ejemplo: no transcribe la música de otros. Listz se cansaría de hacer transcripciones y paráfrasis. Schubert, al contrario, es un creador puro, en constante producción original, una fuente inagotable de música propia y muy autóctona y casi local.

D. C.—Estoy de acuerdo. Eso es lo que más me impresiona en Schubert, su carácter autóctono. Me sucede lo mismo con Weber.

A. R.—Con todo, a pesar del evidente paralelismo entre Weber y Schubert, yo creo que éste viene muy caracterizado por el factor austríaco, y es así más autóctono. En ese sentido, Schubert me parece un músico más original, porque Weber tiene muchas más influencias.

D. C.—Observa que Schubert no es el creador, ni el padre del «lied», ni todas esas cosas que de él se han dicho en ese terreno, sino el seguidor de una corriente subterránea alemana que existía ya en época de Mozart. Schubert continúa tras la huella de un Hiller o de un Reichardt, los segundones contemporáneos de Haydn y de Mozart, autores de arte alemán, «singspiel», «lied», etcétera. Por supuesto, Haydn, Mozart y también Gluck tienen una producción de «lied» considerable, pero no posee en ellos un significado fundamental.

A. M.—Estamos llegando, inevitablemente, a un aspecto capital y polémico en Schubert. Los «grandes» que citas, Domingo, tenían adquirido el sentido de la gran forma, posada sobre herencias italianas y francesas que ayudan a conferirle universalidad. Por el contrario, Schubert vino a ser el gran maestro de la pequeña forma, muy secundaria hasta él. La pequeña forma va a anhelar después los fastos de la gran forma, y ya en el propio Schubert se presenta el problema de si divaga, de si sabe construir y desarrollar. Para mí, la pequeña forma, en Schubert, es el testimonio musical del paso de lo rural a lo urbano, que preocupaba antes a Fernando, con toda razón. Es este el hilo de Ariadna de una nueva época: la pequeña forma expresa lo inmediato, lo dialectal, lo concreto, ese nacionalismo incipiente que señalabas tú, Domingo, igualmente con toda razón. El tema de la forma, en Schubert, es, por tanto, crucial para desvelar su personalidad y conocer su época. El compositor sufre, evidentemente, por la tensión entre una pequeña forma, en la que es maestro absoluto, posiblemente insuperado, sobre todo en algunos ciclos de canciones, y la necesidad de la gran forma, que viene exigida por las tendencias universalistas, tan magníficamente ejemplificadas por Beethoven. Se ha dicho que Wagner fue, realmente, un miniaturista —el «leit-motiv»— disfrazado de gigante. ¿No creéis que en el caso de Schubert puede hablarse con toda propiedad de una magnificación artificial de la pequeña forma? ¿Estaba dotado, realmente, para la gran forma heredada del siglo dieciocho?

D. C.—En mi opinión, la gran genialidad de Schubert está en que parte de la pequeña forma y, sin embargo, es capaz de desarrollar la grande. Y no por adición o superposición, sino mediante



una elaboración que le permite anticipar en sus últimas obras la estética formal vigente a finales del siglo diecinueve.

A. M.—¿Estás convencido de que la gran forma estaba de verdad vigente a finales del siglo diecinueve?

(Algunas expresiones monosilábicas entre los participantes, y cierta vacilación.)

D. C.—Sí..., porque las formas tradicionales habían quedado agotadas.

A. M.—Sin duda, la gran forma está vigente y perdura en Brahms. Mas a finales del siglo quizá el único músico «casi» perteneciente a la gran forma es Bruckner. El hecho, a nuestros propósitos, es importante, porque hoy está muy de moda explicar a Bruckner a través de Schubert, y como en todas las modas, se cometen en su nombre excesos. Pero la cuestión está en saber por qué se mantiene —si es que se mantiene— la gran forma en plena explosión de las nacionalidades, y por qué son los músicos austríacos los que más denodadamente la buscan. Los grandes sinfonistas, además de los alemanes Schumann y Brahms, son Schubert, Bruckner y Mahler; es decir, tres austríacos. Sí, ya sé que Mahler es un judío checo y todo lo que queráis, pero vive como austríaco. Y Bruckner es otro austríaco a machamartillo, vamos, otro señor que apenas se movió de su entorno natal.

A. R.—Efectivamente, en ese punto tiene una gran conexión con Schubert...

A. M.—Pues bien; si aceptamos como evidente la relación —aparte modas— entre Bruckner y Schubert, ¿cómo explicáis la coexistencia de la pequeña forma, tan ligada al nacionalismo, con la necesidad de la gran forma, que ambos experimentan? ¿Sería que lo alemán equivalía en ese momento a «universal»? ¿La «eclosión» alemana, precisamente por lo tardía, no era un intento de realizar un concepto universal —algunos dirían «imperial»— de la política, de la economía, del arte?

D. C.—En cuanto al arte alemán, al principio parte de las pequeñas formas; pero luego tiene una vocación —por decirlo de alguna manera— «imperialista». Y Dvorak y los rusos tratarán de hacer sinfonías, sonatas o cuartetos en esa misma línea.

R. A.—Yo creo que no es fácil desvelar estas cuestiones, y menos tratándose de Schubert, quien, a mi juicio, no tuvo nunca ideas muy claras sobre el tema. Para mí, el problema de la gran forma, en Schubert, es, simplemente, un problema de edad; fue un hombre que vivió sólo treinta y un años, y a esa edad, mientras Beethoven había escrito sólo su *Primera sinfonía*, él ya había compuesto su *Séptima* (o *Novena*, como se prefiera). Es, por tanto, un poco injusto juzgarlo dentro del esquema de la forma sonata. Cuando murió llevaba muchos años componiendo, pero era un artista básicamente inmaduro. Y que él era consciente de esa inmadurez referida a los aspectos más técnicos de su arte, lo demuestra que tomase lecciones de Contrapunto con Simon Sechter muy tardíamente. En definitiva, el problema de Schubert es que murió muy joven.

A. M.—Quizá lo que voy a decir pueda parecer tópico o un poco marginal, pero cuando hablamos de que un músico muere joven o muere viejo, hay que tener en cuenta que sólo con esto, así, generalmente, no decimos nada. Hay músicos que mueren viejos con una obra lozana, y otros que ya han sido superados por un cambio de época; y hay otros que mueren jóvenes con una obra perfecta, aparentemente completada, mientras es evidente que algunos se dejaron muchas cosas en el tintero. Esto es algo que casi escapa a toda racionalización...

A. C.—Eso es muy cierto. Mozart ofrece un caso muy claro...

A. M.—Vamos a concretar esta observación en Schubert: ¿qué podía escribir después de su **Séptima sinfonía**? ¿Podía llegar a ser algo así como el Bruckner de la **Cuarta**?

R. A.—Pues yo sí creo que podía haber hecho cosas, aunque ya es más aventurado intentar precisar en qué dirección. Pienso ahora en el **Quinteto en Do mayor**, que es una de sus obras más redondas, y no sólo desde el punto de vista de la incomparable maestría de su melodía marca de la casa, sino también desde el formal. Sí, creo que podía haber ido todavía más allá. No me preguntéis cómo; lo digo por convicción, como lo diría de Mozart, quien aún podía ir más allá de la **Sinfonía en Do mayor** o de la **Júpiter**. Todo esto es un misterio. Hay quien sostiene que la **Octava** de Beethoven es la obra que podía haber escrito un Mozart maduro. Es muy difícil aventurar hipótesis sobre la evolución de un Schubert que hubiera vivido más años.

P. A.—Estoy, en parte, de acuerdo con la advertencia de Roberto sobre la temprana muerte de Schubert como hecho determinante de algunos de los problemas que su figura plantea; pero hay que tener en cuenta también que Schubert cultivó deliberadamente el «amateurismo» durante gran parte de su corta vida. Se desenvolvió en círculos reducidos, burgueses, y una de sus preocupaciones —como podemos apreciar en su correspondencia— es acercarse a la gran forma al salón, a las reuniones domésticas, al grupo de amigos. Quiero decir con esto que Schubert ha sido un poco «simple», desde el punto de vista de la forma, no sólo por inmadurez, sino porque ha querido serlo voluntariamente. De alguna manera, él buscaba ofrecer al aficionado la posibilidad de sentirse músico.

A. M.—Sí, pero esa «autolimitación» de Schubert también significa un refugio contra la frustración que le producía, entre otros factores, la falta del gran éxito deseado. El círculo de amigos es un refugio a donde cada uno lleva lo que tiene, y Schubert aporta la música que a todos podía complacer.

P. A.—Evidentemente, pero no compone el **Quinteto en Do mayor** para estas reuniones de amigos...

A. M.—No, lo compone, para él mismo, el gran músico que existía en él por encima de todo. A todo gran creador se le presenta, en términos generales, esta alternativa: enfrentarse a su época —con todos los riesgos que ello supone— o aceptarla y servirla. Schubert es un caso especial: «sirve» casi siempre a su época, y al mismo tiempo escribe bastantes obras que quieren trascenderla; pero como es un músico nato y extraordinario, la música que produce para el «consumo» de su tiempo ha valido para la posteridad igual que la que pretendía sobrevivir. Hay otros músicos que, desgraciadamente, por falta de genio no pudieron plantearse la alternativa, músicos que produjeron al dictado de su época y desaparecieron con ella por el escotillón del olvido. Insisto en que el caso de Schubert es muy especial: muy pocos músicos han visto sobrevivir, como él, sus dos clases de producción.

P. A.—De acuerdo, pero sigo creyendo que la preocupación —y la despreocupación— por la forma, en Schubert, obedece casi siempre a decisiones conscientes.

A. C.—Yo creo que está fuera de duda que Schubert no dominaba la gran forma como podía dominarla Beethoven. Ahora bien, ¿hasta qué punto podemos considerar que en su música existe frustración por esa falta de dominio? ¿Hasta qué punto no se sale por la tangente y hace algo totalmente distinto? ¿Cómo interpretáis, si no, que una semana antes de morir oyera por primera vez el **Cuarteto en Do sostenido menor**, de Beethoven, y se quedara literalmente asombrado? Este **Cuarteto** posee una perfección formal extraordinaria, mas a la vez se caracteriza por una increíble libertad en la estructura. ¿Por qué impresionó tanto a Schubert?



F. P.—... y cuando regresa con los amigos a casa, brinda por el próximo que ha de seguir el maestro...



Arturo Reverter, Roberto Andrade y José Luis Pérez de Arteaga.

¿No sería porque él había seguido caminos muy distintos? Cuanto más escucho la música de Schubert me afirmo más en la idea de que no hay en ella frustración alguna por falta de teoría o dominio de la forma, sino caminos diferentes. Por ejemplo, para mí, sus últimas **Sonatas para piano** no son un intento fallido de seguir las pautas del Beethoven de la época central, sino algo completamente distinto.

F. P.—Hay algo que debíamos haber tenido presente desde el principio y comienza a aflorar ahora. Me refiero a que Schubert es un hombre que vive bajo la abrumadora sombra del genio de Beethoven...

R. A.—... Como todos sus contemporáneos...

F. P.—... Sí, pero en su caso de manera muy especial. Schubert está presente en el entierro de Beethoven y ayuda a llevar el féretro; y cuando regresa con los amigos a casa, brinda por el próximo que ha de seguir al maestro, y ése va a ser justamente él... La sombra del «titán», como le llamaba, es abrumadora, y desde ese punto de vista existe frustración en Schubert, creo. Claro que todo esto es moverse un poco en el terreno de la conjetura, porque no tenemos un conocimiento profundo de su psicología. Hay que volver a recalcar lo que dijo antes José Luis: Schubert buscó el éxito como fuera, y lo buscó una y otra vez en el teatro, dominio en donde apenas se proyectaba la sombra de Beethoven.

A. M.—¿Pero por qué buscaba ese éxito? Porque quería vivir como compositor, porque —pese a todo ese «amateurismo» que también detectaba José Luis— es uno de los primeros compositores del área alemana que quieren vivir de su arte como un profesional liberal más. Schubert vive en los inicios de ese profesionalismo burgués que hoy agoniza, como tantas otras cosas, a pesar de la brillante apariencia de algunas situaciones. De cualquier especialidad de la actividad humana puede hacerse profesión en el sentido económico y social que conocemos, y así ocurre también con la música, que permite ser compositor, director, instrumentista, profesor, etcétera. Schubert quiso ser compositor y vivir de su obra. Llevaba en la escuela una trayectoria ejemplar, hasta que la quebró por su decisión de ser músico y sólo músico. Entonces, fracasados otros intentos más humildes, buscó el dinero allí donde estaba, en el teatro de su tiempo, que ya anticipaba el «boom» de la ópera italiana, la francesa o la alemana, ésta bastante más tarde. Tampoco consiguió el éxito en este terreno, y, sin embargo, no renunció a ser músico y a vivir su profesión vocacionalmente.

F. P.—Ese camino ya lo había abierto Beethoven...

A. M.—Pero no con la decisión de Schubert; además, Beethoven se muestra aún muy ligado a la aristocracia. Schubert era el **compositor** entre sus amigos, orientados muchos de ellos hacia empleos públicos o profesiones liberales, y él se consideraba su igual.

P. A.—Sí, el último compositor-lacayo fue Haydn, porque ya Mozart, a fuerza de disgustos y costándole dinero, la salud y al final la vida, había logrado independizarse. Beethoven, que es contemporáneo de Schubert, no lo olvidemos, consigue dar un gran paso adelante, y llega a ser amigo y compañero de los príncipes que habían sido los señores de Mozart y de Haydn. Es importante recordar que hay un momento en que Schubert vive como músico-lacayo: se trata de los dos veranos que pasó al servicio de los descendientes del que fuera patrón de Haydn, los condes Esterházy. Las cartas que Schubert dirige a su hermano Ferdinand desde esa situación son muy reveladoras, porque, si bien muestra en ellas siempre cariño hacia sus amos, se queja de que duerme, prácticamente, en la cocina, con los criados y caballerizos. Y dice, poco más o menos, esto en una de las cartas: «Y al decirme ayer,

WAGNER



Formato 28x32 cms (tamaño disco).
400 Fotografías. Cubierta a color con grabados dorados.
P.V.P.: 1.400 pts.



"El desvelo wagneriano de la revista Monsalvat, siempre en la brecha de la información musical, el celo entusiasta de su director, se refleja de nuevo con la publicación de un volumen que hemos de recibir con alegría: "Mi Vida". Las prietas, aleccionadoras, interesantísimas páginas autobiográficas de Ricardo Wagner, llega a nosotros en cuidada edición, amplia en el formato, abundosa en la parte gráfica y con ese atractivo enorme que dimana del relato de una de las figuras cumbres de la historia de la música. Es de prever que la edición limitada sea pronto insuficiente para las demandas de tantos fieles a la figura y la obra del coloso de Bayreuth". (Fernández-Cid, ABC-Madrid).

"... Editorial Thor ha realizado esta edición en forma realmente suntuosa con más de cuatrocientas fotografías, lo que constituye un alarde iconográfico wagneriano sin precedentes en nuestro país. José Palau (JANO-Barcelona).

"Esta edición actual difiere totalmente de la precedente en el continente pues el contenido es invariable... La presente publicación contiene una abundante información gráfica, entre fotografías del propio Wagner, familiares, compositores contemporáneos suyos, intérpretes y escenas de sus obras e ilustraciones para las mismas, que quizá pueda considerarse como una de las más completas publicadas hasta ahora y que complementa acertadamente la parte literaria". Carmelo Davila (La Provincia, Las Palmas de Gran Canaria).

"La prestigiosa revista Monsalvat acaba de publicar un magnífico volumen sobre la vida de Ricardo Wagner. Se trata de un auténtico esfuerzo editorial, ya que es un libro de lujo que contiene nada menos que quinientas ilustraciones". A. Valera Cases (El Noticiero Universal, Barcelona).

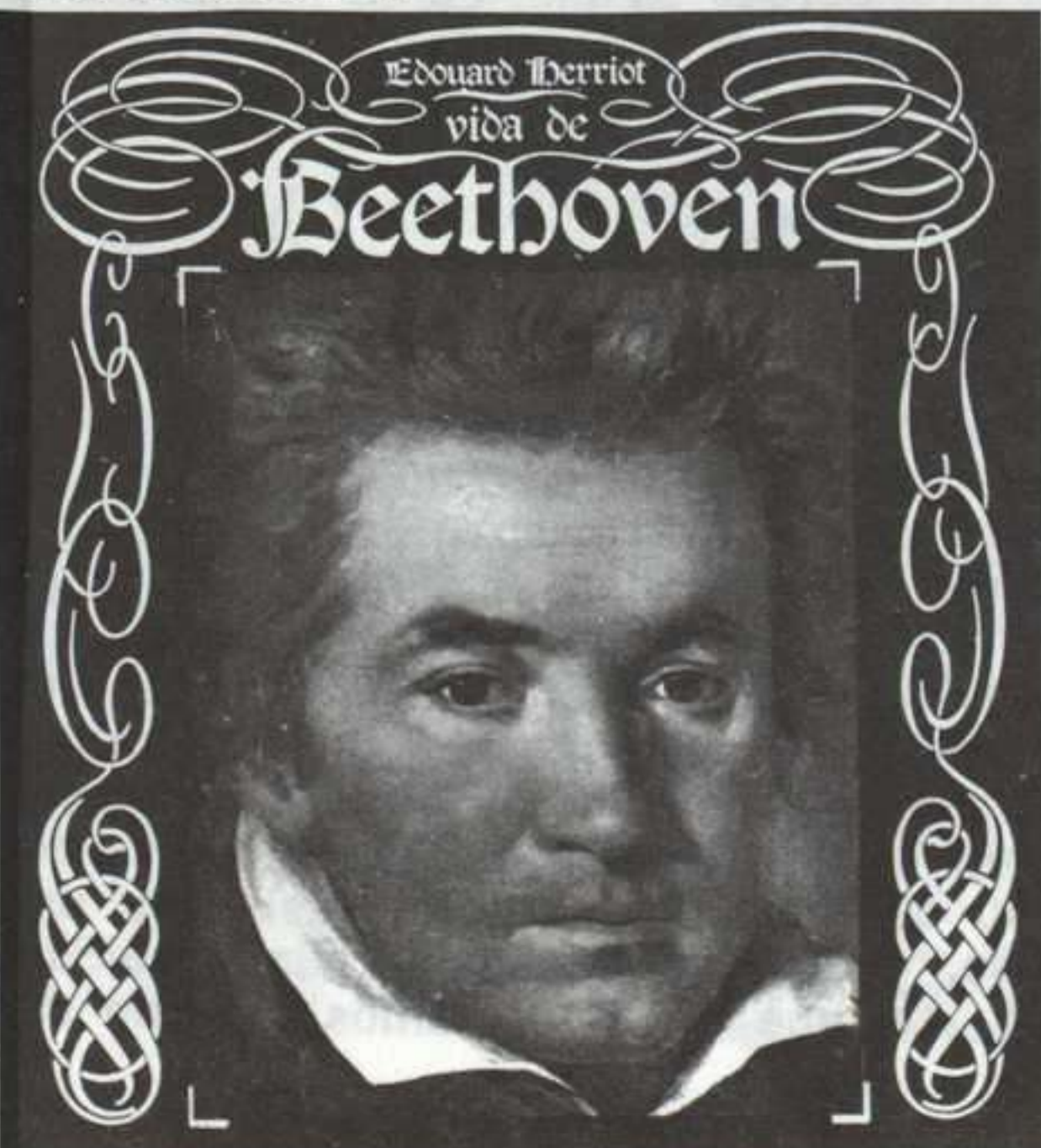
"... Libro que honrará la biblioteca de los aficionados a la buena música y de los bibliófilos en general". J. B. (El Diario Vasco, Bilbao).

¿Cómo se ha editado "Mi Vida"? Para mí está claro que con poco dinero y sin un plan crítico y editorial con verdaderas posibilidades divulgadoras... Se ha acudido a las galeras de la edición de José Janés -con el consiguiente ahorro de gastos de imprenta-, que están compuestas con una ortografía de otro tiempo. No hay estudio introductorio previo ni un índice de personajes; pero a cambio el libro, que tiene un formato rancio y aparatoso, se ofrece profusamente ilustrado. Lástima que su reproducción es, en general, muy oscura y un tanto informe. Angel F. Mayo (RITMO-Madrid).

VIDA DE BEETHOVEN

De formato 28x32 cm. (tamaño disco), 300 fotografías y portada a todo color, esta nueva iniciativa editorial da cuerpo a lo que será una gran colección de biografías de los músicos más destacados.

P.V.P.: 1.700 pts.



Encuadernación con grabados dorados y fotografía a color.

Rellene y envíe el cupón inferior:

Don.

Calle. Ciudad.

Desea recibir los ejemplares siguientes:

MARCAR LO QUE INTERESE:

-Manuel de Falla, cien años
-Mi Vida (R. Wagner)

-Los románticos alemanes
-Vida de Beethoven

Forma de pago: - Talón bancario - Reembolso - Giro postal

Pedidos a : MONSALVAT. C/ Vallirana 69. Barcelona-6. Tf: 218-11-97 (sólo tardes).

MANUEL DE FALLA, CIEN AÑOS



Formato: 21x31 cms.
96 págs. PVP: 150 pts.
ilustrado

LOS ROMANTICOS ALEMANES



Formato 15x21 cms. Muy ilustrado.
128 págs. PVP: 150 pts.



F. P.—Para mí, la situación se resume en esta expresión: «Cara a cara a la muerte»...



En el otro extremo de la mesa, «schubertianas» y «schubertianos».

a Viena, a Viena, repito yo jubiloso: ¡A Viena, bendita ciudad, regreso a ti! Se ha acabado ser lacayo.

A. M.—Schubert renueva así el sentido de esta frase famosa: «El aire de la ciudad hace libre». Schubert va a ser conscientemente el primero de esos artistas burgueses que se llamarán Schumann, Brahms y Wagner, lista que se cerrará con Bruckner y Mahler, aunque éstos, sobre todo el último, son hombres de una época de crisis. Mas hay algo de lo que todavía no hemos hablado, y me parece, en Schubert, tan importante o más que los aspectos políticos y sociales de su época. En su corta vida, actuando sobre su personalidad y su intimidad, hay la presencia constante de la enfermedad y de la muerte. Es este un elemento muy personal y subjetivo. No sé si tendrá trascendencia histórica o sociológica, pero psicológicamente es abrumadoramente importante. Advertid que las primeras composiciones «liederísticas» del chaval de trece o catorce años son canciones dedicadas a la muerte, incluso a la muerte violenta: una de las primeras se llama **El parricida**. Advertid también que vive enfermo los diez últimos años de su vida, y que de los catorce hermanos nacidos del primer matrimonio de Franz Theodor Florian Schubert sólo cinco llegaron a adultos. La muerte se ha convertido en nuestra época en un aspecto tan cotidiano u ordinario que apenas parece afectarnos; sólo nos conmueven por un instante las grandes catástrofes. Yo no sé si en el tiempo de Schubert ocurriría lo mismo; pero si desde un principio el tema de la muerte penetra en su obra y la recorre, no puede haber duda de su importancia. Además, el individuo surgido de la Revolución francesa contemplaba a la muerte como enemigo insalvable de su preciada individualidad; no olvidemos que uno de los grandes temas compositivos del siglo diecinueve será la «Misa de difuntos», el «Requiem». En cualquier caso, la tragedia de la enfermedad y de la muerte es, en Schubert, cierta, palpable...

A. R.—... Parece que hay en este punto una gran conexión con Mahler...

F. P.—... Porque en ambos compositores está presente la muerte en la infancia. La infancia es el período de la vida en que, a la vez y desde un punto de vista psicológico, se está más lejos y más cerca de la muerte. En los casos de Schubert y Mahler estaréis de acuerdo conmigo en que la obsesión por la muerte es una fijación infantil, dicho sea un poco en términos psicoanalíticos.

R. A.—Eso es seguro; aunque no tengamos particulares conocimientos psicoanalíticos, creo que el asunto está claro.

A. M.—¿No creéis, entonces, que más allá de la vida cotidiana y del afán por el éxito la obra de Schubert está transida del sentimiento trágico de la muerte amenazadora e inevitable?

P. A.—Recuerdo que Sopeña dijo en la Escuela Superior de Canto que Schubert había compuesto grandes obras antes de enfermar. Esto es muy cierto, pero hay que anotar que las obras verdaderamente grandes comienzan a surgir cuando el sentimiento de la muerte adquiere en Schubert un carácter, diremos, **grotesco**. Schubert enfermó muy joven de sífilis, y la dolencia provocó las situaciones más ridículas que cabe imaginar: por ejemplo, muy pocos biógrafos recogen el dato de la caída del cabello...

F. P.—Durante algún tiempo hubo de llevar peluca...

D. C.—Pero antes de enfermar había compuesto obras importantísimas que tienen como tema la muerte; por ejemplo, **El rey de los alisos**.

A. M.—Eso demuestra que la obsesión de la muerte siempre

estuvo presente en él, aunque después se concretó en una amenaza personal bien cierta...

(Vuelven a repetirse aquí, por casi todos los presentes, conceptos parecidos.)

P. A.—Concurre la misma circunstancia en Mahler. Hasta mil novecientos siete trata el tema de la muerte como algo alegórico y distante, pero a partir de ese año comprende que también él puede morir pronto, y entonces aborda el tema de forma muy distinta y mucho más compasiva, como sucedió con Schubert.

F. P.—Para mí la situación se resume en esta expresión: «Cara a cara a la muerte». En un momento determinado tanto Schubert como Mahler descubren que pueden morir, y esto libera todo lo que guardaban dentro desde su niñez...

A. R.—... Desde luego, ese descubrimiento actúa como factor desencadenante de algo que estaba implícito en ellos, pero que quizá no se había hecho consciente hasta entonces...

F. P.—... Y va a adquirir un significado específico y trascendente en los dos...

P. A.—Es que no es lo mismo cantar de la muerte que cantar de la **propia** muerte...

A. C.—... El presentimiento de la muerte provoca en ambos una aceleración meteórica...

A. M.—Llegados aquí, resulta que al final no nos importa tanto Viena, ni Metternich, ni Napoleón, ni lo universal, ni lo regional, etcétera, sino el desnudo hecho de un hombre joven enfrentado a la muerte. Quizá sea esto lo que ha hecho trascendente la obra de Schubert. Como en Mahler, que es, a mi juicio, tan heredero de Schubert —pese a sus vidas, tan diferentes en lo personal— como Bruckner, en términos antes psicológicos que musicales, una música a veces pequeña, a veces grande, siempre muy expresiva de su época, no ha muerto con ella, sino que la ha trascendido. Si dejamos a un lado el talento y el genio musicales, ¿no será el sentimiento de lo trágico, que alienta por debajo de toda una creación, el elemento inaprehensible, mágico, que hace de esta creación algo imperecedero?

P. A.—Me váis a permitir que repita algo que me dijo —y está publicado en RITMO— Alfred Brendel hace cuatro años, y es que Schubert y Mahler son, para él, los dos grandes descubrimientos de la generación de postguerra, porque su música es **impredecible**. Brendel quería expresar así que la música de estos maestros refleja la inseguridad del momento, y de ahí su conexión con la época actual.

F. P.—¿Me perdonaréis que diga que Schubert y Mahler fueron dos grandes manieristas, en el sentido en que pudo serlo un Miguel Ángel? Son dos artistas de un período de crisis que, imitando a los antecesores clásicos y obsesionados con la forma, la trascienden por su crisis personal ante la presencia de un hecho fundamental, que es el sentimiento de su muerte individual y de la de su sociedad. No perdamos de vista que Schubert escribe sus dramáticas composiciones en una Viena alegre, frívola y juvenil.

D. C.—De todas formas, Schubert ha sabido trascender el sentido de la muerte. Hay obras que están inmersas en esa órbita, pero otras no lo están. Incluso compone unas y otras a un mismo tiempo. Por ejemplo, compone muy próximos el **Trío en Mi bemol** y el **Trío en Si bemol**. Uno es dramático, áspero, pesimista, una marcha hacia el **Winterreise**, y otro es totalmente luminoso, sin dejar de ser puro Schubert. Así que no sé si hemos limitado de-



Simon Sechter. Schubert estudió con él Contrapunto, Fuga e Imitaciones hasta quince o diez días antes de su fallecimiento.



Ultimos ejercicios teóricos de Schubert, bajo la dirección de Sechter.

masiado a Schubert al acentuar los aspectos sombríos de su vida y obra.

A. M.—No lo juzgo así. Piensa, por ejemplo, en la **Sexta sinfonía** de Mahler, una sinfonía con la que se pretendía cantar la alegría de la vida, y de una vida concretamente conyugal; pues bien, la obra concluye, como todos sabemos, de una forma absolutamente trágica. Obviamente, en composiciones tan vastas y cósmicas como las sinfonías de Mahler pueden tener cabida todos los contrastes, mientras que en las obras de Schubert, más mesuradas y reducidas, quizá no quepan. Pero también en Schubert existen la paradoja, la tesis y la antítesis de una realidad completada desde la esperanza a la tragedia.

A. C.—Una cosa; yo creo que en Schubert el elemento «amable» de su música es, en su última época, más trágico, si cabe, que el elemento directamente trágico. En el momento del dolor, recordar con nostalgia la felicidad perdida puede ser mucho más amargo que expresar directamente el sufrimiento actual.

A. R.—Con todo, es muy difícil establecer una relación tan directa entre los acontecimientos personales y la música que se compone. Muchas veces el artista parece ir por caminos musicales que nada tienen que ver con su vida íntima. Ahí está el ejemplo de Mozart, que compone la **Broma musical** cuando acaba de morir su padre.

A. M.—Quién sabe, Arturo. Pero aunque esto voy a decirlo yo también un poco «en broma», ten en cuenta que Leopoldo Mozart había tenido un concepto muy «económico» de su prodigioso hijo...

P. A.—... El padre de Mozart, desde luego, se las traía...

A. R.—Sea como fuere, yo estoy con Domingo en que no se puede esquematizar tanto. Qué duda cabe de la importancia de la muerte, en Schubert, pero hay otras muchas cosas a considerar.

A. M.—Bien; pero en Schumann, un músico cada vez más deses-

perado, jamás notarás la presencia de la muerte de esa manera tan clara, y en Schubert sí que rezuma por aquí y por allá.

D. C.—El tema de la muerte es propio de la época, del ambiente, del romanticismo. Schubert no tiene más que asomarse a la poesía contemporánea, donde el tema es continuo. Por todas partes surge la palabra «Grab» (tumba) o la palabra «Tod» (muerte). Además, Schubert tenía un instinto poético muy grande, y cuando selecciona textos de Goethe, de Schiller, de Novalis o de Heine, está escogiendo lo mejor de su época. Y esto tampoco se ha valorado, en general, en su justa medida, porque se ha llegado a decir que la cultura de Schubert era nula, y que lo mismo ponía música a un buen poema que a uno malo. Efectivamente, también puso música a poesías de baja calidad, pero...

A. C.—... la intuición selectiva de Schubert fue extraordinaria...

D. C.—... Sin lugar a dudas...

A. M.—Claro, hay en su producción música estrictamente de «consumo», o que viene condicionada por compromisos con sus amigos, entre los que había buenos y malos poetas...

D. C.—Pero es elevado el número de «lieder» sobre textos de Goethe...

F. P.—Yo creo que no hay contradicción alguna entre las opiniones aquí apuntadas. Por supuesto, es difícil —por excesivamente «fácil»— analizar a un compositor o a cualquier artista en función de sus circunstancias personales. Pero de alguna manera la muerte, en Schubert, es fondo y forma. Desde este punto de vista, su caso es singular, específico.

A. M.—Aunque Arturo murmura por ahí que nos hemos dejado muchas cosas en la trastienda, por ejemplo, la música religiosa de Schubert, creo que va siendo hora de cerrar esta «schubertiada» en modo menor. Recordad que en nuestro próximo número monográfico Schubert y su obra serán contemplados desde ángulos diversos. No se trata hoy de «agotar» —intencionalmente, que no en la realidad— el tema. Dejémoslo en el punto al que hemos llegado. Pero también creo conveniente recordar que cuando nos congregamos para hablar de Beethoven, el año pasado, nunca surgió el tema de la muerte. Nos preocupaba entonces el tema de un músico que trascendía absolutamente a su época, porque era bandera de la gran revolución burguesa, del hombre moderno. Schubert es más reducido. La burguesía a la que pertenece no quiere ya combatir, sino estabilizarse. Y, sin embargo, la muerte ha dominado —aunque algunos de nosotros quieran ponerle, quizá con razón, sordina— la última parte de nuestra reunión. Cuando escuchamos el **Winterreise**...

A. R.—... Y el **Canto del Cisne**...

A. M.—... y **La muerte y la doncella**, claro, creo que más o menos conscientemente pensamos en ese Schubert joven, en ese hombre representativo de una época aparentemente feliz, porque la felicidad es siempre apariencia, que murió a los treinta y un años de edad. Triste final para una reunión «amable» —como diría Angel Carrascosa—, pero final incuestionable. Alcemos ahora nuestra copa en memoria de aquel vienés a quien sus numerosos amigos llamaron cordialmente «Esponjita», y sea nuestro brindis prueba de afecto a quien nos reunió en la noche de un julio madrileño para recordarle. ¡Por Schubert!

(Se entrecochan las copas y la velada se prolonga al arrullo del buen vino y de la música de Franz Schubert, amigo bien amado entre los amigos que hoy volvieron a reunirse al conjuro de su —como hoy se dice— «capacidad de convocatoria».)



«Quasi» un final: de izquierda a derecha, Arturo Reverter, Roberto Andrade, J. L. Pérez de Arteaga, Domingo del Campo, Fernando Peregrín, A. F. Mayo y Angel Carrascosa.

Gpa Music, s. a.

WEINBACH

BÖSENDORFER

ACCORD

BELARUSJ

PETROF

ETYDE

CHAIKOVSKY

RÖSLER

CHERNY

TCHAIKA

WLADIMIR

SCHOLZE

UNA ORGANIZACION AL

PETROF



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



PREMIO CALIDAD EUROPA 1975

(Por referendum realizado por Compiter internacional)

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



SERVICIO DE LA MUSICA

La sinfonía en SCHUBERT

Por
ENRIQUE PEREZ ADRIAN



Mascarilla de Beethoven: sus sinfonías fueron para Franz Schubert final y partida.

1. Introducción: La sinfonía anterior a Schubert

El auténtico embrión de la sinfonía, entendida como un género nuevo e independiente dotado de características específicas y determinadas, se puede afirmar que se encuentra por primera vez en la obertura de ópera, ya desde tiempos de Alessandro Scarlatti (1660-1725) —la obertura era denominada sinfonía—. En esta forma musical adquieren relieve y fructifican, al amparo de la tradición italiana, las características generales de la sinfonía, principalmente sobre todo los tres movimientos con su disposición rítmica rápido-lento-rápido, que, según se cree, se utilizó por vez primera en la obertura de la ópera, de Alessandro Scarlatti, **Tutto il mal non vien per nuocere**. La obertura de ópera, pues, ofrece un nexo de unión en el desarrollo de la sinfonía con un período de tiempo que llegaría hasta finales del siglo XVIII, o sea, hasta las últimas producciones sinfónicas de Mozart y Haydn, hasta convertirse en un género propio, dotado de autonomía, estilo y uniformidad características. Entre 1680, año del estreno de la citada ópera de Scarlatti, y 1813, año en que Franz Schubert compone su **Primera sinfonía**, a la edad de dieciséis años, se encuentran hallazgos decisivos que sumándose progresivamente lograron constituir el modelo válido de sinfonía como obra orquestal pura, excluyendo de la misma medios sonoros vocales o instrumentales solistas (estos últimos darán lugar al nacimiento de la sinfonía concertante), y en la que se dan unas constantes claramente re-

conocibles de forma, imagen sonora y objeto. La sinfonía considerada como obra orquestal independiente alcanzó rápidamente un lugar de excepción, que la situó por encima de otros géneros instrumentales, incluido el concierto con solista. Esta significación la debe la sinfonía tanto a su florecimiento en el ámbito cortesano como al auge experimentado por el concierto público. De los dos hechos apuntados se derivó una creciente demanda, de forma que su difusión tuvo lugar tanto en la infraestructura cortesana como en la mayoría de los países europeos cultos, favoreciendo de esta forma la aparición de infinidad de composiciones. De entre los países mencionados destaca sobre todo la aportación italiana, que, como se ha visto, contribuyó con la obertura de tres movimientos, originaria de Nápoles, ejerciendo palpable influencia en los países donde la ópera italiana era normalmente representada al lado de las producciones líricas del país de que se tratase. Sin embargo, y al contrario de lo sucedido en Centroeuropa, la sinfonía se difundió en Italia muy lentamente. En Austria y Alemania, al añadirle a la sinfonía un movimiento más («Minueto») —adoptando de este modo su forma cíclica en cuatro movimientos—, se hallaba en un primerísimo plano. Viena y Mannheim ostentan en el proceso evolutivo de la sinfonía una evidente primacía; la primera de las citadas, que junto con París constituyó el núcleo directivo de la música en el siglo XVIII, consiguió este lugar de excepción por su Wiener Schule —Primera Escuela de Viena—, importante hasta el punto de existir una línea estilística vienesa (Monn, Wa-

genseil, Ditters von Dittersdorf, M. Haydn, Ordóñez, Vanhal, etc.). Mannheim debe su nombradía a la afición del príncipe Karl Theodor a convocar en torno a su orquesta a compositores que se agruparon bajo el nombre de Escuela de Mannheim (Stamitz, Holzbauer, Cannabich, Eichener, etc.). Otras ciudades del Centro y Norte de Alemania alcanzaron también fama gracias a nombres como Hasse, Gottlieb, Graun, y sobre todos ellos el hijo de Johann Sebastián Bach, Carl Philipp Emmanuel, que habiéndose establecido en Berlín logró desplegar una incansable y constante actividad en torno a la historia de la sinfonía. La total y definitiva consolidación de la forma sinfonía llega con las producciones de los dos compositores más grandes del clasicismo vienés: Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart. Ambos dejarán huella decisiva en las primeras sinfonías del joven Franz Schubert.

2. El período romántico

El Romanticismo como tal ya se encuentra implícito en el teatro de Mozart. Pero el romanticismo de sus dramas —especialmente en su *Don Giovanni*— y el clasicismo de sus sinfonías no son sino manifestaciones aparentemente distintas de un principio común, obligado a esa metamorfosis por imposiciones sociales, o sea, por necesidad de adecuación al medio. Adolfo Salazar resume esta idea acudiendo a la metáfora «las formas que vuelan y las formas que pesan» (1), concluyendo con que, en Mozart, «sinfonía y drama son ya formas que vuelan». Todo tiende a escapar de la rigidez formal, que en Mozart es una rigidez convertida en perfecta elasticidad. En tiempos de Mozart el teatro se hace espectáculo público, como mucho antes lo había sido en la civilización helénica; la llave de paso está en lo emotivo, en lo patético; en una palabra, en lo romántico (en la acepción popular del término, que no ve romanticismo más que en el drama). La música romántica tiene en el teatro un cauce caudaloso tras Mozart y Weber, y en el dramatismo de la música abstracta de Beethoven inaugura un tipo mixto de forma dramática y sinfónica a la vez. La transformación que la música del siglo XVIII sufre al llegar el siglo siguiente es más un cambio de función social que un trastorno de sus fundamentos. A pesar de que la función social de la música sufriese en el siglo XIX un cambio semejante al que las ideas políticas y costumbres experimentaron después de la Revolución francesa, su estructura interna y su íntima constitución no pasaron, en música, por los quebrantos que la revolución real imponía en la sociedad. La índole misma del Arte hace que la palabra «revolución» tenga en él un significado mucho más modesto que en la Ciencia o la Política. Al lado de los cambios radicales que la Historia presenta en estos aspectos, los del arte son mucho más limitados, pero cualquiera de ellos, por tímido que sea, puede causar una conflagración en las costumbres artísticas. Comparado el alcance del arte musical de tiempos de Haydn con el que llegó a asumir

(1) SALAZAR, Adolfo: *Los grandes compositores de la época romántica*. Madrid, 1956.

desde Beethoven, la diferencia es gigantesca. Sin embargo, el estudio de la formación de la personalidad de Beethoven, del estilo y de la amplitud creciente de su sentido estético le acercan mucho más a sus geniales maestros que lo que nos imaginamos corrientemente, y, consecuentemente, no puede decirse propiamente que Beethoven fuese un revolucionario, sino que fue un hombre de su época que reaccionó con poderosos estímulos ante los acontecimientos que transformaban entonces el mundo, creando con su arte el nuevo arte que exigían las particulares condiciones históricas del momento.

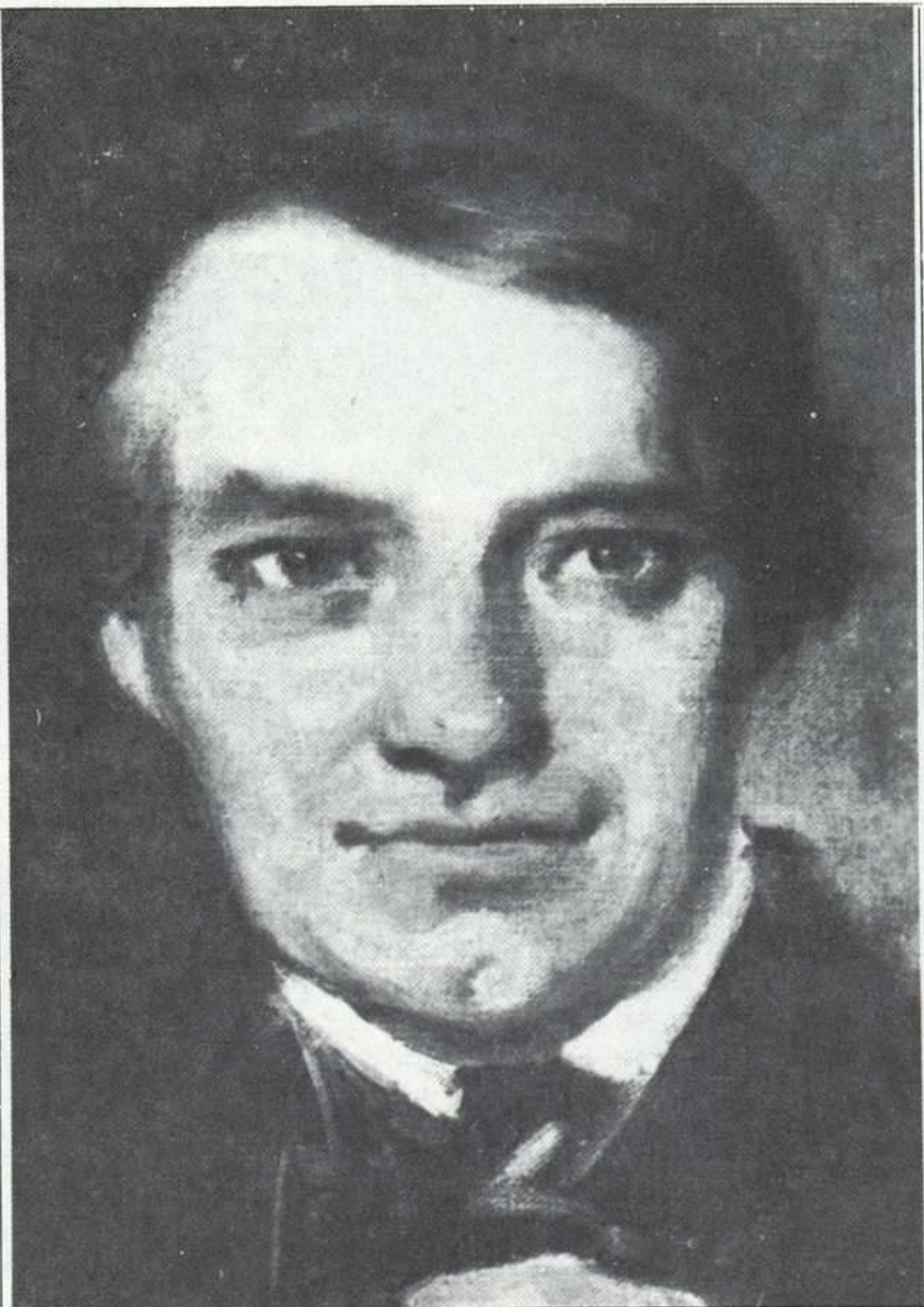
Franz Schubert, que nació cuando el músico de Bonn tenía veintiséis años, se unió a la nueva manera de ver la vida que caracterizaba al siglo entrante, tras la Revolución francesa, y sobre todo tras Beethoven. Schubert, tipo ejemplar del inspirado, muy impulsivo, se movía en la Viena de entonces dentro de influencias contradictorias, siendo víctima de ellas al intentar abordar las obras de gran calibre, en las que se necesita equilibrar el impulso creador con un fuerte talento discursivo; no es en estas obras de vastas dimensiones donde Schubert se movía con mayor soltura, y si las que compuso viven aún hoy día, es por la virtud inefable de su melodía, dotada de inconcebible poder emocional. Sin embargo, hay en esas obras —sobre todo en la *Sinfonía en Do mayor*— algo que deja ver un mundo posible como la única real continuación de Beethoven. Schubert arranca del comienzo del período medio creativo del músico de Bonn (el último período beethoveniano cae mucho más allá en sus abstracciones, saltando muy por encima de su tiempo). Cuando el músico austríaco aborda la composición de su *Sinfonía en Do mayor*, siente su debilidad técnica, y aun pide algunas lecciones de composición al viejo Simon Sechter. Pero Schubert no continuó en progreso de estilo y forma más allá de lo que Beethoven había conseguido, con mucha mayor ampliación y fuerza que él, en las obras de su etapa intermedia. Pero si Schubert no logró alcanzar el grado de madurez suficiente para comprender el tercer estilo de Beethoven (como tampoco lo consiguieron ninguno de los contemporáneos del compositor de Bonn), es preciso notar que ninguno de estos músicos pudo dejar la más leve huella en la producción del joven Schubert: ni el olímpico y «pedante conservatorial» Cherubini (2), prototipo del maestro férreo y frío, escolástico, seco y rígido; ni el prolífico Czerny, ni el virtuoso Hummel, mucho mejor instrumentista que compositor, ya que era un ejecutante consumado, de limpieza, pulcritud y agilidad de juego sobresalientes; las obras de este último pueden pasar hoy como modelo de academicismo postmozartiano, en la que la limpieza de estilo es la fuente de su mayor encanto: sin genio alguno, poca pasión y ningún sentido del humor. Tampoco las composiciones de Louis Spohr, con quizá algún interés para los ejecutantes de violín, podían presentar algún tipo de sugestión para Schubert. Para éste, esos músicos eran ya ejemplos de un viejo régimen, mientras que el fragante romanticismo de la obra central de Beethoven le invadió inefablemente. Antes del año 1818 —Schubert contaba entonces veintiún años— todas sus composiciones «están señaladas por una juvenil falta de madurez de carácter. El estilo, influido principalmente por Mozart y Beethoven, es claro e inteligente, pero tiene poca profundidad. Los temas, aunque maravillosamente frescos y espontáneos, carecen de la intensidad y expresión de los de sus últimos años. La mano de obra es más bien la de un brillante y hábil artífice que la de un poeta» (3). Sin embargo, no cabe hablar de imitaciones; todo Schubert está ya en esas obras. Poseen una personalidad tan coherente como la de los propios cuartetos de Mozart —el músico que mejor y más ampliamente resumió las diferentes influencias de su siglo—, y no muestran sino la viva y alerta receptividad, una de las más seguras señales del genio adolescente. En la *Cuarta sinfonía («Trágica»)* es donde comienza a advertirse esa transformación del genio de Schubert, esa madurez y más acentuada individualidad que señalan las obras escritas a partir del verano de 1818. Sin embargo, tanto en unas como en otras se acusa lo que iba a convertirse en el defecto capital de Schubert: la debilidad en la construcción y lo diluido de su discurso musical. Según Hadow (4), la falta radica en la costumbre de Schubert, consistente en construir una sección entera de la obra sobre simples variantes de una única frase melódica o rítmica, lo cual atribuye a su manera de escribir, sujeta a la veleidad de la improvisación; una vez descubierta la melodía, el compositor quedaba preso de ella y apenas se decidía a modificar un pasaje escrito en el calor de la inspiración. Sin embargo, Mandyczewski, gran conocedor de la música de Schubert, ha podido demostrar, con el testimonio de abundantes borradores, que Schubert modificaba, retocaba, escribía varias veces una misma obra. «La causa de que se haya creído lo contrario consiste en que éste apenas hacía corrección alguna en la primera redacción de la obra, que ponía en limpio después de haberla compuesto meticulosamente en la imaginación; y cuando se le ocurría una alteración o modificación en el texto, lo volvía a escribir íntegramente, cosa frecuentemente necesaria, ya que Schubert estimaba poco sus manuscritos y solía perderlos, y, en consecuencia, cuando deseaba hacer una alteración le era

(2) Así denominaba Berlioz a Cherubini. Ver las *Memorias* del compositor francés.

(3) HADOW, W. H.: *Schubert*. En *Oxford History of Music*.

(4) HADOW, W. H.: *Schubert*. En *Oxford History of Music*.

Ferdinand Schubert custodió la mayor parte de la producción de su hermano no editada en vida de éste.



ORGANOS CONN



Solo en AUSTRALIA:
Mas de 700 Iglesias
han instalado el
ORGANO
CONN

CONN ORGAN

**EL ORGANO ELECTRONICO CON
«PROFESOR INCORPORADO»**

Modelo Clásico { Con tubos
Pedal completo
Teclados de 5 octavas
Para Iglesias, Conservatorios, Capillas...

Modelos de Hogar { El más sencillo: «con profesor incorporado»
La mejor técnica: un generador por nota
Los mejores materiales: Teclado incombustible.
Contactos en oro. Madera nogal



CONN

- El órgano clásico y moderno a un mismo tiempo.
- Ideal para interpretar música Barroca, Contemporánea, Moderna.
- Sonido y timbre excepcionales.
- Cuando se «cansan» de «cositas»... Reclamará sonido. Buscará **CONN**.

PROFESOR INCORPORADO

Distribuidor para España:

SPA MUSIC

Vía de los Poblados s/n - Tel. 763 82 02 - 763 85 72

Exposición y venta en:

REAL MUSICAL, S. A. Frente al Teatro Real
Carlos III n.º 1 - Madrid-13 - Tel. 248 09 24 - 247 63 65



Manuscrito de la Primera sinfonía.

imprescindible comenzar la obra desde el principio.» Personalmente, creo casi imposible la nueva redacción de una obra sin el original a la vista. Beethoven procedía directamente de la forma llevada a la perfección por Haydn y Mozart, y supo rehacerla completamente, adaptándola a su necesidad expresiva. Es, pues, un caso perentorio de artista romántico, por cuanto lo característico de este movimiento consiste en llegar a una definición formal a través de la definición personal. Beethoven rompe con la imposición formularia, preexistente ante la obra. Schubert, que impregna toda su creación en un contenido intensamente emotivo, lucha con la forma mozartiana que había recibido de sus mayores; la somete a un proceso de disolución, pero no logra dominarla. Su fuente dinámica provenía de su lirismo, y todas sus demás cualidades son la consecuencia de él; este lirismo no era un conflicto dramático, como en Beethoven; por eso Schubert no sentía la necesidad de dar un programa a sus obras. Se contentaba con utilizar algún tema de canción de nuevo, desarrollándolo libremente en pleno canto lírico, con variaciones que no son arquitectónicas, como en Beethoven, sino simplemente exégesis cordiales del tema. Como ya se ha visto, la plasticidad de las ideas de Schubert se prestaba mal para el desarrollo sinfónico con sus ideas abstractas, capaces de enormes desgloses extensivos; pero el prurito de Schubert, consistente en utilizar frases de sus «lieder» en sus obras orquestales y glosarlas sinfónicamente, es, más que una necesidad de orden técnico, un modo de satisfacer su vehemencia cordial probablemente a falta de verdaderas ideas sinfónicas.

3. Breve análisis de las «Sinfonías» de Schubert

Todavía en la actualidad no se sabe con seguridad el número de sinfonías compuestas por Franz Schubert, y aunque en las ediciones corrientes se apuntan ocho, existen, en realidad, al menos, diez sinfonías. Todo está claro en lo concerniente a las seis primeras: **Primera**, en Re mayor (1813); **Segunda**, en Si bemol mayor (1814-1815); **Tercera**, en Re mayor (1815); **Cuarta**, en Do mayor («Trágica») (1816); **Quinta**, en Si bemol mayor (1816); **Sexta**, en Do mayor (1817-18). Posteriormente, existe bastante confusión: la **Séptima** es una sinfonía en Mi mayor que Schubert esbozó por completo, orquestando los ciento diez primeros compases en 1821. El manuscrito completo se encuentra en el Royal College of Music, de Londres, y la obra fue orquestada hasta el final por Félix Weingartner (editada por la Universal Edition de Viena), en 1934. Siguen después la **Octava**, universalmente conocida por **Sinfonía incompleta**, en Si menor (1822); la **Novena**, llamada de **Gmunden-Gastein** (1825), y la **Décima**, en Do mayor, conocida también por **La Grande**. Dado que la sinfonía **Gmunden-Gastein** se perdió, actualmente se conoce a la **Sinfonía en Do mayor** o **Grande** como la **Novena** en el total de la producción sinfónica schubertiana (5).

(5) Véase en este número el trabajo de Otto Brusatti: Franz Schubert, ciento cincuenta años después de su muerte.

Primera sinfonía, en Re mayor. El 28 de octubre de 1813 finaliza Franz Schubert su **Primera sinfonía**. La composición instrumental utilizada por el compositor austríaco es idéntica a la empleada por Mozart en sus últimas sinfonías; asimismo la juvenil partitura schubertiana respira un inequívoco espíritu mozartiano, por su inconfundible serenidad, especialmente en el movimiento lento. En este movimiento, a despecho de sus melancólicos claroscuros, se adivina en seguida la presencia de Haydn. El delicado pasaje para instrumentos de viento, que vuelve al principio de la recapitulación, en el primer movimiento, es completamente mozartiano; el principio de la recapitulación, con la inclusión de la introducción en «tempo allegro», está reconocidamente admitido como marcadamente clásico. El segundo movimiento, el «Andante en Sol mayor», demuestra el conocimiento que Schubert tenía de la **Sinfonía «Praga»**, de Mozart, y el «Finale» está muy cerca del mismo movimiento en la **Sinfonía «París»**, también del compositor salzburgués. Sin embargo, en esta composición schubertiana no se encuentran ni la huella de la sabiduría de Haydn, ni «el ocasional poder diabólico» de Mozart (6), ni la violencia y ferocidad de Beethoven; aquí es todo superficialmente festivo, siendo el fiel reflejo de la sana naturaleza del adolescente que la escribió.

Segunda sinfonía, en Si bemol mayor. El primer movimiento de esta segunda producción sinfónica de Schubert fue compuesto en sólo dieciséis días, concretamente entre el 10 y el 26 de diciembre de 1814, y generalmente es considerado como un modelo de producción sinfónica (ver la obra sobre Schubert de Alfred Einstein, pág. 103). El comienzo de la **Sinfonía**, en «tempo» «Largo», es una clara imitación de la **Sinfonía en Mi bemol mayor, K-543** (número 39), de Mozart, por la alternancia existente entre las frases rítmicas de los instrumentos de viento y maderas y las figuras de los instrumentos de cuerda. El «Allegro» que sigue contiene múltiples alusiones a Beethoven, y en muchos momentos se recuerda, inevitablemente, la obertura de **Las creaciones de Prometeo**, la **Sinfonía en Re mayor** (núm. 2) y el **Triple concierto**. En el desarrollo, Schubert introduce una acción recíproca entre los diferentes temas: amplio «cantabile» y vivo «staccato». El segundo movimiento, «Andante», está construido mediante una serie de variaciones en el más puro estilo haydniano, con prominente intervención de los instrumentos de viento y maderas, bien agrupados o individualmente. El vigoroso «Minueto», en Do menor, está alejado de los modelos tipos de Haydn y Beethoven; en cambio, recuerda, especialmente en su sección central, a los «Minuetos» de las **Sinfonías en Mi bemol mayor y Sol menor** (K-543 y K-550), de Mozart. El «Finale», con abundantes sorpresas en lo que a dinámica se refiere, está escrito en la forma de sonata, con la utilización de uno de los temas empleados en el también último movimiento de su **Primera sinfonía**. Schubert vuelve a mostrarse con esta obra el joven ingenuo y apasionado que había sido

(6) EINSTEIN, Alfred: Schubert, página 42.

reflejado en su primera producción sinfónica. En su **Tercera sinfonía**, escrita entre el 24 de mayo y 15 de julio de 1815, Schubert vuelve a la tonalidad empleada en su **Primera**: Re mayor. También la instrumentación es exactamente la misma. La introducción, «Adagio maestoso», recuerda al modelo mozartiano de las últimas sinfonías, aunque la influencia sufrida por el compositor austriaco del Beethoven de la **Segunda sinfonía** es manifiesta; en el desarrollo del primer movimiento, con su cuidada elaboración, se presienten reminiscencias del Mozart de la **Serenata «Haffner»**. En la recapitulación, el segundo tema aparece en la subdominante, procedimiento éste muy empleado por Beethoven. El segundo movimiento, «Allegretto», en acertada definición de Alfred Einstein, es un «Haydn simplificado». El «Minueto» no es tal «minueto», ya que es una combinación de «Ländler» y «Scherzo». El último movimiento, «Presto vivace», similar al del **Cuarteto en Do mayor**, y también en 6/8, está unánimemente considerado como lo más y mejor logrado de esta **Tercera**, anticipándose a algunas de sus últimas composiciones, como, por ejemplo, el «Finale» del **Cuarteto de cuerda en Re menor**.

Entre 1815 y 1816 Schubert compone la mejor obra instrumental de ese período: la **Sinfonía en Do mayor («Trágica»)**. Es una composición de más ambicioso alcance que las tres sinfonías precedentes. Schubert acababa de descubrir a Beethoven, y con esta obra pretendió hacer su «Heroica» particular. A la vista está que, a pesar de su inusitado vigor, de su elaboración temática y de un mayor desarrollo en la personalidad de su autor, Schubert no poseía en el año 1816 ni el suficiente bagaje técnico ni la madurez espiritual requerida para tan ambicioso proyecto. El sobrenombre de «trágica» se lo puso Schubert después, con motivo de la ejecución de la obra dirigida por el violinista Otto Hatwig, aunque no está probada la autenticidad de esta afirmación. Como se ha visto, Schubert quiso hacer una obra paralela a la compuesta por Beethoven; pero, paradójicamente, rompe con la influencia beethoveniana, especialmente del Beethoven de las obras en Do menor, como el «Cuarto cuarteto» de la **Op. 18** y la obertura de **Coriolano**. Sorprende encontrar en el comienzo del «Allegro», primer movimiento, un recuerdo de Beethoven, pero que pierde su carácter de beethoveniano por la original introducción que abre la **Sinfonía («Molto adagio»)**. El dualismo estilístico es evidente en el aspecto dinámico del movimiento, el cual, en su simple intercambio entre altos y bajos, no es ya típico de Beethoven, sino de Haydn y Mozart. El segundo movimiento, «Andante», es de carácter muy lírico, y a pesar de la excesiva ligereza y debilidad en su construcción, anticipa el movimiento lento de la **Sinfonía en Do mayor** (núm. 6). El tercer movimiento, «Minueto», en Mi bemol, sugiere a Beethoven, con su incertidumbre rítmica oscilando entre 2/4 y 3/4. En la segunda parte del «Trío» se introduce una figura marcadamente schubertiana:



El «Finale» es el movimiento que más recuerda a Beethoven, ya que está lleno de los ritmos y de los enfáticos «crescendos» orquestales propios del compositor de Bonn; los compases introductorios levantan un sombrío telón, y se corresponden con los cuatro compases del comienzo en el **Trío para piano, violín y violoncello, op. 1, número 3**, con similar función. La característica trágica de la **Sinfonía** —cambio al modo mayor— no es una solu-

ción real, porque el elevado idealismo es aquí todavía convencional. Aquí se atisban los primeros signos del romanticismo de Mendelssohn, con su fácil aceptación de un legado adquirido demasiado fácilmente; es característico de la grandeza de Schubert, como clásico-romántico, el hecho de que más tarde renunciará a este legado y escogerá un camino independiente. Es como si se hubiera dado cuenta de este peligro durante la composición de su siguiente obra sinfónica, la **Quinta sinfonía, en Si bemol mayor**, escrita entre los meses de septiembre y octubre de 1816; esta obra marca el final del primer período compositivo del músico austriaco. En la susodicha obra Schubert emplea una combinación orquestal idéntica a la que Mozart empleó en su **Sinfonía en Sol menor, K-550**, exceptuados los clarinetes. La dinámica de la obra es pre-beethoveniana, y la única reminiscencia de Beethoven se encuentra en las tres primeras notas que abren la **Sinfonía** en el primer movimiento (uno de los refinamientos más delicados que contiene el mismo); estas tres notas aparecen después, al comienzo del desarrollo, pero no en la recapitulación. El segundo movimiento, «Andante con moto», se mueve entre Haydn y Mozart, y la delicada melodía del movimiento es reminiscencia del aria del jardín en **Las bodas de Figaro**. El «minueto» es tan mozartiano que parece extraído de la **Sinfonía en Sol menor**, y el «Finale», según la autorizada opinión de Alfred Einstein, es la mejor y más perfectamente elaborada pieza instrumental creada por Schubert. La obra se interpretó en el hogar de los Schubert con una pequeña agrupación que dirigió Otto Hatwig, en el otoño de 1816.

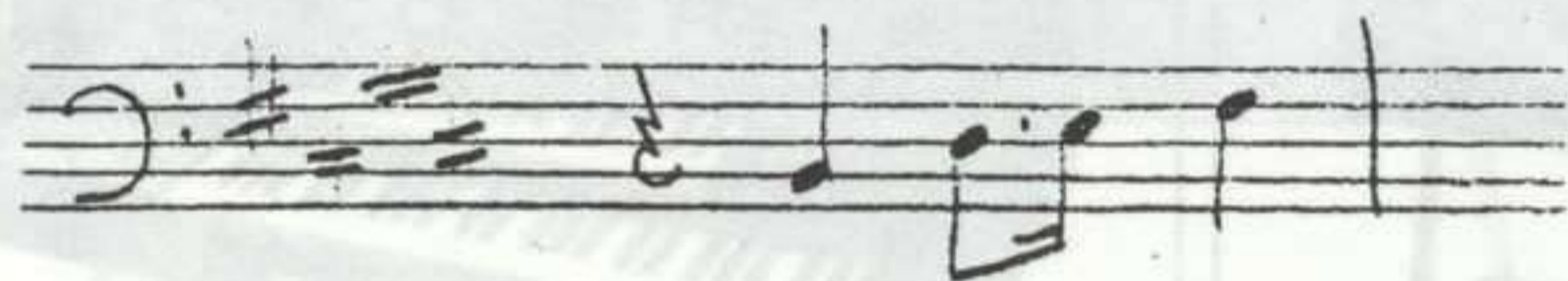
El conocimiento por Schubert de algunas de las óperas de Rossini influyó notablemente en la composición de su siguiente sinfonía, la **Sexta, en Do mayor**, escrita entre octubre de 1817 y febrero de 1818. Curiosamente, es bastante impopular, y los directores de orquesta, en lo que a las seis primeras sinfonías schubertianas se refiere, prefieren la **Trágica** o el lirismo de la **Sinfonía en Si bemol** antes que el evidente humorismo de esta **Sexta en Do mayor**. Por otra parte, hay que añadir que no es demasiado sorprendente que se la encuentre algo extraña: a primera vista, abunda en italianismos; un segundo estudio de la partitura es suficiente como para darse cuenta en seguida de que la obra contiene suficiente material temático y modulaciones que son sugerentes de un claro anticipo de la **Sinfonía en Do mayor («La Grande»)**. El intervalo de tercera, que en la última sinfonía se convertirá en cálida llamada de los trombones, o el ritmo vital del «Finale» en la misma obra, están en esta **Sexta** presentes nota por nota. En los instrumentos de madera que abren el primer «Allegro» recuerdan inevitablemente al Haydn de la **Sinfonía Militar**, en el primer movimiento de la misma; sin embargo, los extravagantes intervalos de novenas y séptimas pueden ser de todo menos clásicos. El movimiento completo respira una atmósfera de sana alegría en la interrelación de sus temas; el final del movimiento, en «piú moto», no tiene aquí sentido de «stretta», sino que es la primera coda de Schubert. El segundo movimiento, «Andante», de gran delicadeza en la construcción, está relacionado con la recapitulación de la sección principal, enriquecida con el tema rítmico de la sección media. El «Scherzo» está, evidentemente, compuesto con la mirada en Beethoven; Schubert conocía bien el «Scherzo» de la **Séptima** beethoveniana, con la diferencia de que el «piú lento» de esta **Sinfonía**, en Schubert, corresponde al «Assai piú lento» en Beethoven. Por su amplitud sonora, esta **Sinfonía** se acerca hacia la **Incompleta** y **Novena** más que hacia cualquier otra de las restantes sinfonías, siendo quizá, a causa de este hecho, el que parezca una sinfonía menos lograda.

Hay una historia relacionada con el manuscrito de la **Sinfonía en Mi mayor**. En 1846 Ferdinand Schubert se la dio a Félix Men-

Esbozo pianístico del primer movimiento de una Sinfonía en Re mayor (1818).

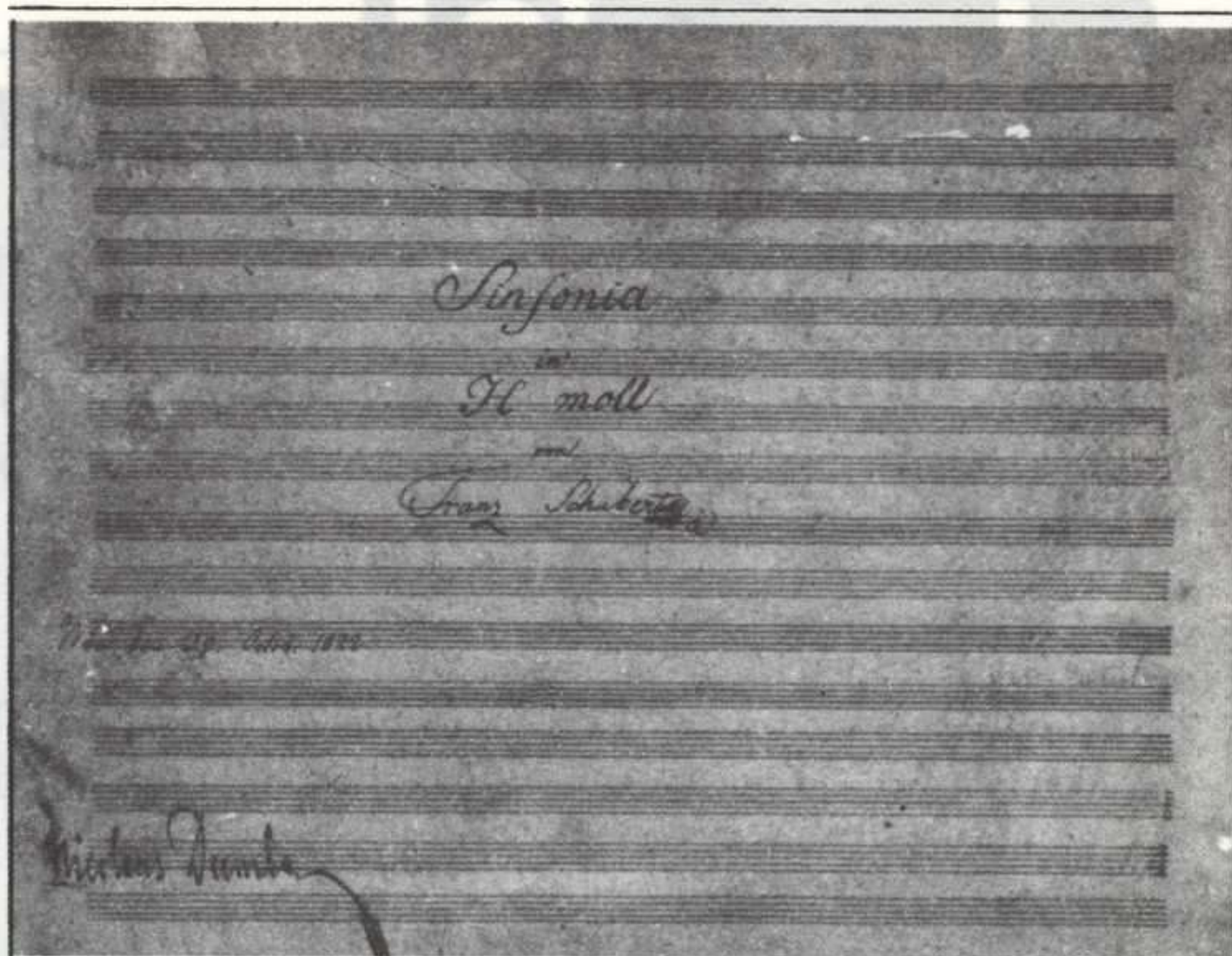


delssohn, quien, aparentemente, rechazó completar el bosquejo aunque es probable que lo hubiera hecho de haber vivido más tiempo. En 1868 el hermano de Mendelssohn, Paul, se la presentó a Sir George Grove, y hoy es una de las más preciadas posesiones del Royal College of Music, en Londres. En 1882, John Francis Bennett publicó, con la Breitkopf & Härtel, «una versión completa de la partitura orquestal, en un arreglo para "pianoforte", a dos manos», y en 1934, Félix Weingartner, como ya se ha visto, reestructuró la partitura con un gran sentido del estilo, muy delicado, dejando el segundo y tercer movimientos sin tocar y acortando el primero y último movimientos un poco. Schubert completó el «Adagio» introductorio y los primeros 110 (34 + 76) compases del «Allegro» detalladamente. Está bosquejado sin ruptura hasta el último compás del final, no sólo en esos puntos donde la orquesta lleva la melodía, sino incluso en los pasajes armónica y rítmicamente importantes (Weingartner). Con la **Incompleta**, Schubert adoptó diferente sistema de composición. En ésta escribió los dos primeros movimientos y el «Scherzo», así como los compases de apertura del «Trío», en dos pentagramas, antes de realizar la partitura detalladamente. La razón no es difícil de averiguar, porque en el método de composición que se puede observar en la **Sinfonía en Mi mayor** y la **Incompleta** es, simplemente, la de la extrema envergadura y extrema concentración. Hay un contraste y una mutua afinidad entre las dos. Schubert estaba buscando un estilo concentrado de manera consciente. En la **Sinfonía en Mi mayor**, además, estaba buscando, sobre todo, una forma integrada. Un tema que nace en la misteriosa introducción, «Lento», y que poco después comienza a hablar a través de los trombones (primer ejemplo de sinfonía en la que Schubert emplea un trío de trombones),

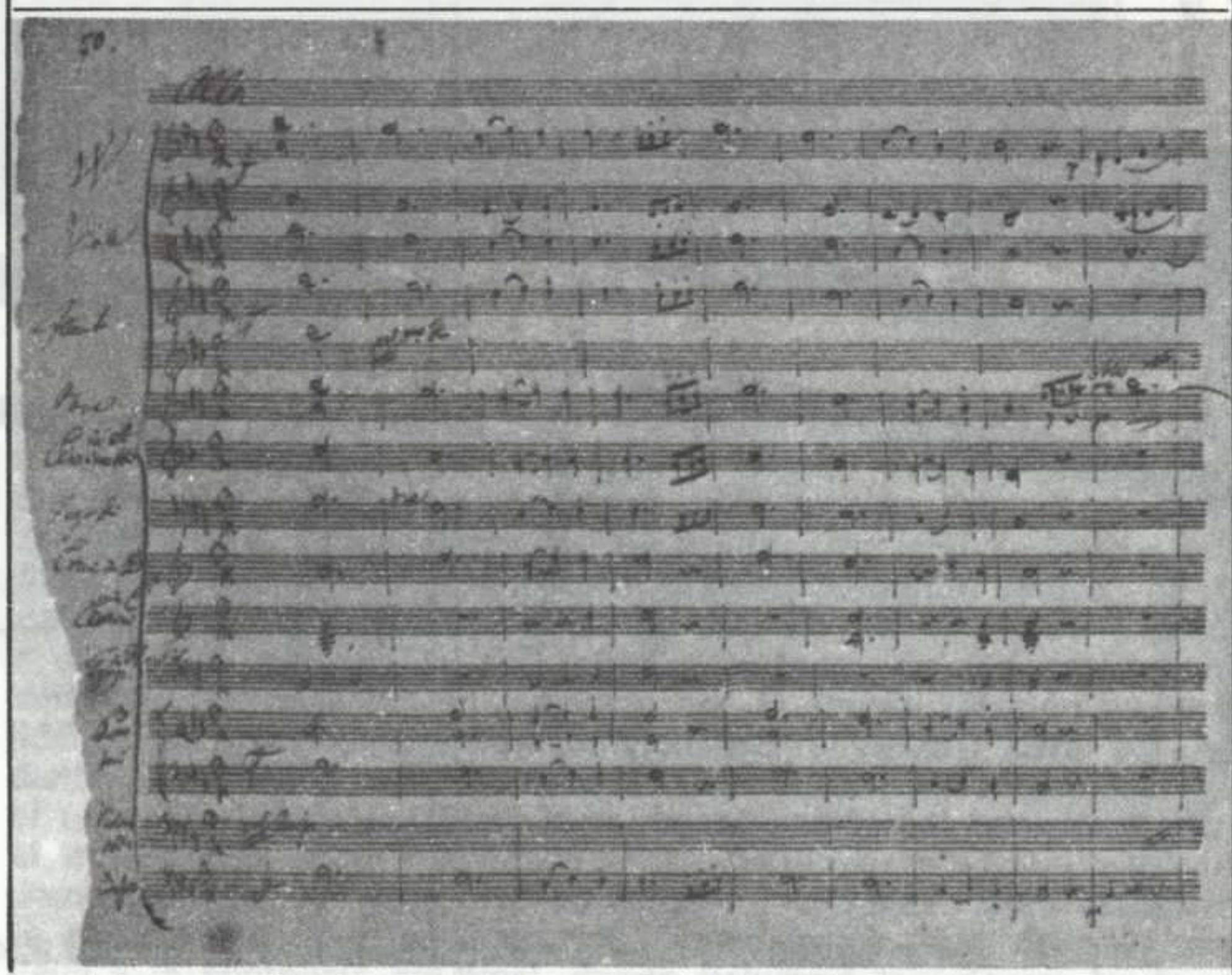


apareciendo este tema también poco antes del final. La prefiguración de la **Sinfonía en Do mayor** es inconfundible. La introducción está seguida de un «Allegro», en Mi mayor. Aquí la invención está bastante alejada de Beethoven, y es de un estilo completamente italiano, pero su tratamiento es germánico y schubertiano en su búsqueda, no sólo por conseguir una obra compacta, sino sobre todo por una unidad temática. El segundo tema es en Sol mayor, y el comienzo de la coda, en Do mayor. El movimiento completo alterna entre un humor agitado y lírico. El «Finale», «Allegro giusto», oscila entre un más bien lírico que humorístico estilo haydniano, y tiene un fantástico sabor italiano. El «Scherzo», en Do mayor, «Allegro deciso», con un trío en La mayor estilo «Ländler», es el movimiento más tenso de la **Sinfonía**. Sin embargo, la belleza suprema de la obra se encuentra en el movimiento lento, un «Andante» en La mayor, 6/8, con una sección media en Fa sostenido menor, que se balancea suavemente como una barcarola, con temas intermedios, mágico en su armonía y pleno de melancólica felicidad. Es un movimiento del que no hay posible contrapartida, pudiéndosele comparar quizá únicamente con el «Andante» del **Octeto en Fa mayor**. La **Sinfonía** en su totalidad es una casa a medio hacer; sin embargo, y gracias a sus enormes moldes constructivos, esta obra es la que más cerca está de la **Gran sinfonía en Do mayor**, así como el **Movimiento para cuarteto de cuerda, en Do menor** se halla mucho más cerca de los **tres últimos Cuartetos** que del resto de los mismos. Es curioso mencionar que cuando Brahms supo de la presentación del manuscrito a Sir George Grove se puso furioso (según se desprende de la carta que envió a Joseph Joachim, en diciembre de 1868). Temía Brahms que alguna mediocridad, como Costa o Benedict, se le adelantasen con el fin de «completar la partitura», pidiéndole a Joachim que impidiese por todos los medios esta «prostitución». Afortunadamente, esta situación nunca tuvo lugar.

La sinfonía conocida como la **Incompleta** tuvo que esperar más de cuarenta años antes de poder interpretarse por vez primera en un concierto, en el año 1865, el 17 de diciembre, en el seno de la Sociedad Filarmónica, bajo la dirección de Johann Herbeck, algunos meses después de la interpretación de **Tristan e Isolda**, de Wagner. Un estudio de los dos movimientos completos nos puede dar la solución del por qué Schubert dejó las cosas en este punto. Al contrario que la **Sinfonía «Grande»**, los dos movimientos de la **Incompleta** nunca han sido adjetivados como de «celestial longitud», en frase ya célebre de Schumann. Esta impropia frase de Schumann pudo significar bien un tributo o bien una crítica afectada. Schubert escribió un movimiento soberbiamente construido en la forma de sonata, de una extraordinaria concentración, el cual, en su enorme tensión, solamente puede ser comparado con el primer movimiento de la **Quinta** de Beethoven. Por lo que se refiere a este movimiento, no existe ninguna posible similitud con Beethoven; entre los rasgos característicos de la **Incompleta** está la de su dinámica, que es fundamentalmente distinta de la del



Portada y página autógrafas del tercer movimiento (no concluido) de la Octava Sinfonía («Incompleta»).



músico de Bonn, el gran maestro de la dinámica. Los poderosos «crescendos» de Beethoven siempre culminan en un clímax de explosión; con Schubert estas explosiones son más cortas y más peligrosas; el contraste es más agudo y más definido. En Beethoven todo está pleno de «pathos»; Schubert es demoníaco. Los mismos contrastes son aparentes en la armonía y la melodía. ¿Por qué en Si menor? Se ha sugerido, con alguna justificación, que la respuesta se encuentra en las numerosas canciones de Schubert en Si menor, todas llenas de un misterioso sentido de poder. Por ejemplo, el primer «lied» sobre **Suleika**, o **Der Doppelgänger**; pero este primer movimiento surge de una fuente más impenetrable, y la expresión de punzante melancolía y el estallido de desesperación solamente podrían tener respuesta en la inocencia del segundo tema, tipo «Ländler», el cual despierta como una flor y se aventura con tan breve muestra de coraje en el desarrollo. Aquí, una vez más, estamos ante un movimiento en la forma sonata que no es solamente un marco, sino que dentro de las reglas convencionales es una renovación magistral y una reivindicación de la forma. El segundo movimiento, «Andante con moto», es la forma binaria más simple, con una coda. Está en la tonalidad Mi mayor, que permanece muy por encima de la «normalidad» y bastante más allá de la emoción tradicional. Uno podría suponer la presencia del Beethoven del «Larghetto» de la **Sinfonía en Re mayor**; pero la comparación sería inadmisibles, y sería más afortunado el compararla con la **Sonata en Si mayor** del propio Schubert. Aquí no hay ya ni «crescendo» ni «disminuyendo», sino solamente el contraste dinámico entre el alto y el bajo; no hay desarrollo melódico, sino una interrelación entre grupos melódicos pequeños y grandes, de un encanto mágico. El movimiento completo, con su misteriosa e impenetrable belleza, es como una de esas plantas cuyas flores se abren solamente en las noches de luna llena. Es obvio el por qué Schubert abandonó el trabajo de esta **Sinfonía**; el «Scherzo», que está casi completamente bosquejado, se interrumpe después de la primera sección del «Trío»; es claro que sería

elgam

ÓRGANOS ELECTRÓNICOS

LE INVITAMOS A HACER MÚSICA Y EVADIRSE

¡SI SABE USTED SILBAR, LE ENSEÑAMOS A TOCAR EL ÓRGANO!

¡SI NO SABE, NO SE PREOCUPE, PORQUE

TOCAR EL ÓRGANO ES TODAVÍA MÁS FÁCIL QUE SILBAR!

elgam

le ofrece la gama de órganos más amplia del mercado, para principiantes, gente joven, "amateurs", o intérpretes exigentes. Consulte en un comercio de música, o mándenos el cupón inferior.

★ RUBY



P.V.P. 39.000

◆ RUBY 610



P.V.P. 49.500

♠ SYMPHONY



P.V.P. 102.000

♣ MISTRAL 200 y 210



P.V.P. 99.000

♥ BROADWAY 200 y 444



P.V.P. 142.500

⊙ RECITAL y R. DE LUXE



P.V.P. 249.000 y 354.000

técnel - MÚSICA Y SONIDO

Av. Roma, 15 - Tel. (93) 239 44 48

BARCELONA-29 - ESPAÑA

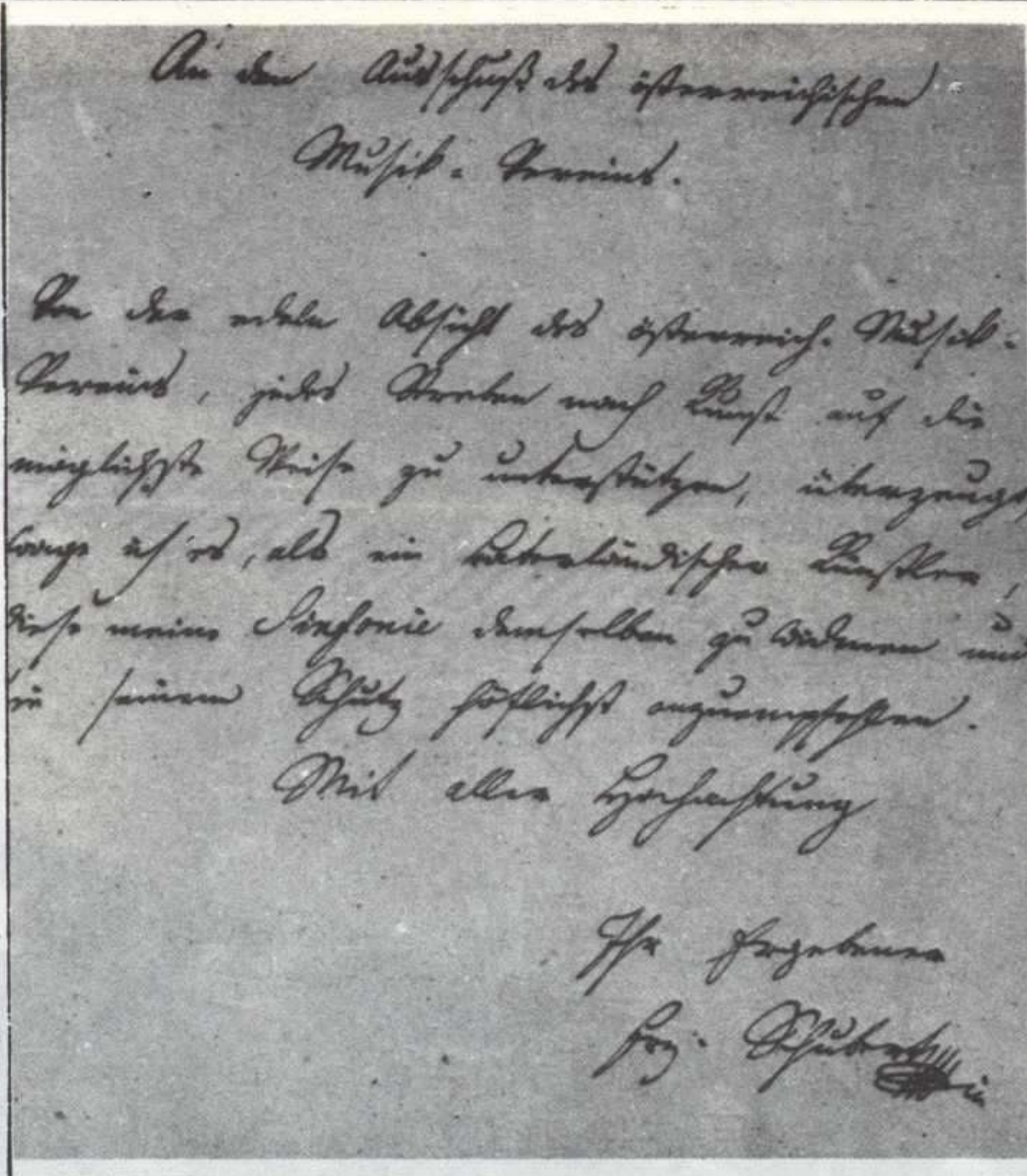
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Ruego me informen sobre el órgano mod. _____
y dónde podría adquirirlo.

Nombre _____

Domicilio _____

Población _____ D.P. _____



como un anticlímax después del movimiento anterior. Hans Gal y Alfred Einstein coinciden en afirmar que nada podría haber en el material de este «Scherzo» que pudiese acercarse a la originalidad y belleza de los dos movimientos anteriores.

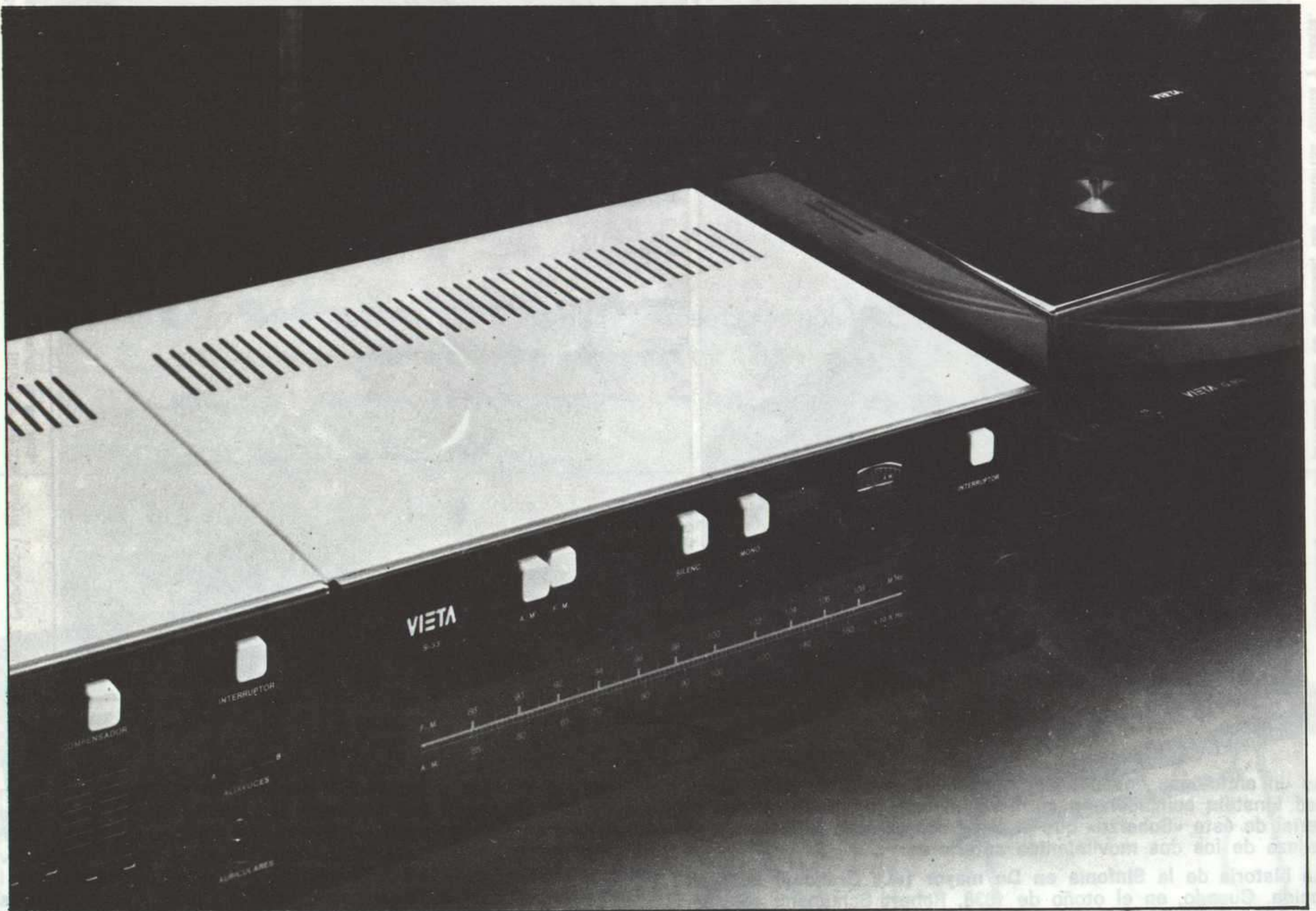
La historia de la **Sinfonía en Do mayor («La Grande»)** es bien conocida. Cuando, en el otoño de 1838, Robert Schumann se trasladó a Viena, visitó al hermano de Schubert, Ferdinand, a comienzos del año 1839, descubriendo esta **Sinfonía** entre «un fabuloso montón de manuscritos. «Quién sabe cuánto tiempo habrían permanecido en el polvo y la oscuridad —escribe Schumann—, de no haber tomado la decisión de enviarla a la Gewandhaus, de Leipzig, para que Félix Mendelssohn la interpretase en uno de los conciertos. La obra llegó a Leipzig, donde se interpretó y fue reconocida su grandeza de inmediato. Se volvió a interpretar, y fue recibida con casi universal admiración.» La partitura no fue publicada, sin embargo, hasta 1849 o 1850, por la Breitkopf & Härtel, y la «casi» universal admiración a que se refería Schumann solamente fue cierta en Leipzig. Schubert mismo había enviado la **Sinfonía** a la Sociedad Filarmónica de Viena poco después de completarla, pero fue denegada, alegando que era «demasiado larga y difícil». Al principio, en París y Londres, tampoco fue aceptada, por las mismas causas de la negativa vienesa: «era demasiado larga y difícil»; en la primera de estas ocasiones, 1842, la orquesta de la ilustre Sociedad Filarmónica de Londres se cubrió con tan poca gloria como la orquesta de Habeneck, en París, la cual, durante el ensayo de la obra, en 1844, rehusó ir más allá del primer movimiento. En 1839 la Filarmónica de Viena condescendió a interpretar los dos primeros movimientos de la obra, con la condición de insertar entre los mismos un aria de **Lucia di Lammermoor** (!).

Por lo que respecta a la celebrada revisión de Schumann, la posteridad se ha concentrado en una afirmación en particular: «la celestial longitud». Sin embargo, la frase iba dicha sin el menor sentido crítico. Así, pues, Schumann tenía algo más profundo que decir con respecto a la **Sinfonía en Do mayor** —escribe Schumann—: «Profundizando en esta obra, yace en ella algo más que una simple canción, más que una simple alegría o tristeza, como ya se ha expresado en música en miles de ejemplos; nos transporta a un mundo del que no podemos recordar haber estado nunca». Sin embargo, hoy sí podemos recordar ese mundo; existe en la propia música de Schubert, al principio de su **Sinfonía en Re mayor**. Lo que Schumann quería decir es que el trabajo de Schubert, su **Sinfonía «Grande»**, no era propio de la personalidad de Schubert, como, por ejemplo, la **Quinta** de Beethoven sí lo era de la personalidad de Beethoven. No es retórica ni heroica. Schumann enfatizó correctamente el «origen masculino» de esta obra y su completa independencia de las de Beethoven; Schubert nos recuerda en esta **Sinfonía** el puro placer de hacer música, el paraíso de la pura música del que nos había sacado Beethoven. La combinación orquestal empleada por Schubert en su última composición sinfónica es la misma que la utilizada en la **Incompleta**, in-

cluyendo el trío de trombones. Prevalece en la **Grande** el mismo e insistente propósito por conseguir la unidad física y el grado de concentración suficientes; la frase de Schumann «longitud celestial» no puede ser aplicada en un sentido superficial. Prueba evidente de esto es la articulación, misteriosamente velada, en la introducción del primer movimiento, con un tema que se expresa a sí mismo por medio del místico lenguaje de los trombones; también la articulación se patentiza por la simple relación de tonalidades en los movimientos individuales: La menor para el «Andante», Do mayor para el «Scherzo». También habría que destacar el tranquilo pasaje que lleva a la recapitulación; el contraste entre el tratamiento lírico y temático en el «Scherzo» y «Trío»; el poder demoníaco del «Finale»... El «Scherzo» y «Finale» están claramente relacionados por la figura de cuatro notas, que después nos lleva a la apoteosis del final, donde Schubert transforma la demoníaca energía en un grandioso climax, que recuerda a la amenazante y terrible explosión del «Comendador» en el **Don Giovanni**. Por lo que se refiere al «Andante con moto», los frecuentes intercambios mayor-menor, el sustrato rítmico y lírico, las «voces punzantes», el pasaje donde una trompa nos llama desde la distancia y todo se acalla, todo esto indica el consumado y genial músico que era Schubert. Sin embargo, ni este segundo movimiento suena enteramente nuevo; mira hacia atrás, a un tipo anterior de movimiento, cuyo ejemplo más claro es un fragmentario **«Allegretto»**, en Do menor, para piano solo, del mismo modo que el anónimo carácter del primer movimiento se relaciona con el primero de la **Sinfonía en Re mayor** y con muchas de sus oberturas. Y, a pesar de todo, la obra es el producto de preparación de toda la vida del músico austríaco esforzándose por lograr la «Gran Sinfonía».

BIBLIOGRAFIA

- BIE, Oskar: **Franz Schubert**. (Berlín, 1925.)
 DEUTSCH, Otto Erich: **Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens**. (Viena, 1913.)
 EINSTEIN, Alfred: **Schubert, the Man and his Music**. (Londres, 1977.)
 KOBALD, Karl: **Schubert und seine Zeit**. (Viena, 1928.)
 KUNZE, Stefan: **El camino hacia la gran sinfonía**. (Publicado por Deutsche Grammophon en el álbum de las Sinfonías de Schubert dirigidas por Karl Böhm.)
 LEIBOWITZ, René: **Tempo et caractère dans les «Symphonies» de Schubert**. (París, 1971.)
 PITROU, Robert: **Schubert**. (París, 1928.)
 SALAZAR, Adolfo: **Los grandes compositores de la época romántica**. (Madrid, 1956.)
 SCHNEIDER, Marcel: **Schubert**. (París, 1977.)



Descubra la radio

Al incorporar un sintonizador de auténtica Alta Fidelidad a su equipo, Vd. entra en un mundo musical ilimitado.

El sintonizador le conecta directamente con los más extensos archivos de sonido grabado. Este universo sonoro encierra la labor de profesionales que durante años han atesorado tanto las más geniales creaciones artísticas, como aquellas grabaciones cuyo valor testimonial trascenderá su propia época.

La sencilla manipulación de su sintonizador le acercará también a interpretaciones musicales en directo,

que usted podrá grabar a su vez si lo desea.

Además, la labor crítica de verdaderos aficionados que a diario ordenan este material sonoro en programas de alto valor documental, le harán conocer una nueva forma de escuchar la música, más viva y profunda.

Todo ello, en cambio, limita la elección de su sintonizador entre aquellos que, por su calidad, estén capacitados para reproducir estos programas con absoluta precisión y fidelidad, en consonancia con el equipo de sonido que Vd. ya posee.

Vieta ha desarrollado, dentro de la prestigiosa línea de diseño que le caracteriza, el adecuado complemento para equipos de Alta Fidelidad. Se trata del sintonizador estereofónico S-33 (AM/FM), que incorpora la más avanzada tecnología a la delicada labor de proporcionarle a Vd. 24 horas al día de música ininterrumpida.

Los distribuidores Vieta son siempre verdaderos especialistas en sonido. Cualquiera de ellos le dará a conocer las sorprendentes cualidades del S-33, entre las cuales se encuentra un precio insospechado.

VIETA

VIETA AUDIO ELECTRONICA S.A.

Solicite más información a
VIETA AUDIO ELECTRONICA, S.A.
 Bolivia 239 - Barcelona-20

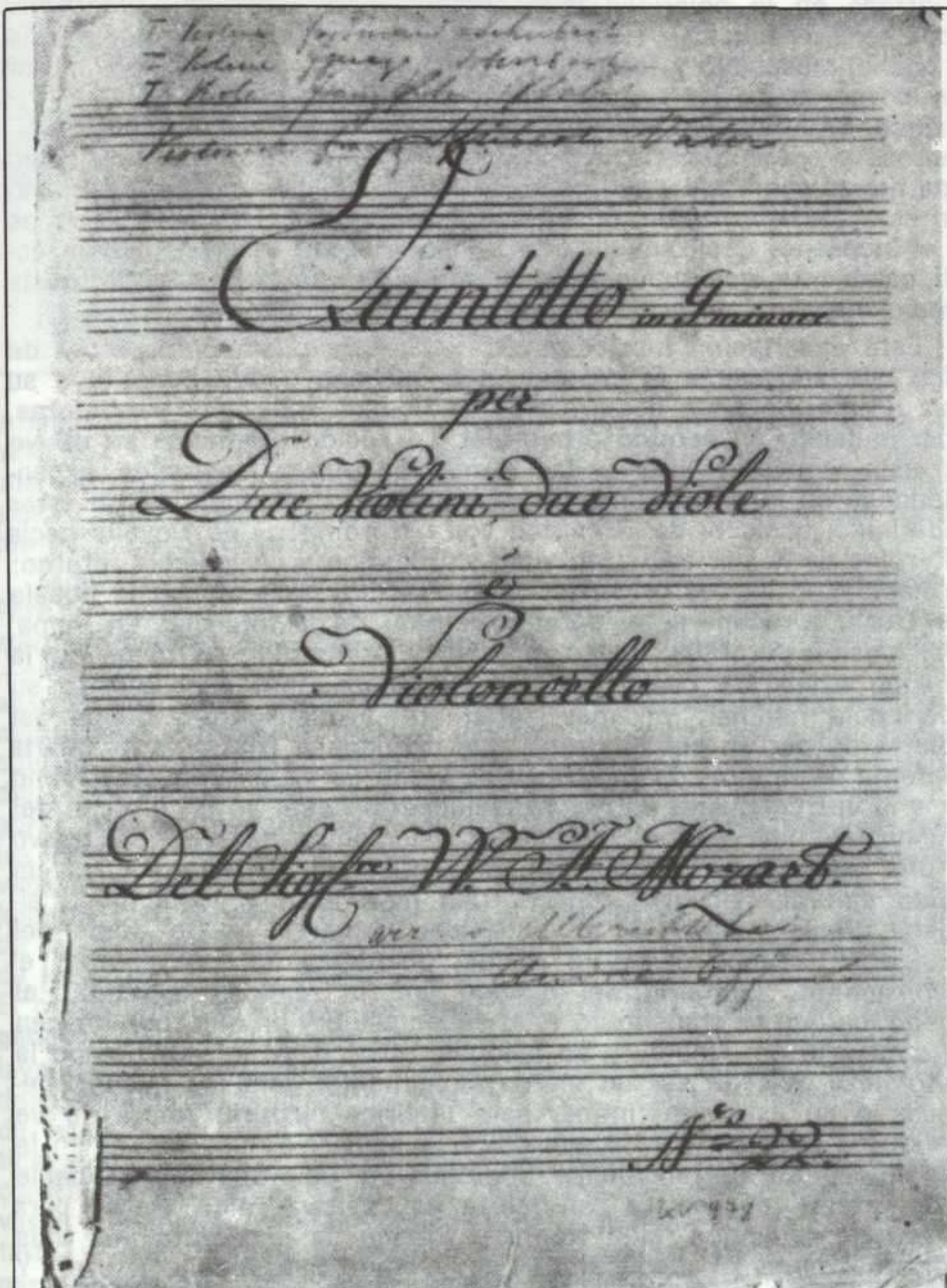
D. _____
 Domicilio _____
 Población _____
 Provincia _____

LA OBRA CAMERISTICA

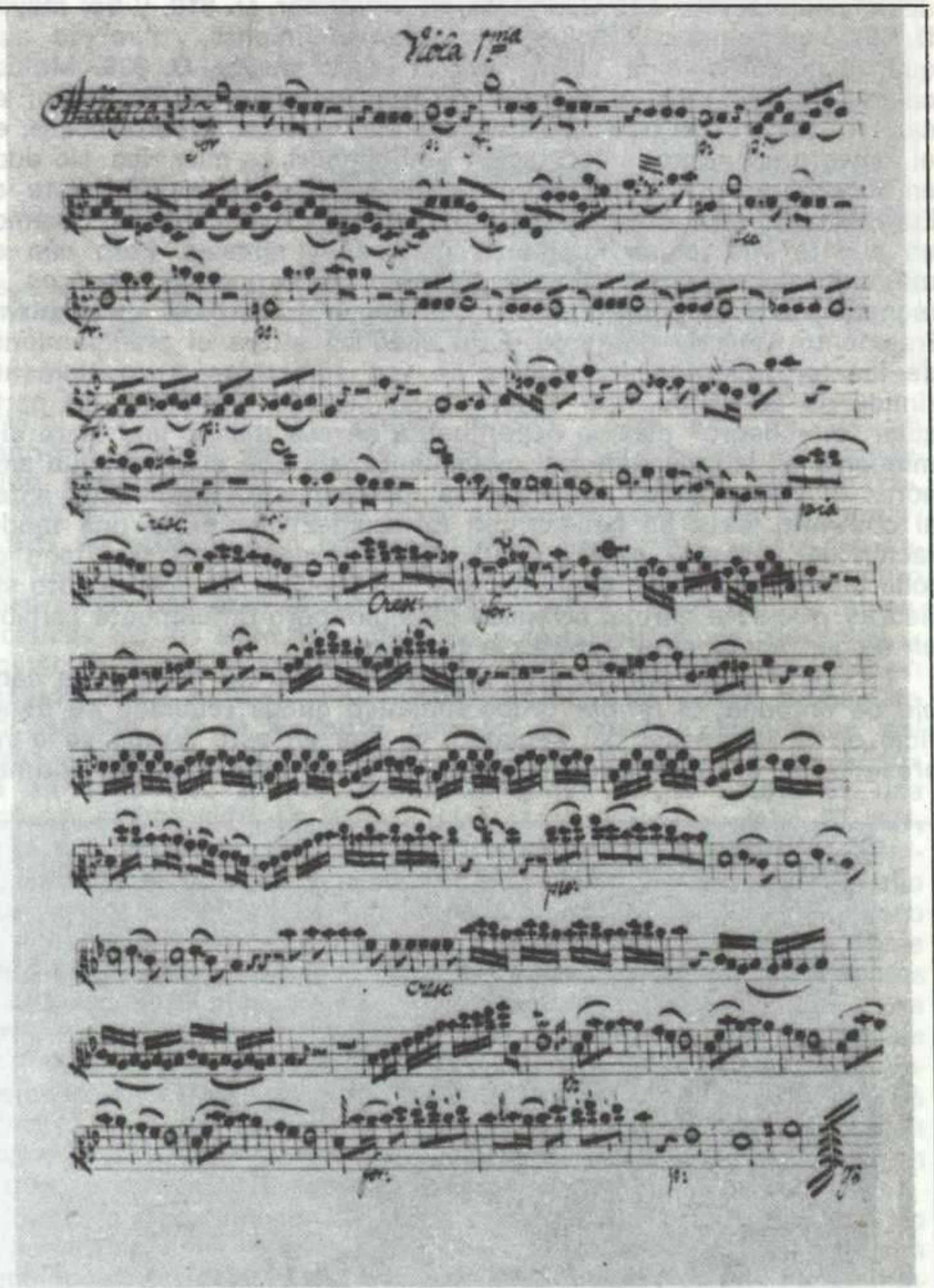
Por DOMINGO DEL CAMPO

«Los sonidos prosiguen, para acoger al día el sueño que en silencio tejó la medianoche.»

(Clémens Brentano.)



Partitura del Quinteto de cuerda KV 478, de Mozart, anotada por el padre de Schubert.



En este Quinteto Franz interpretaba la parte de viola.

SCHUBERT Y EL CONFLICTO DEL ALMA ROMANTICA

El contenido de la música de Schubert ha inspirado peligrosas simplificaciones, al no tenerse en cuenta que existen varios niveles para su comprensión, y que, por tanto, cualquier enfoque parcial está condenado de antemano al fracaso. El compositor ha sido visto como el último clásico con una fuerte inclinación hacia el Romanticismo. La verdad es que su música está muy alejada del Clasicismo, y que si adopta en su obra sinfónica, pianística y de cámara las formas convencionales heredadas, sabe insuflarles unos valores que las distancian de la praxis propia de los clásicos. Estos nuevos valores han sido considerados como una secuela de sus dotes melódicas excepcionales, a las que se plegaría la forma, en cuanto articulación objetiva de la expresión personal del pensamiento, lo que daría lugar a resultados estéticamente ambiguos. El enfoque no parece exacto. No es raro creer, por ejemplo, que un movimiento como el primero del **Cuarteto en Re mayor (D. 94)**, compuesto a los dieciséis años, constituye un malogrado intento de manipular los elementos de la forma sonata; y, sin embargo, los resultados no dejan de ser altamente satisfactorios en cuanto a la ecuación entre continente y contenido. Esto pone de manifiesto que una lectura desde premisas clasicistas está fuera de lugar.

Pero esta «crisis estructural» es explicada acudiendo al socorrido melodismo de Schubert, virtud ésta —o defecto— que será fruto de una profundización evolutiva, pero que no resulta predicable de su temprana obra instrumental. Es sintomático que en las primeras composiciones sinfónicas o de cámara utiliza abundante material temático ajeno, que en muchos casos no es excesivamente variado o selecto. A veces se sirve del mismo tema para varias composiciones, como ocurre con el motivo principal de la **Obertura de «Prometeo»**, de Beethoven, al que vuelve una y otra vez de modo casi obsesivo. Y lo mismo cabe decir de la estela que deja en numerosas obras la **Sinfonía en Sol menor, K. 550**, de Mozart. Pero es que, además, se dan en Schubert, desde sus producciones instrumentales primeras, no ya movimientos de total irrelevancia melódica, sino incluso dilatados períodos de veinticinco, treinta o más compases de escritura no temática, sin precedentes en los músicos clásicos. Repárese, por ejemplo, en el «Allegro vivace» del movimiento inicial de la **Primera Sinfonía, D. 82** (1813). Y en otros casos, aun existiendo un tenue hilo temático, éste se rompe frecuentemente, o queda reducido durante largos párrafos a una breve figura rítmica. Por supuesto, nadie puede negar el genio melódico del compositor, uno de los más grandes de toda la historia de la música europea. Pero la relación entre sus «lieder»

y sus obras instrumentales no es tan sencilla como algunos pretenden. Aparte de aquellos supuestos en que usa un «*lied*» como un tema para variaciones, sus melodías instrumentales no son melodías de «*lied*» interpretadas por un violín o un violoncello, sino que tienen un carácter propio, que emerge de la naturaleza del instrumento elegido. Se olvida a menudo que Schubert escribió de modo soberbio para instrumentos de cuerda; él mismo fue intérprete, desde su niñez, en el conjunto familiar en el que, al igual que Mozart, prefería tocar la viola. Esta práctica desarrolló en él un instinto infalible para proporcionar a cada instrumento el material justo y adecuado.

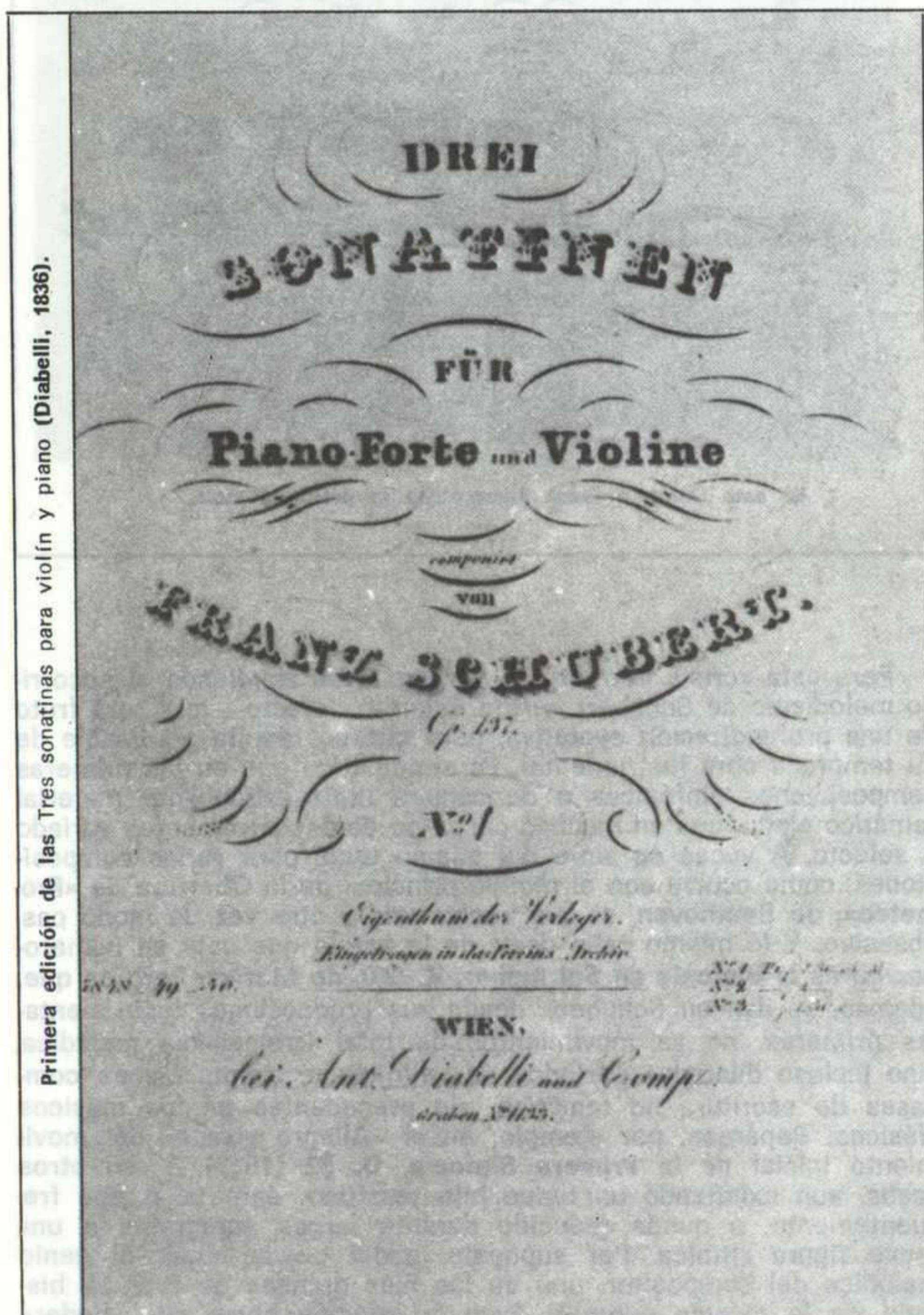
Existe otro tipo de invención temática en la obra instrumental de Schubert que nada tiene que ver con la melodía. Consiste en lo que puede llamarse «*exposición neutral*», período de ambigüedad armónica y tonal con que suelen iniciarse ciertas obras, y que no tiene un significado en sí mismo, sino como germen de futuros desenvolvimientos. Los **Cuartetos en Re menor, D. 810**, y **Sol mayor, D. 887**, son buenos ejemplos de este procedimiento, y también, aunque en menor medida, el **Trío en Mi bemol mayor, D. 929**. Melódicamente, tales párrafos son de escasa significación, pero, en cambio, tienen una acusada individualidad rítmica. Precisamente, en el aspecto del ritmo la aportación de Schubert es muy rica. No duda en incorporar elementos procedentes de los países del este de Europa, cosa, por otra parte, perfectamente explicable si tenemos en cuenta sus raíces familiares moravas y silesias. Pero aún es más interesante su modo de trabajar los esquemas rítmicos. A menudo los superpone de modo que llegan a coexistir en el mismo fragmento «*tempi*» distintos. Esta dualidad altera el planteamiento de los movimientos, los cuales se ven sometidos a un elemento rítmico de contrastarse, que desvirtúa su sentido originario. En particular, el «*allegro*» clásico experimenta en sus manos una clara disminución en la velocidad del movimiento, sin que ello implique amornar la velocidad de creación del pensamiento dramático; antes al contrario, éste se genera con tal rapidez que exige una moderación del «*tempo*» para permitir su comprensión. El resultado de todo ello es un «*continuum*» musical, un proceso de crecimiento sin fisuras, que será normal a finales de siglo, pero difícilmente hallable en ningún compositor anterior a Schubert.

La distribución del material supone también un importante cambio de enfoque. El primer grupo temático queda reducido en beneficio de la expansión del segundo, ya que en este último va a representarse el verdadero drama tonal, como ocurre en las últimas

obras para piano y «*camerísticas*». Esto afectará al desarrollo, difícilmente explicable ahora en términos de confrontación, y que, en realidad, va a recoger el error ininterrumpido del material temático. Un poco literariamente, pero de forma certera, ha descrito Carl de Nys el fenómeno: «*Desde el descubrimiento de la forma sonata de dos temas con un desarrollo muy conciso culminando en la **Durchführung**, de Beethoven, se ha solido traducir la noción de grandeza de la música por la de lucha. En las sinfonías de Schubert —y, naturalmente, esto es aplicable a cuartetos, sonatas, etc.— no hay ni lucha ni desarrollo en sentido estricto, hay la marcha del hombre, el latido de su corazón, el eterno viajero en busca de su patria*». Se caracteriza bastante bien en estas líneas la música de Schubert como un flujo renovado que para desplegarse exige unos esquemas tonales sumamente flexibles, al par que un sutil sistema modulador. Precisamente, en relación con esta cuestión, forzoso es aludir a una de las más personales aportaciones del compositor, centrada en la polaridad mayor-menor. Esta polaridad, fuente de toda tensión musical, expresa el contraste entre luz y sombra, día y noche, masculino y femenino... Schubert fue el primer compositor en extraer todas las consecuencias de este elemental principio dramático. Se ha podido decir que su arte descansa en la transición milagrosa y aparentemente espontánea de uno a otro polo. Hay como una fuerza espiritual, casi imperceptible, un concentrado dramatismo en esta transformación. En la continua metamorfosis de las formas y el incesante deslizamiento de los colores, se crea un mundo móvil, cambiante, que supone una auténtica liberación de toda la praxis tradicional.

Esta descripción morfológica difícilmente puede dar cuenta de algo que subyace a la creación schubertiana y que constituye su raíz última. Se trata del lirismo que ilumina todas las estructuras, transmutando su sentido primordial. La acción dramática se diluye en esta atmósfera lírica, y las formas se tornan inestables, expandiéndose en busca de un nuevo equilibrio. El resultado es un error indefinido, como el de «*Heinrich von Ofterdingen*» de Novalis hacia el «*reino de la flor azul*»; un viaje sin destino y sin posible retorno; la nostalgia, por los orígenes; la aspiración, presente en la poesía de Tieck, a recuperar el paraíso perdido de la infancia; en suma, una alusión perpetua a algo inefable y primordial. A través de la efusión lírica las cosas son transfiguradas, aun conservando su apariencia familiar, y jamás serán ya lo que fueron. Queda así abierta de par en par la puerta que conduce a **Tristán**, a la **Cuarta Sinfonía** de Brahms, al **Concierto de violín** de Alban Berg. El lirismo es a la vez conquista del yo y disolución de este yo en el alma del mundo. De una actitud puramente psicológica se pasa de nuevo a una experiencia interior. El Romanticismo adviene así de un modo natural, haciendo renacer una metafísica y resucitando algunos grandes mitos: el de la Unidad universal, el del Alma del mundo. Y creando otros: la Noche, guardiana de los tesoros; el Inconsciente, santuario del diálogo con la realidad suprema; el Sueño, en que se transfigura todo espectáculo y en que toda imagen se convierte en símbolo y en lenguaje místico. Al mismo tiempo la Naturaleza deja de ser un marco monumental para los hechos heroicos o un escenario íntimo para la lírica pastoril. Ahora se ve como una potencia con la que hay que luchar: es una esfera en la que se repiten los fenómenos, sometida por un ritmo imperturbable a un eterno renacer. La Naturaleza es cíclica y algo eterno para el artista romántico, algo frente a lo que se encuentra una vida individual humana, atada al tiempo y, en consecuencia, mortal. Y aquí se da una contradicción llena de dramatismo: la Naturaleza tiene que pagar su existencia eterna con una falta de individualidad. Por eso el héroe, una personalidad individual, un gran hombre, un artista, un poeta, se encuentran en su inmensidad anónima, en oposición a ella. Schubert, con no menos intensidad que Hoffmann, Jean Paul o Gotthilf von Schubert, el filósofo cándido autor de la **Simbólica del Sueño**, conoció desde unos presupuestos románticos esa fuerza demoníaca y espectral de la Naturaleza en obras tales como los «*lieder*» **Erlkönig (D. 328)** y **Waldesnacht (D. 708)**, o el **Cuarteto en Re menor («La Muerte y la Doncella»)**. Está muy cerca de Friedrich, cuando éste plasma en su pintura la impresión de abandono del hombre, relacionando la representación de la Naturaleza con el símbolo de la inexorabilidad del tiempo, con las ruinas y con la imagen de la muerte.

El Romanticismo fue individualista. Las aspiraciones del yo aislado le llevan a la soledad como una ley implacable de la existencia terrestre. Sin embargo, no todos los grandes hombres de la época fueron capaces de asumir las luchas y tensiones a que les conducía la peripecia histórica, ni se atrevieron a subir a la plataforma heroica de la soledad. Sólo les quedaba un camino de huida, y era retirarse a la atmósfera familiar del propio hogar. El resultado fue la creación de una cultura burguesa, estrechamente emparentada con el romanticismo, que, por así decirlo, era su cara opuesta y a la vez complementaria. La temática burguesa en torno a la vida doméstica tranquila y sosegada dominó la llamada cultura «*Biedermeier*» alemana, la cual renunció a dirigir la lucha apasionada con la Naturaleza y a vivir los agudos conflictos del hombre inmerso en la sociedad. La atención casi exclusiva a los temas prosaicos de la vida cotidiana originó el desplazamiento del mito hacia el mundo



Primera edición de las Tres sonatas para violín y piano (Diabelli, 1836).



Antonio Salieri, profesor de Schubert en el Stadtkonvikt

Sonata.

Franz Schubert.
(Quinto tomo.)

Arpeggione. *Allegro moderato.*
Pianoforte. *pp*

Sonata para «arpeggione» y piano (Gotthard, 1871).

infantil. Si el Romanticismo introdujo nuevas figuras heroicas y patéticas y creó una nueva imagen de la historia concebida como una antología de ejemplos políticos y morales, la verdad es que existió un segundo romanticismo correlativo y conformista, que fue íntimo y burgués.

Muchas veces se ha querido situar a Schubert en este último. Pero, a pesar de la mezquindad de la vida cotidiana y del propio marco vienés en que ésta se desarrolla, las grandes composiciones —sinfonías, cuartetos, sonatas— desmienten rotundamente esta adscripción. Tiene razón Paul Henry Lang cuando afirma: «El romanticismo parroquial de los albores del siglo XIX, que hacía operetas de melodías tomadas de sus canciones y sinfonías, aplaudía en él al fértil melodista, representándolo como una de esas figuras estilo «Biedermeier», mostrándolo en alegres tertulias por los cafés vieneses, sin saber dónde emplear mejor su inagotable vena inventiva... Lejos de ser un carácter a lo «Biedermeier», se juntaba con hombres de letras que, asfixiados por las ligaduras de la docilidad burguesa, huían hacia su propio mundo de poesía, de ideas atrevidas y revolucionarias, preñadas de secretos anhelos. El compositor de *Gruppe aus dem Tartarus*, *Die Stadt*, *Der Doppelgänger*, no era el poeta de los hogares vieneses que huelen a lavanda, ni se resguardaba tras las confortables cortinas del brillo deslumbrante de la vida; una pasión honda y candente bulle a punto de erupción en tales piezas. Le acosa el conflicto del alma romántica, el que surge de la frustración que sufre quien toma las armas contra las paradojas de la vida. Así, Schubert fue capaz de elevarse por encima de las exigencias de la música doméstica y utilitaria, y legar un arte progresivo, al nivel de su tiempo, pero que, paradójicamente, sólo fructificaría en la última parte del siglo, en el llamado postromanticismo. Solamente inserto en este romanticismo primaveral y naciente resulta comprensible el arte de Schubert y su fuerza de sugestión cuando traduce el sentimiento de la Naturaleza sin ninguna estilización, y nos trae aires liberadores impregnados de los perfumes de los bosques centroeuropeos y de los mensajes fantasmagóricos de las viejas leyendas.

MUSICA DE CAMARA CON PIANO

Dentro del «corpus» schubertiano, la producción «camerística» se extiende a lo largo de todos los períodos creativos, desde las primeras obras catalogadas, de 1810, hasta el gran *Quinteto en Do mayor*, compuesto en el otoño de 1828. A diferencia del «lied», en el que hay precoces muestras de genialidad, en el ámbito de la música de cámara Schubert experimenta un proceso de maduración muy acusado, hasta el punto de que sus obras más sólidas pertenecen a los últimos años de su vida.

Schubert escribió seis obras para violín y piano: cuatro *Sonatas* (*Re mayor*, D. 384; *La menor*, D. 385; *Sol menor*, D. 408, y *La menor*, D. 574), un «*Rondó*» *Brillante* (*Si menor*, D. 895) y una *Fantasia* (*Do mayor*, D. 934). Las tres primeras sonatas datan de 1816; fueron publicadas como *Sonatinas*, op. 137 en 1836, aunque Schubert nunca las llamó con el diminutivo y demuestran gran devoción mozartiana. La *Cuarta sonata*, compuesta en 1817, fue publicada con el título *Duo* op. 162, y pone de relieve el hábito de Schubert de usar más de dos tonalidades en la exposición, y también la inclinación a abandonar la tonalidad principal a los pocos compases de empezar. El *Rondó* de 1826 es una obra de virtuosismo potente y extro-

vertido, con variedad de cambios tonales y una larga sección de desarrollo, basada en material nuevo. La *Fantasia* es una composición muy elaborada. Al igual que en la *Fantasia «Wanderer»*, D. 760, y en la *Fantasia de piano a cuatro manos, en Fa menor*, D. 940, se produce una comprensión de una forma sonata en varios tiempos en un solo movimiento, con cambios abruptos, pero conservando una gran unidad orgánica. El lírico flujo de sus temas, la calidad de los efectos armónicos y la dificultad de ejecución y conjunción no es parangonable a lo escrito hasta entonces, y sitúan a esta *Fantasia* en la cima de las producciones de música de cámara schubertiana. En la segunda sección se atisban elementos del folklore húngaro, y en la tercera, un tema derivado de su «lied» *Sei mir gegrüsst*, D. 741 (1821), tema que no es objeto de una excesiva elaboración. La *Sonata para «arpeggione» y piano*, D. 821, en *La menor*, es de 1824. El «arpeggione» fue un instrumento híbrido, mezcla de guitarra y «cello». Tuvo una vida efímera; por ello esta sonata suele interpretarse con violoncello. La parte de piano es, relativamente, poco importante, y el conjunto de la obra tiene indudable encanto melódico. El más interesante de los movimientos es el segundo, aunque resulta excesivamente breve, casi una mera introducción del final, cuando ofrecía un material susceptible de un más amplio desarrollo. Otra obra de 1824 es *Introducción y Variaciones en Mi menor para flauta y piano*, D. 802. Está escrita sobre el «lied» de *La bella molinera*, D. 795 (1823), *Trockne Blumen* (hojas secas), y es de un virtuosismo tal vez exagerado tanto en lo que se refiere a la parte de flauta como a la de piano.

El resto de la música de cámara en que interviene el piano no es numerosa, cosa rara, pues Schubert fue pianista y dedicó mucha atención a este instrumento. Empero existen varias obras fundamentales en este capítulo tan breve. El «*Adagio*» y «*Rondó*» *concertante en Fa mayor, para piano, violín, viola y «cello»*, D. 487 (1816), difícilmente entra en la categoría de música de cámara; es casi un concierto en miniatura, que como otras obras de este período acusa un fuerte influjo de los modelos del siglo XVIII. Lo mismo puede decirse de un movimiento para trío con piano, en *Si bemol mayor*, D. 28, llamado *Sonata* por el compositor, de 1812. El «*Adagio*» para trío de piano en *Mi bemol mayor*, D. 897, es de 1826, y fue publicado, en 1845, bajo el título de *Nocturno*. Parece que en principio iba a ser el movimiento lento del *Trio* D. 898, y es un fragmento discreto y de escasa fuerza inventiva. Las tres grandes obras dentro de este capítulo son los *Tríos en Si bemol mayor*, D. 898, y *Mi bemol mayor*, D. 929 (1827), y el *Quinteto en La mayor «La Trucha»*, D. 667 (1819).

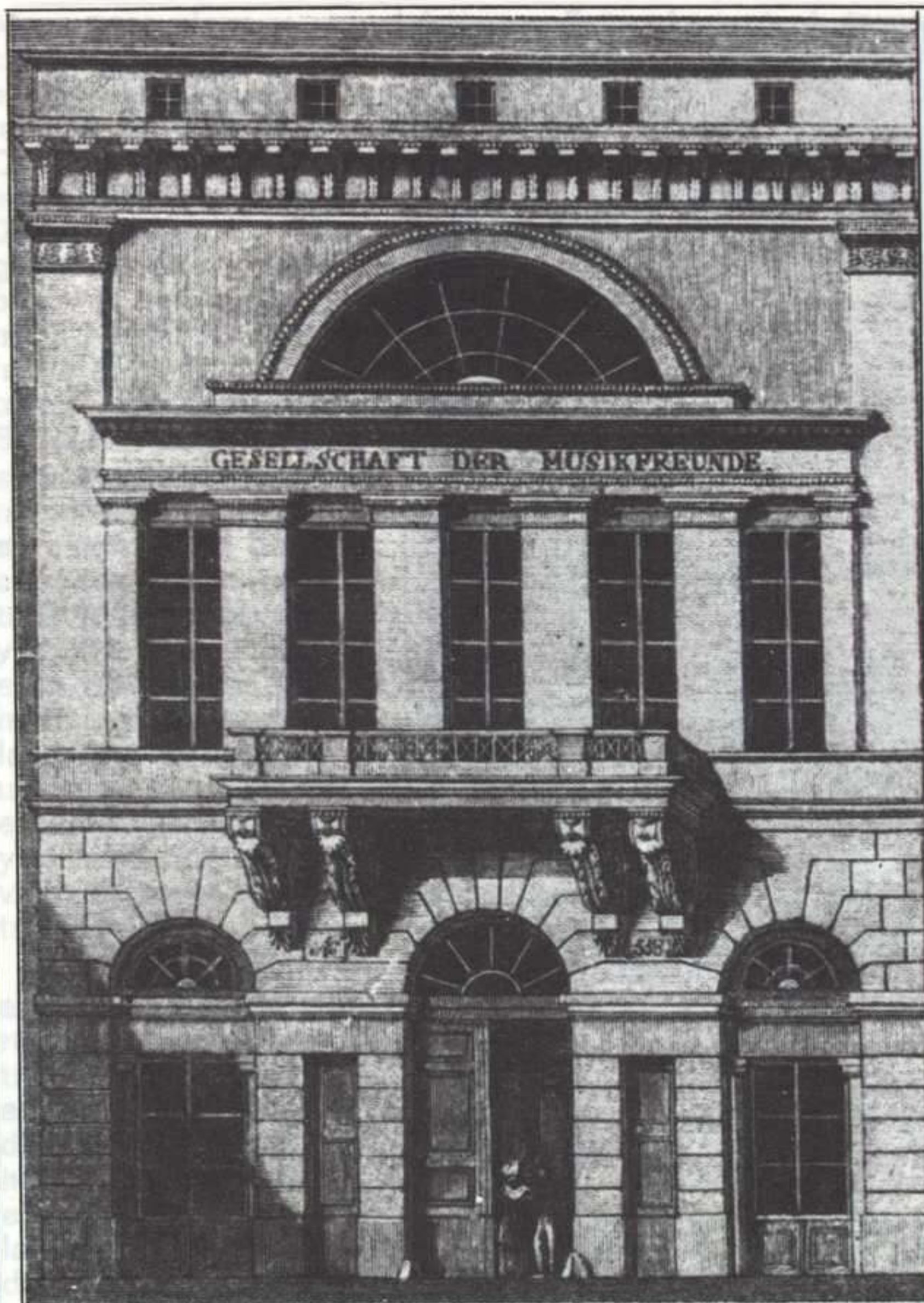
El *Trio en Si bemol mayor* es una obra que respira una felicidad entre ingenua e ilusionada; es rico en cálidas melodías, inusualmente diatónico para Schubert, aunque lleno de características modulaciones y saltos de tonalidad. Un encanto persuasivo se expande ya desde el primer tema, que suena como un aire de postillón. El primer tiempo es sorprendentemente simple. Una exposición con sólo dos tonalidades y dos temas, un corto desarrollo, una recapitulación normal y una breve coda. Un detalle de la recapitulación llama la atención. Después del desarrollo, el tema, en vez de aparecer en *Si bemol mayor*, se presenta en *Sol bemol mayor*, y no alcanza la tónica hasta que entra el piano. Esto permite una libre lectura crítica, según se considere que la recapitulación empieza con el tema o con la tonalidad. Pero hay muchos casos en Schubert en que se produce esta discordancia, tan fecunda en resultados armónicos y estructurales. El «*Andante*» es breve e ingenioso en su

planificación de tonalidades. La melodía «cantabile» es bellísima, flexible y libre, con una fase ornamental central y repetición de la primera sección. El «Scherzo» se basa en un tema muy simple, pero efectivo, que evoca el espíritu del vals. El clima es fantástico y a la vez humorístico y malicioso. El «finale» es muy extenso, más de 650 compases. Se denomina «Rondó», aunque el tema principal sólo aparece dos veces. Es encantadora su libertad de invención, su variedad en el desarrollo, su inagotable agilidad de ideas y su inocente alegría.

El **Trío en Mi bemol mayor** es aún más extenso que el anterior, y ha sido objeto de ciertas críticas, no siempre acertadas. El tema del primer tiempo es de gran expresividad. Parece inagotable en orden a los posteriores desarrollos de que es objeto, y también destaca por su penetrante fuerza lírica. El movimiento como un todo está bien construido y resulta económico en el uso del material temático. En éste se aprecian claras concomitancias con otras obras de Schubert; así, el «Minuetto» de la **Sonata en Sol mayor, D. 894** (1826), o el **Impromptu en La bemol mayor para piano, D. 899, número 4** (1828). El tema del segundo tiempo, a cargo del violoncello, procede, según algunos, de una canción sueca titulada **Se solen sjinker (Mira, el sol declina)**. El dato es dudoso, pues lo cierto es que la canción no ha sido descubierta. El acompañamiento de marcha emparenta este fragmento con otras muchas partituras de Schubert; por ejemplo, el segundo tiempo de la **Novena Sinfonía, D. 944**; el «Andantino» de la **Sonata en La mayor, D. 959** (1828), o el primer «lied» del **Winterreise, D. 911**. Es difícil igualar la sensación de desolación que deja esta marcha en su inexorable camino hacia la nada. El «scherzo» que sigue, todo ligereza y claridad, está basado en un ingenioso juego canónico entre el piano y las cuerdas. El «Finale», en ritmo de 6/8, tiene cerca de 750 compases. Aparte del tema principal y una larga exposición, destaca un episodio «casi turco» y una reaparición del tema «sueco», procedimiento éste que será muy utilizado por músicos posteriores. A lo largo del movimiento se producen abruptos y continuos cambios de tono, que ponen en cuestión, si no la noción de tonalidad, sí la de firmeza en torno a ella.

Normalmente se considera más perfecto el **Trío en Si bemol mayor** que el en **Mi bemol mayor**. Sin embargo, veamos lo que opinaba Schumann, en 1838, a propósito de la segunda de estas obras: «Hace aproximadamente diez años que un trío de Schubert ha pasado como un fenómeno del cielo irritado por encima de las agitaciones de la música de entonces». Lo juzga «más activo, viril y dramático» que el **Trío en Si bemol**, y descubre en el «Allegro» inicial «una profunda cólera, al mismo tiempo que una nostalgia infinita»; y en el «Andante», «suspiros que querrían alzarse hasta la angustia del corazón». En fin, le parece que en el «Final» Schubert se ha sobrepasado a sí mismo. Un criterio estrechamente formalista podría encontrar deficiencias parciales en este **Trío** a partir de ciertas premisas unilaterales. Un músico de la penetración crítica de R. Schumann tiene que rendirse ante la evidencia de la fuerza expresiva y patética de estos pentagramas.

El **Quinteto en La mayor, D. 667 («La Trucha»)** (1819), para piano, violín, viola, violoncello y contrabajo, fue escrito durante un viaje a Steyr con el cantante Vogl. Destinado no a audiciones públicas, sino a un «cellista amateur» que solía organizar reuniones musicales, no pretende otra cosa que expresar una gran felicidad teñida a veces de cierta nostalgia. Por el número de tiempos, por la despreocupación de la escritura y por la instrumentación poco frecuente—Hummel es un precedente con su **Quinteto** para igual conjunto—, puede considerarse un «divertimento». El título del **Quinteto** procede del «lied» **Die Forelle (La Trucha), D. 550**, de 1817, cuya melodía utiliza Schubert ligeramente alterada como el tema de las variaciones del cuarto movimiento. Por razones de equilibrio, siempre acuciantes, en obras de este tipo, entre cuerdas y piano, la parte de este último está en una gran parte escrita en la gama del registro agudo, y a menudo en octavas entre las dos manos. El procedimiento resulta tal vez demasiado simple, pero directo y efectivo al mismo tiempo. Menos interés tiene la parte de contrabajo, con sólo una intervención significativa en el tiempo de las variaciones. La parte del «cello» se ve gratificada con magníficas melodías, sin duda en atención al comitente. Hay muchos detalles sabrosos en esta popular partitura. La libertad de escritura se aprecia desde el comienzo, con un cambio de la tónica La mayor a Fa mayor después de los diez primeros compases, y retorno a la tónica quince compases más adelante. El «Andante», en tres secciones, se inicia plácidamente, pero pronto se introducen ciertos elementos ornamentales, que recorren la mayor parte del movimiento, en el que, por cierto, aparece una profética melodía de corte mahleriano. El «Scherzo» se apoya sobre un ritmo impulsivo y acusados contrastes entre cuerdas y piano, mientras que el «Tema y variaciones» prodiga ocasiones de lucimiento para el violoncello, sin comprometer por ello el equilibrio con los demás instrumentos. El «Finale» está formado por dos secciones exactamente iguales. Se abre con una nota, que parece requerir atención, como en el final de la última **Sonata para piano, en Si bemol mayor, D. 960**. No hay desarrollo, y esta música de vacaciones para melómanos aficionados termina en un clima de despreocupación y optimismo.



Fachada de la antigua sede de la Sociedad de Amigos de la Música, de Viena, donde Schubert estrenó algunas de sus obras.

MUSICA DE CAMARA PARA DIVERSAS COMBINACIONES INSTRUMENTALES

Este capítulo de la obra de Schubert es muy breve, y sólo cuenta con una producción importante, el **Octeto en Fa mayor, D. 803**, de 1824. El curioso **Cuarteto para flauta, violín, guitarra y violoncello, D. 96**, atribuido durante algún tiempo al compositor, no es más que un arreglo realizado por éste, en 1814, de un «Notturmo» para flauta, violín y guitarra, de Wenzel Matiegka. Sólo el segundo trío del «Minuetto» en Sol mayor es obra de Schubert. En agosto de 1813 completó un **Minuetto y Finale, D. 72**, para ocho instrumentos de viento, y en septiembre del mismo año escribió **Eine Kleine Trauermusik, D. 79**, para dos clarinetes, dos fagotes, contrafagot, dos trompas y dos trombones. La extraña inclusión de estos últimos señala el carácter fúnebre de esta breve obra. El mayor interés melódico radica en la aportación de las trompas. La leyenda de que esta composición fue escrita a la memoria de la madre del compositor está ahora desacreditada. Otto Erich Deutsch sugiere que sirvió para conmemorar al poeta Theodor Körner, el Tirteo alemán, muerto hacía pocas semanas en el campo de batalla, y que había sido presentado a Schubert a comienzos de aquel mismo año.

El **Octeto en Fa mayor**, una de las obras instrumentales más extensas de Schubert, guarda un estrecho paralelismo con el **Septimino en Mi bemol mayor, op. 20** (1799), de Beethoven. Ambas producciones constan de seis movimientos, incluyen variaciones en el cuarto tiempo, el primero y el último se inician con introducciones lentas, y en uno y otro existen un «minuetto» y un «scherzo», aunque dispuestos en distinto orden. Los instrumentos de viento son los mismos: clarinete, fagot y trompa. La única diferencia es que Schubert añade un segundo violín al conjunto de cuerda, integrado por violín, viola, violoncello y contrabajo. La sección de cuerda es tratada frecuentemente de forma orquestal, con primero y segundo violín en octavas, y el contrabajo doblando al violoncello en la octava inferior, evitándose así el desmañado tratamiento del instrumento en el **Quinteto en La mayor**. A pesar de su extensión, el **Octeto** en ningún momento resulta tedioso, gracias a su rica inventiva y a que el tratamiento de los instrumentos, especialmente los de viento, es variado e imaginativo. El primer movimiento se inicia con una introducción lenta, en la que se presenta un sutil esquema tonal, que permite una gran libertad moduladora. El «Allegro» es de fuerte prestancia rítmica, y en su desarrollo se incluye una referencia a la introducción. El «Adagio» empieza con un solo de clarinete de gran fervor melódico, lo que constituye otro llamativo paralelismo con la obra de Beethoven. La melodía, de gran concentración lírica, está concebida en vastos párrafos. El «Scherzo», de carácter cinético, es uno de los más exuberantes de Schubert, y de una energía rítmica contagiosa. El «Andante» que sigue, en Do mayor, está constituido por un tema y variaciones. El «Tema» se basa en un «duetto» de la ópera **Los amigos de Sala-**

manca, D. 326 (1815). El «Minueto» es una danza genuina de clima pausado; el trío sugiere fuertemente el ritmo del «Ländler». El inicio del final es depresivo. El contraste con el resto del movimiento es muy grande, y tal vez es esto lo que se ha perseguido. Con todo, ese trazo misterioso, afin al **Cuarteto en Re menor**, de la misma época, constituye un elemento problemático dentro del conjunto de la obra. El «Finale» es de una enérgica vivacidad, y sugiere una especie de movimiento perpetuo, modalidad ésta que Schubert irá asumiendo en otras partituras, hasta llegar a los ejemplos supremos de los finales de la **Sonata para piano, en Do menor, D. 958**, y de la **Sinfonía en Do mayor, D. 944**.

MUSICA DE CAMARA PARA INSTRUMENTOS DE ARCO

Para instrumentos de arco Schubert compuso dos **Tríos**, más de veinte obras para **Cuarteto** y un **Quinteto**. De los dos **Tríos**, ambos en la tonalidad de **Si bemol mayor, D. 471** (1816), y **D. 581** (1817), el primero quedó incompleto, constando únicamente de un primer tiempo y un fragmentario «Andante», y se trata de una obra sin pretensiones. El segundo está muy bien escrito e incluye una destacada parte de viola. Aunque confinado a los límites marcados por el siglo XVIII, contiene muchos elementos característicos y una notable riqueza de ideas, en muchos casos sorprendentes. De la veintena de **Cuartetos** de Schubert, cuatro se han perdido y otros cinco se conservan incompletos. Del resto, diez fueron compuestos antes de cumplir el músico los veinte años. Los tres últimos **Cuartetos**, que son los más importantes y difundidos, datan de los años 1824-26.

La primera obra en la lista es una **Introducción y «Allegro» en Sol mayor, D. 2** (1810), que se conserva en estado fragmentario y es de autenticidad dudosa. Tres movimientos para **Cuarteto, D. 3** (1811), fueron transformados más tarde; un «Andante», en una pieza para piano, **D. 29**; otro «Andante» y un «Allegro», como partes de un **Cuarteto, D. 32**. La primera obra completa para esta formación instrumental es un **Cuarteto, D. 18** (1812). De sus cinco movimientos, cuatro están en tonalidades distintas. No puede atribuirse esto a inexperiencia, pues a la sazón Schubert estaba familiarizado con las obras de Haydn y Mozart. Más bien debe tomarse este **Cuarteto** —y otros dos perdidos— como una contribución a la idea de tonalidad progresiva, que se concreta mucho después, por ejemplo, en Bruckner —**Quinteto en Fa mayor** (1881)—, y alcanza su verdadero desarrollo con Mahler y Nielsen. La obra es inmadura, pero es ya un signo de la audacia de Schubert en el tratamiento de la tonalidad, que durará toda su vida. El **Cuarteto en Si bemol mayor, D. 36**, muestra la influencia de Haydn, mientras que el en **Do mayor, D. 46**, supone un notable avance sobre sus predecesores. Del **Cuarteto en Si bemol mayor, D. 68**, sólo se conservan dos movimientos, pero son más que prometedores. La riqueza del primero culmina en un dramático uso de la sexta napolitana en los últimos compases, y también en el «finale» hay un momento impresionante, gracias a una abrupta e inesperada modulación. En el **Cuarteto en Re mayor, D. 74**, los ecos mozartianos son múltiples: «obertura» de la **Flauta mágica**, **Sinfonía «París»**; y en el **D. 94**, también en Re mayor, se acusa inexperiencia, aunque ya una gran capacidad inventiva. En cambio, el **Cuarteto en Mi bemol mayor, D. 87**, es una obra casi completamente característica y personal, con un espléndido «Scherzo». El «Presto» final del **Cuarteto en Si bemol mayor, D. 112**, contiene ya los motivos del «Scherzo» de la **Gran Sinfonía en Do mayor**, mientras que el «Andante sostenuto» cita literal-

mente a Mozart, quien también está presente de forma muy acusada en el **Cuarteto en Mi mayor, D. 353**. En cuanto el **Cuarteto en Sol menor, D. 173**, es atractivo, pero no tanto como cabía esperar de la tonalidad elegida.

Entre 1816 (**Cuarteto D. 353**) y 1824 (**Cuarteto D. 804**) se alza misterioso y solitario el **Quartettsatz en Do menor, D. 703**, de 1820. Primera obra de madurez para esta combinación instrumental, consta de un solo movimiento, un «Allegro assai» de febril y dramático poder, plétórico de ideas, por momentos casi wagneriano, que parece evocar la noche y los espíritus. Es una de tantas composiciones incompletas y, sin embargo, es capaz de expresar una experiencia total en sus múltiples vertientes. Oyendo esta partitura se comprende la capacidad de Schubert para captar la dimensión temporal como aspecto constitutivo primordial. Esta dimensión potencia la función mediadora entre la sucesión que integra la conciencia y la sucesión de las estructuras elementales de la realidad. El movimiento, de una gran economía de medios, está perfectamente construido, si bien, como ocurre en la mayoría de las obras de madurez, es inusual: la fase inicial, siniestra y demoníaca, es inolvidable e impregna la textura de todo el movimiento, no necesariamente en términos literales, sino en la forma de un ritmo insistente; gravita sobre el tema de transición, en La bemol, y sobre el segundo tema propiamente dicho, en Sol mayor. En muchos aspectos el clima es paralelo al de esas grandes baladas que son **Erkönig, D. 328**, y **Der Zwerg, D. 771**. En suma, pocas veces se ha conseguido una unidad dramática y estructural tan intensa y convincente. A pesar de ello, Schubert intentó la continuación a través de un «Andante» en **La bemol mayor**, que dejó incompleto.

El único de los grandes cuartetos publicado en vida de Schubert con el **Op. 29** fue el en **La menor, D. 804**, de 1824. Los compases iniciales proporcionan una experiencia mágica: sobre las pulsaciones del bajo, cuyo ritmo empuja la música hacia adelante de modo irresistible, el segundo violín describe una tenue y desolada figura de acompañamiento, reminiscencia del «lied» **Gretchen am Spinnrade, D. 118**, compuesto varios años antes. Esta introducción no es una completa innovación. Mozart hizo otro tanto en la **Sinfonía en Sol menor, K. 550**, y en el último **Concierto para piano, en Si bemol mayor, K. 595**; pero se trata, en todo caso, de un procedimiento excepcional. También es excepcional en Schubert. El más próximo paralelo es el primer movimiento de la **Sinfonía «Incompleta»**, con el trémolo de semicorcheas, recuerdo de la canción **Suleika I, D. 720** (1821), en el mismo tono; pero allí la figura de acompañamiento no inicia el movimiento. Es curioso que Schubert, que escribió tantos «lieder», casi invariablemente evita empezar un movimiento instrumental con algo que suene como el comienzo de un «lied». Para él se trataba de categorías distintas. Pero en este **Cuarteto** no sólo el acompañamiento sugiere un «lied», sino que la melodía, introducida por el primer violín en el tercer compás, y que confiere su color a todo el movimiento y aun a todo el **Cuarteto**, es una melodía de canción, y permanece dentro del ámbito vocal normal de un cantante. Después de una variada repetición aparece en tono mayor, y como en **Der Wegweiser**, del **Winterreise, D. 911** (1827), el mayor resulta más patético que el tono menor. No hay transición al segundo tema, hay un alto, y aparece otra melodía, también a modo de «lied» en Do mayor, que es objeto de desarrollo. El desarrollo propiamente dicho está dedicado al primer tema, y más concretamente a uno de sus segmentos. El principal tema del segundo tiempo, «Andante» en la tonalidad de Do mayor, es el «Entreacto», en Si bemol mayor, del tercer acto de **Rosamunda, D. 797** (1823).



Dos importantes manuscritos: Quartettsatz, D. 702...



... y el Octeto en Fa mayor, D. 803.

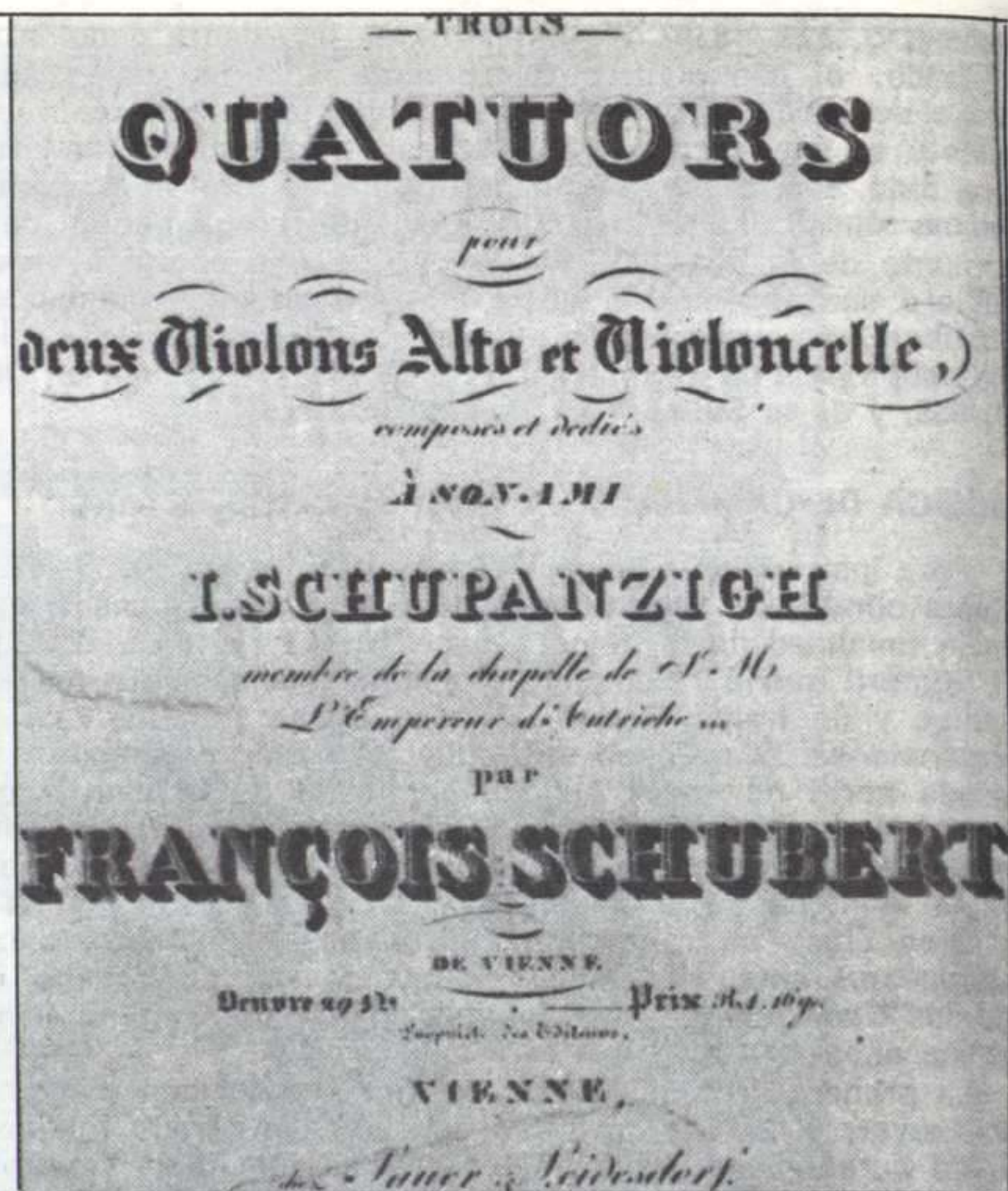


Ignaz Schuppanzigh, famoso violinista, ayudó a Schubert con verdadera devoción. A él fue dedicado el Cuarteto D. 804.

Es difícil saber por qué no elaboró unas variaciones, como hizo en otros casos, con un tema que también utilizó en el **Impromptu para piano, en Si bemol mayor, D. 935, número 3** (1827). No es un «rondó», ya que el tema aparece sólo dos veces y se desenvuelve de modo apacible y contenido. El «Minueto» está relacionado con la canción **Die Götter Griechenlands (Los dioses de Grecia), D. 677** (1819), sobre texto de Schiller. Evoca la nostalgia de un mundo desaparecido, concebido como modelo de belleza y virtud. El ritmo de mazurka no hace sino aumentar el ambiente amargo y depresivo, y la hermosa modulación a La bemol mayor, en la segunda sección, no disipa esta impresión, como tampoco el trío en la tonalidad de La mayor. Es un movimiento simple en apariencia, pero de fuerza evocadora impar. El «Finale», construido sobre temas militares húngaros, se inicia en un clima alborozado y casi popular, afín al de ciertas escenas de Weber. Como a menudo en Schubert, la exposición se desenvuelve en más de dos tonalidades. El segundo tema, en Do sostenido menor, actúa de contraste. Predomina en todo el movimiento la ligereza y el ingenio, como en tantos finales del compositor.

El **Cuarteto en Re menor, D. 810** (1824), «**La Muerte y la Doncella**», es sombrío y trágico. Abrupto de expresión, nada recuerda al encanto del anterior. El primer tiempo tiene una lógica despiadada, sin paralelo en la producción de Schubert, aunque muchos de los procedimientos son similares a los de otras obras de madurez. Se abre con un toque de atención, no una sorpresa armónica, sino más bien de carácter rítmico, con un prominente tresillo, que empuja el primer grupo de ideas inexorablemente hacia delante y sostiene el evanescente, casi brahmsiano, segundo tema, en terceras y sextas. Ambos grupos temáticos son enfrentados vehementemente, dsfigurados y enriquecidos en el desarrollo. La música se mueve hacia el modo menor, en una enérgica interpolación «quasi fugato». Al final de la recapitulación el ritmo del comienzo vuelve en una gris, fría transformación antes de una rápida coda. La tensión de la construcción y la economía de los planteamientos desmiente la generalización de que las exposiciones de Schubert son difusas. La tentación a vagar es innegable, pero aquí no hay ningún elemento irrelevante. El segundo tiempo es una serie de variaciones sobre material tomado de la temprana canción, de Schubert, **Der Tod und das Mädchen, D. 531** (1817), sobre texto de Mattias Claudius, que ha dado el título a todo el **Cuarteto**. En la canción representa a la Muerte, antes de que la Doncella empiece a cantar, por una solemne introducción de ocho compases para el piano que, previa transposición y modificación, sirve para la primera sección del tema en el **Cuarteto**. Los primeros seis compases de la segunda sección del tema son nuevos; el resto es tomado del acompañamiento a la réplica de la Muerte a la Doncella. Prevalece el tono menor en todo el tiempo, salvo en la variación cuarta, y el clima es sombrío, afín al del primer movimiento. El tratamiento es simple sobre el monótono tema, y el control es absoluto, prueba de la madurez alcanzada. El «Scherzo» empieza con una fiera sincopación, que domina la sección principal. Se suceden elementos ornamentales de raíz eslava, que hacen pensar en Dvorak; pero el tema principal anticipa al utilizado por Wagner para caracterizar a los nibelungos, concretamente, el tema de los yunques, en **El Oro del Rin**. Anécdotas aparte, lo importante es el valor profético de esta música

La edición de 1824 del Cuarteto en La menor, D. 804. Véase la dedicatoria a Schuppanzigh.



que, compuesta en 1824, conserva toda su fuerza de expresión inserta en el mundo musical de la segunda mitad del siglo XIX. El trío está en Re mayor, con una melodía más tranquila; pero el ritmo de los «nibelungos» permanece en las partes en menor. El «Finale» es un «rondó» en ritmo de «tarantella», que Schubert utiliza también en el **Cuarteto en Sol mayor, D. 887**, y en la **Sonata para piano, en Do menor, D. 958**. El segundo tema sobreviene después de una abrupta interrupción del discurso. Oímos una amplia frase a modo de coral, entre asertiva y confidencial. El ritmo de danza reaparece como contraste a la repetición del coral. Las dos ideas se contraponen en un desarrollo corto. Tras la recapitulación, la coda es un «Prestissimo», una especie de intoxicación producida por el ritmo de danza. En realidad, este **Cuarteto**, en su conjunto, como la **Sinfonía «Incompleta»** o los «lieder» **Der Wegweiser** o **Der Doppelgänger**, penetra hasta el último pliegue de lo fantástico y lo visionario, como sólo sabría hacerlo Novalis.

El **Cuarteto en Sol mayor, D. 887** (1826), es el más audaz y original de lenguaje, lo que no quiere decir el más conmovedor. Los atrevimientos en la escritura van surgiendo espontáneamente, sin el experimentalismo consciente y un poco petulante de ciertas obras juveniles. Si los **Cuartetos en Do menor** y **Re menor** habían explorado un mundo dramático y hasta siniestro, y el **Cuarteto en La menor** una peculiar lirismo transfigurado, el **Cuarteto en Sol mayor** va a postular la ambigüedad tonal como principio básico. En ninguna obra es tan evidente la ecuación mayor-menor como en el comienzo del «Allegro molto moderato», pasaje neutro, irrelevante en sí, pero abierto a múltiples posibilidades. La ecuación, empero, persistirá hasta, prácticamente, el final de la obra. El ritmo espasmódico de los compases tercero y cuarto inducen más adelante a un contrapunto rítmico que anticipa a Bartok. La segunda parte del primer grupo de ideas se abre con una cálida melodía a cargo del primer violín, repetida después por el violoncello, de sabor bruckneriano. El segundo tema propiamente dicho, en Re mayor, es una melodía de carácter dubitativo, que propicia una sensación de inestabilidad. El desarrollo juega ingeniosamente con todos estos elementos. El movimiento, cuya riqueza estructural es imposible ni siquiera resumir aquí, finaliza con una sucesión de acordes de tónica. El «Andante un poco moto», en Mi menor, se abre con una elegíaca melodía a cargo del violoncello, en funciones de tema principal, en un esquema formal que se acerca al «rondó». Esta magnífica melodía presenta un contraste total con el exasperado pasaje que sigue, de carácter bitonal y cercano a ciertos momentos del **Quinto Cuarteto** de Bartok. El desasosiego se acentúa por la utilización del trémolo, reminiscencia del **Quartettsatz**, que, en realidad, aparece como factor de inquietud y misterio a lo largo de toda la obra. El «Scherzo», en Si menor, es otra anticipación clara del «Scherzo» de la gran **Sinfonía en Do mayor**. La segunda sección incluye una luminosa modulación y una magnífica cadencia. El «Trío» en Sol mayor, una especie de «Ländler» de carácter popular, está un poco fuera de contexto. El «Finale», «Allegro Assai», es un extenso «rondó» de diabólica energía nunca interrumpida. El primer tema surge con decisión, mientras que el segundo es una melodía bastante vulgar, procedente del **Figaro**, de Rossini, y su catálogo de «Rasori e pettini, lancetti e forbici». Una tercera idea recoge el ritmo, que normalmente se asocia con la



Una Schubertiada (1826): Grillparzer, Schubert, Bauerfeld, Kupelwieser, las hermanas Fröhlich, Moritz von Schwind, Spaun y Vogl.

Quinta Sinfonía beethoveniana, aunque aquí el efecto es de una «tarantella». Todavía una cuarta melodía se incorpora al torbellino, y las cuatro ideas son objeto de continuos desarrollos y metamorfosis. El movimiento finaliza límpidamente, en Sol mayor, de un modo excesivamente simple, habida cuenta la batalla tonal desarrollada.

Toda la música de cámara de Schubert es como una preparación para el **Quinteto para dos violines, viola y dos violoncellos, D. 956**, escrito durante los últimos meses de su vida. En elocuencia y originalidad de lenguaje iguala a la **Gran Sinfonía en Do**, las grandes canciones o la **Sonata en Si bemol mayor, D. 960**. Completado el 2 de octubre de 1828, Schubert muere el 19 de noviembre. En una carta se refiere a un futuro ensayo privado, pero hasta 1850 no se produjo una pública audición. A diferencia de Mozart, cuyos **Quintetos** incluyen dos violas, Schubert sigue a Boccherini al escribir para dos violoncellos. Usando estos dos instrumentos le es posible reforzar el bajo, haciéndolos tocar al unísono o en octavas. Pero también tiene la oportunidad de utilizar el primer violoncello como un instrumento melódico en la parte superior del pentagrama, bien a solo, bien doblando al primer violín en la octava inferior; hay una larga, estática sección del movimiento lento, donde los dos instrumentos continúan su camino en esta forma, ininterrumpidamente, durante cerca de treinta compases. La viola juega también un papel desusadamente comprometido. Ciertamente que, salvo en el «Trío» del «Scherzo», no emerge como solista; pero en los cuatro movimientos la viola asume su parte, contrabalanceándose con el material melódico y con intervenciones tan destacadas como el dúo que desarrolla con el violoncello en la recapitulación del primer tiempo.

Schubert, como en otras obras, empieza aquí el primer movimiento con una exposición no destacable por su interés melódico, sino por la expectación que crea. Se trata de una progresión armónica, que quizá sugirió a Brahms el inicio de su **Tercera Sinfonía**, y que se resuelve en un punto que es inconclusivo en sí mismo, porque induce a pensar que algo más significativo va a seguir. Lo que sigue es una exposición complementaria, a base del segundo violín, viola y dos violoncellos, de oscura sonoridad, que proporciona un perfecto contraste con la viveza del comienzo. Normalmente, pensamos en el Do mayor como un tono musculoso y brillante. La **Sinfonía «Júpiter»**, el «Final» de la **Quinta Sinfonía** de Beethoven, la «Obertura» de **Die Meistersinger** conforman tal idea, que, sin embargo, no se ve confirmada por el comienzo de este **Quinteto**. Pero aparte del comienzo y la recapitulación, Schubert olvida estos contrastes y aprovecha en gran medida la riqueza de textura que cinco instrumentos pueden proporcionar y la oportunidad de doblar con fino sentido tímbrico las líneas melódicas. Tras un curso accidentado y rico en sutiles aportaciones, se llega, en Mi bemol mayor, al segundo tema, una serena y expansiva melodía, que «flota» en torno al Sol mayor. En este tono termina la exposición con un pasaje a modo de marcha. El desarrollo es, ciertamente, complejo. El puente a la recapitulación es muy ingenioso, y en ésta

se aprecia, una vez más, el dominio milagroso de la modulación y la capacidad de extraer del material puesto en juego todos sus resortes expresivos. La larga y ondulante melodía del «Adagio», en Mi mayor, se sustenta sobre el «pizzicato» del bajo. Nadie como Schubert sabe introducir el movimiento en un tiempo lento. El «Adagio» progresa de tal forma que el movimiento, por paradoja, parece suspendido. Las breves interjecciones del primer violín en nada perturban el avance sin esfuerzo de una melodía que prosigue su tranquilo curso por espacio de veintiocho compases. Se puede hablar de melodía infinita o de lirismo integral, es lo mismo; pero el hecho musical en sí no tiene precedentes conocidos. La tranquilidad se rompe bruscamente por un cambio de tono a Fa menor y un turbulento acompañamiento, sobre el que el primer violín y el primer violoncello hacen brotar una apasionada melodía, tal vez de origen eslavo. Cuando vuelve la sección inicial hay un considerable embellecimiento, a cargo del primer violín y del segundo violoncello; pero esto apenas altera la mística etérea de todo el fragmento. El «Scherzo» es demoníaco e imperioso, y mira por encima de la época hacia el mundo postromántico, por su inquietud rítmica. Lo más sorprendente es el «Trío», «Andante sostenuto». Es un fragmento perplejo, oscuro y tenebroso. Otros compositores han escrito tríos en tiempo más lento que el del «Scherzo» o «Minueto», en el que estaban insertos, y así, hay ejemplos muy conocidos, como el de Beethoven en la **Sinfonía «Pastoral»**. Pero la idea de Schubert de introducir un trío en compás de 4/4 es muy original. El significado del cambio aparece inexplicable y enigmático. Viola y segundo violoncello sugieren Fa menor en su desvaída intervención, pero, en realidad, la tonalidad principal es Re bemol mayor. La abundancia de disonancias y la rudeza de acentuación sugieren una sensación de sombría incertidumbre. En todo caso, la concentración y economía temáticas y el dominio absoluto sobre el devenir musical vienen a desmentir rotundamente toda una tradición crítica, ya iniciada por los contemporáneos de Schubert, continuada por el filisteísmo de un Nietzsche con su idea del generoso dilapidador de riquezas hereditarias, y recogida por la crítica más adocenada de nuestros días, que ha configurado la imagen mezquina y pequeño-burguesa del músico, entorpeciendo la cabal comprensión de su legado. El «Finale», «Allegro», apela al idioma húngaro y relaja la tensión. Empieza con una melodía algo tosca, sin ningún atisbo de la ansiedad de las páginas precedentes. El segundo tema es una especie de música de café vienés, aunque la elaboración es muy rica. En conjunto, este movimiento, a pesar de ser de menor peso específico que los tres anteriores, es muy progresivo, en el mejor sentido del término, y la mejor prueba de ello es que sus huellas las encontraremos en páginas posteriores, como la «Obertura» de **Las Hébridas** o la **Primera Sinfonía** de Brahms. A veces se ha experimentado un cierto desencanto con este «Finale», pero la actitud es injusta. Ciertamente, no es una apoteosis, pero pensemos que tampoco lo es el último **Cuarteto** de Beethoven o el último **Pre-ludio y Fuga del Segundo Libro del Clave Bien Temprado**, de Bach, si lo comparamos con el insuperable díptico que pone fin al **Libro Primero**.

DATOS Y NOTAS SOBRE EL MUY PERSONAL PIANO DE SCHUBERT



El cuarto de Schubert en la casa «Innere Stadt», número 350, según un dibujo de Schwind.

José Luis García del Busto

Iniciamos este trabajo presentando el catálogo completo de la obra para piano solo de Franz Schubert, según el orden cronológico establecido por Otto Erich Deutsch en su definitiva compilación de las obras schubertianas, publicada, en Londres, en 1951. El número que antecede a cada título es el atribuido por Deutsch en su catálogo. Entre paréntesis hacemos constar el título con que, en algunos casos, es también denotada la obra en cuestión. Las composiciones con número de «opus» son las que llegaron a ser publicadas en vida de nuestro autor, mientras que las que presentan la catalogación de «op. posth.», como bien se entiende, fueron editadas con posterioridad a la muerte de Schubert. Siempre se hace constar la fecha de composición (hasta la D. 960 inclusive),

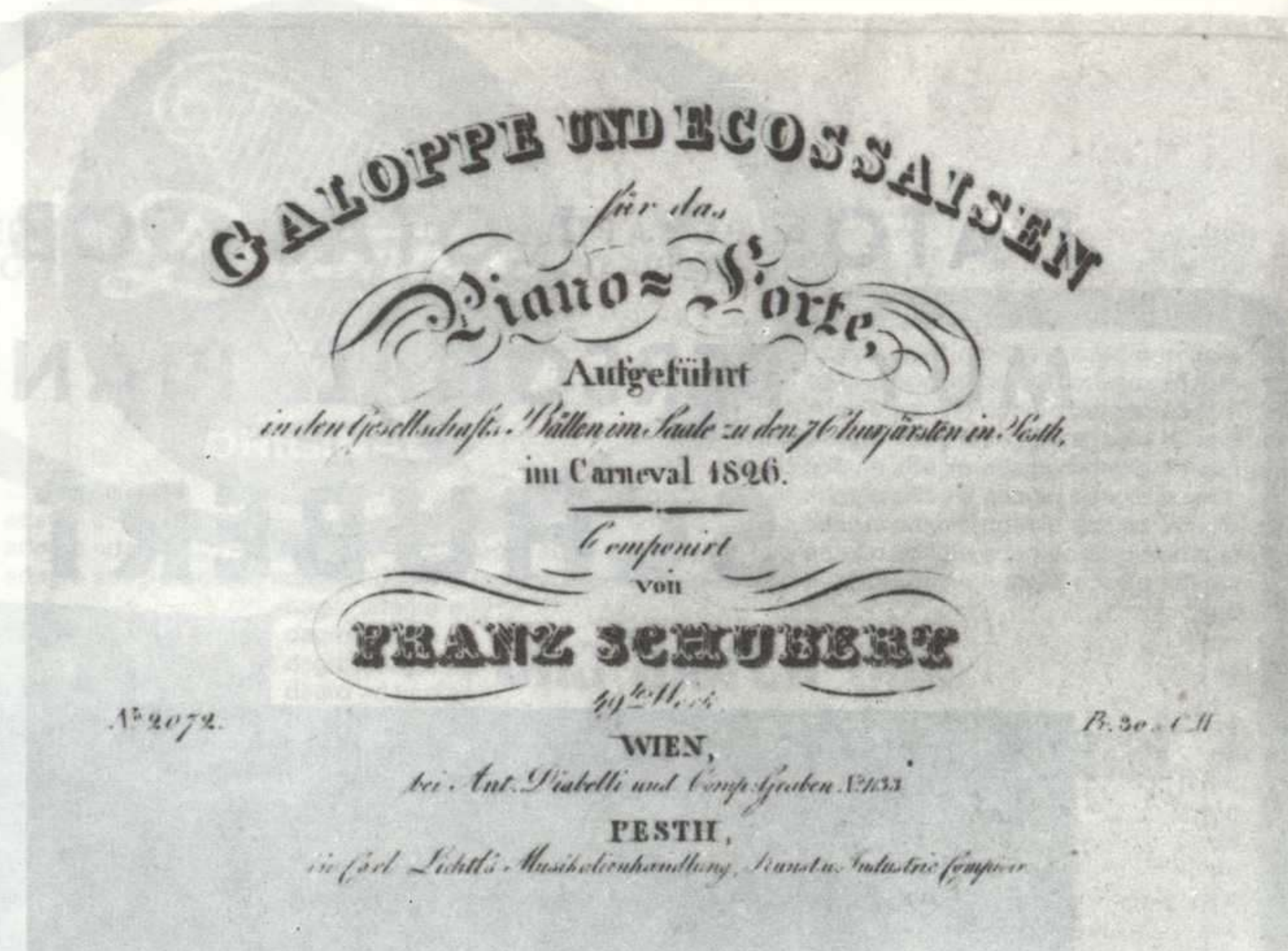
señalándose alguna de estas fechas con las dudas existentes, en tanto que otras llevan precisado el mes —en caracteres romanos— y otras incluso el día de su conclusión. La confusión reinante en torno a la catalogación de las **Sonatas** nos ha desaconsejado cualquier intento de numeración, la cual variará según se consideren o no como sonatas «numerables» tantas como fueron dejadas incompletas por el autor. Incluimos después del catálogo propiamente dicho una clasificación por géneros, que estimamos facilitará la búsqueda de una obra concreta en la relación cronológica: en esta clasificación, por lo demás, hemos separado las **Sonatas** completas y las inacabadas, aportando un dato más, que puede ser de utilidad.

**CATALOGO COMPLETO
DE LA OBRA PARA PIANO SOLO
DE FRANZ SCHUBERT**

- 13: Fuga en Re menor, hacia 1812.
22: Seis Variaciones en Mi bemol mayor, 1812.
24: Siete Variaciones en Fa mayor, 1812 o 1813.
29: Andante en Do mayor, 9-IX-1812.
41: Treinta Minuetos con Trío en estilo fácil, 1813.
91: Dos Minuetos y cuatro Tríos, 22-XI-1813.
128: Doce Wiener Deutsche, hacia 1815.
139: Vals en Do sostenido mayor y Trío en La mayor, 1815.
145: Doce Valses, diecisiete Ländler y nueve Escocesas, op. 18, 1815-21.
146: Veinte Valses («Letzte Walzer»), op. posth. 127, 1815-24.
154: Allegro en Mi mayor, 11-II-1815.
156: Diez Variaciones en Fa mayor, 15-II-1815.
157: Sonata en Mi mayor, 1815.
158: Escocesa en Fa mayor, 21-II-1815.
178: Adagio en Sol mayor, 8-IV-1815.
279: Sonata en Do mayor, IX-1815.
299: Doce Escocesas, X-1815.
334: Minuetto en La mayor con Trío, hacia 1816.
335: Minuetto en Mi mayor con dos Tríos, hacia 1816.
336: Minuetto en Re mayor con Trío, hacia 1816.
346: Allegretto en Do mayor, 1816.
347: Allegro moderato en Do mayor, 1816.
348: Andantino en Do mayor, 1816.
349: Adagio en Do mayor, 1816.
354: Cuatro Komische Ländler en Re mayor, 1816.
355: Ocho Ländler en Fa sostenido menor, 1816.
365: Treinta y seis Danzas originales («Erste Walzer»), op. 9, 1816-21.
366: Diecisiete Danzas alemanas («Ländler»), 1816-24.
370: Ocho Ländler en Re mayor, I-1816.
378: Ocho Ländler en Si bemol mayor, 13-II-1816.
380: Dos Minuetos con Trío, 22-II-1816.
420: Doce Danzas Alemanas, V-1816.
421: Seis Escocesas, V-1816.
459: Sonata en Mi mayor («Cinco Piezas para piano»), VIII-1816.
505: Adagio en Re bemol mayor, op. posth. 145 núm. 1, XII-1816.



Maximilian Joseph Leidesdorf, gerente de la Editorial Sauer & Leidesdorf. Esta firma, junto con la de Anton Diabelli, editó gran parte de la obra de Schubert.



Portada de la edición de «Galop» y ocho escocesas para piano, D. 735. Diabelli & Co., Viena, 1825.

- 506: Rondó en Mi mayor, op. posth. 145 núm. 2, XII-1816.
511: Escocesa en Mi bemol, hacia 1817.
529: Ocho Escocesas, II-1817.
537: Sonata en La menor, op. posth. 164, III-1817.
557: Sonata en La bemol mayor, V-1817.
566: Sonata en Mi menor, VI-1817.
567: Sonata en Re bemol mayor, VI-1817.
568: Sonata en Mi bemol, op. posth. 122, VI-1817.
570: Scherzo en Re mayor y fragmento de Allegro en Fa sostenido menor, VII-1817.
571: Allegro en Fa sostenido menor, VII-1817.
575: Sonata en Si mayor, op. 147, VIII-1817.
576: Trece Variaciones sobre un tema de A. Huttenbrenner, VIII-1817.
593: Dos Scherzos, XI-1817.
600: Minuetto en Do sostenido menor, hacia 1818.
604: Andante en La mayor, 1818.
605: Fantasía en Do mayor, 1818.
606: Marcha en Mi mayor, 1818.
612: Adagio en Mi mayor, IV-1818.
613: Sonata en Do mayor, IV-1818.
625: Sonata en Fa menor, IX-1818.
640: Dos Ländler, hacia 1819.
643: Danza Alemana en Do sostenido menor y Escocesa en Re bemol mayor, 1819.
655: Allegro en Do sostenido menor, IV-1819.
664: Sonata en La mayor, op. posth. 120, VII-1819.
679: Dos Ländler en Mi bemol mayor, hacia 1820.
680: Dos Ländler en Re bemol mayor, hacia 1820.
681: Doce Ländler, hacia 1820.
697: Cinco Escocesas, V-1820.
718: Variación en Do menor sobre un Vals de Anton Diabelli, III-1821.
722: Danza Alemana en Sol bemol mayor, 8-III-1821.
734: Dieciséis Ländler y dos Escocesas («Wiener Damen-Ländler»), op. 67, hacia 1822.
735: Galop y Ocho Escocesas, op. 49, hacia 1822.
760: Fantasía en Do mayor («Wanderer»), op. 15, XI-1822.
769: Dos Danzas Alemanas, 1823.
779: Treinta y cuatro Valses Sentimentales, op. 50, 1823.
780: Seis Momentos Musicales, op. 94, 1823.
781: Doce Escocesas, I-1823.
782: Escocesa en Re mayor, I-1823.
783: Dieciséis Danzas Alemanas y dos Escocesas, op. 33, 1823-24.
784: Sonata en La menor, op. posth. 143, II-1823.
790: Doce Danzas Alemanas («Ländler»), op. posth. 171, V-1823.
816: Tres Escocesas, IX-1824.
817: Melodía Húngara en Si menor, 2-IX-1824.
840: Sonata en Do mayor («Reliquia»), IV-1825.
841: Dos Danzas Alemanas, IV-1825.
844: Vals en Sol («Albumblatt»), 16-IV-1825.
845: Sonata en La menor, op. 42, V-1825.
850: Sonata en Re mayor, op. 53, VIII-1825.
894: Sonata («Fantasía») en Sol mayor, op. 78, X-1826.
899: Cuatro Impromptus, op. 90, 1827.
900: Allegretto en Do menor, 1827.
915: Allegretto en Do menor, 27-IV-1827.
924: Doce Valses («Grazer Walzer»), op. 91, 1827.
935: Cuatro Impromptus, op. posth. 142, XII-1827.
944 A: Danza alemana, 1-III-1828.
946: Tres Impromptus («Tres piezas para piano»), 1828.
958: Sonata en Do menor, IX-1828.
959: Sonata en La mayor, IX-1828.
960: Sonata en Si bemol mayor, 26-IX-1828.



Neue Krähwinkler Tänze, para piano. Primera edición, Sauer & Leidesdorf, Viena, 1826.

OBRAS NO FECHADAS

- 967: Fuga en cuatro partes.
- 969: Doce Valses nobles, op. 77.
- 970: Seis Danzas alemanas.
- 971: Tres Danzas alemanas.
- 972: Tres Danzas alemanas.
- 973: Tres Danzas alemanas.
- 974: Dos Danzas alemanas.
- 975: Danza alemana en Re mayor.
- 976: Cotillon en Mi bemol mayor.
- 977: Ocho Escocesas.
- 978: Vals en La bemol mayor.
- 979: Vals en Sol mayor.
- 980: Dos Valses.
- 993: Fantasía en Do menor.
- 994: Allegro en Mi menor.
- 995: Dos Minuettos.

CLASIFICACION POR GENEROS DE LA OBRA PIANISTICA DE SCHUBERT

1. GRANDES FORMAS

- 1.1 Sonatas completas: 459, 537, 568, 575, 664, 784, 845, 850, 894, 958, 959, 960.
- 1.2. Sonatas incompletas: 157, 279, 557, 566, 567, 570, 571, 613, 625, 655, 840.
- 1.3 Fantasías: 605, 760, 894, 993.

2. FORMAS BREVES ORIGINALES

- 2.1 Impromptus: 899, 935, 946.
- 2.2 Momentos musicales: 780.

3. TEMAS CON VARIACIONES

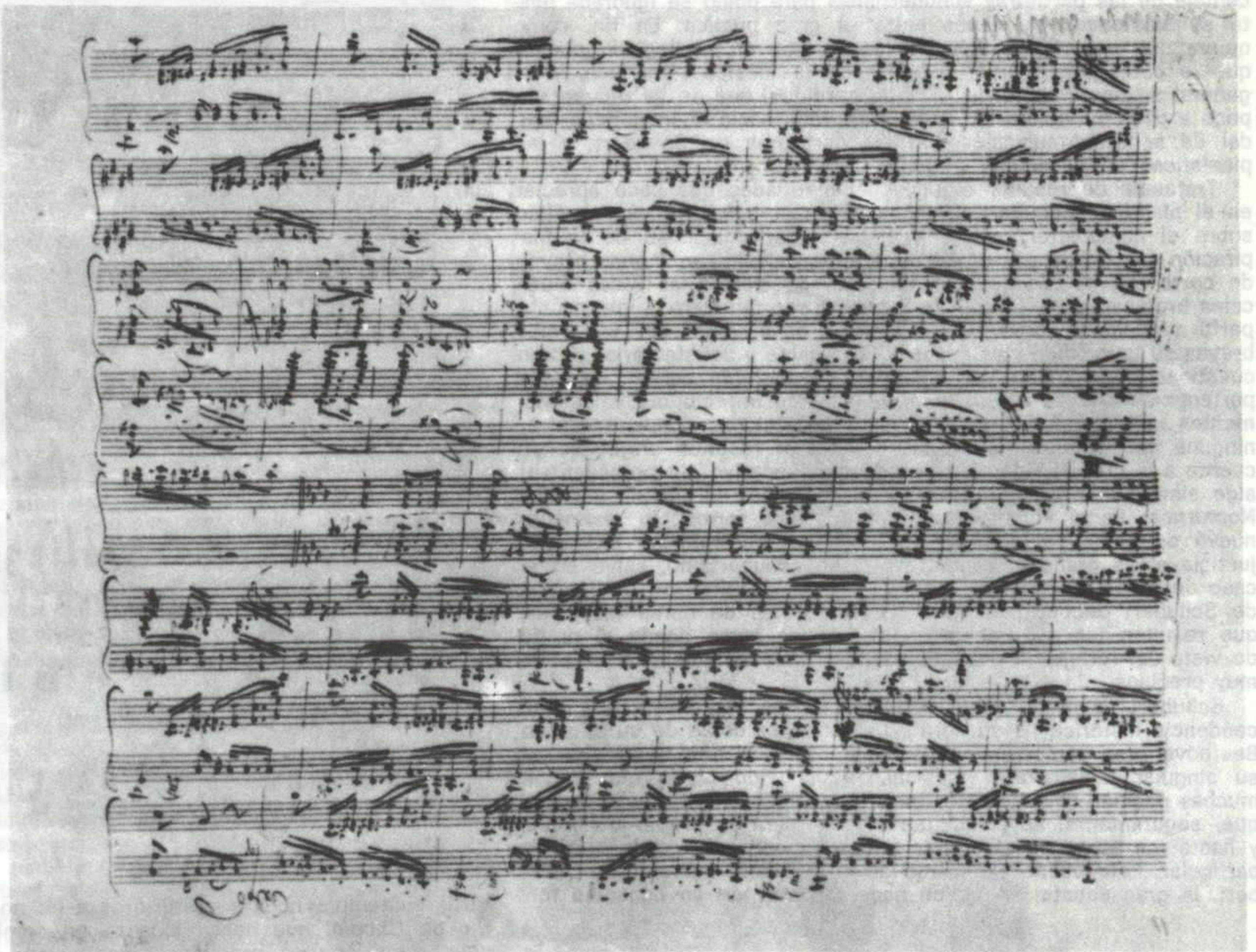
- 22, 24, 156, 576, 718.

4. DANZAS

- 4.1 Danzas alemanas: 128, 365, 366, 420, 643, 722, 769, 783, 790, 841, 994 A, 970, 971, 972, 973, 974, 975.
- 4.2 Escocesas: 145, 158, 299, 421, 511, 529, 643, 697, 734, 735, 781, 782, 783, 816, 977.
- 4.3 Ländler: 145, 354, 355, 366, 370, 378, 640, 679, 680, 681, 734, 790.
- 4.4 Minuettos: 41, 91, 334, 335, 336, 380, 600, 995.
- 4.5 Valses: 139, 145, 146, 365, 779, 844, 924, 969, 978, 979, 980.
- 4.6 Otras danzas: 128, 735, 925.

5. FRAGMENTOS Y PIEZAS VARIAS

- 5.1 Adagios: 178, 349, 505, 612.
- 5.2 Andantes y Andantinos: 29, 348, 604.
- 5.3 Allegros y Allegrettos: 154, 346, 347, 570, 571, 655, 900, 915, 994.
- 5.4 Fugas: 13, 967.
- 5.5 Scherzos: 570, 593.
- 5.6 Otras formas: 506, 606, 817, 976.



Bosquejo autógrafo para la Sonata en Mi mayor («Cinco piezas para piano»). D. 459.

Las nuevas generaciones de aficionados a la música pueden considerar —aunque no siempre lo hagan— a Franz Schubert como un prolífico e importantísimo cultivador del piano. Con cierta frecuencia sus obras se programan en recitales y se escuchan en programas radiofónicos; hay también una suficiente discografía que permite acceder al fascinante mundo musical del piano schubertiano. Sin embargo, el vistazo general a esta parcela de la obra de Schubert ofrece puntos dignos de comentario. No hemos encontrado mejor forma de dar una cabal idea del tema que la de ofrecer al lector el catálogo, prácticamente exhaustivo, de las obras pianísticas de Schubert, catálogo que, con la frialdad, pero también con la contundencia del dato, ilustra objetivamente sobre la magnífica aportación del músico vienés.

Asombra, en principio, la extraordinaria abundancia de composiciones registradas, desde las hechas a los quince años de edad hasta las concluidas días antes de la muerte: más de un centenar de títulos, que suponen un capítulo fundamental de lo que para el piano se hizo en las primeras décadas del siglo romántico. Se observa también una total continuidad en las fechas, lo que significa que Schubert jamás abandonó la composición pianística, y ésta ofrece, en consecuencia, un perfecto reflejo de cualquier momento estilístico o afectivo de la carrera schubertiana que se pretenda analizar.

Sigamos cerca del catálogo. La pequeñísima cantidad de obras con número de «opus» nos da una idea de la desconsideración que los contemporáneos de Schubert mostraron hacia tan singular música. A su vez, las portadoras del concepto «op. posth.» son también escasas o, lo que es lo mismo, el aprecio por la obra pianística schubertiana creció muy tímidamente después de fallecido su autor, durante todo el siglo XIX y hasta bien entrado el nuestro. Las colosales aportaciones de Beethoven, Chopin, Schumann y Liszt, con sus respectivas dosis de trascendencia formal, brillantez o ensueño, significaron una injustificable marginación para quien había trabajado el piano desde (y para) la intimidad. Sólo ciertas sensibilidades especiales —por añadidura, de entre la gente con posibilidad de acceso a los manuscritos— supieron ver en los pentagramas schubertianos el aliento de lo excepcional..., para luego portarse como si fuera vano el intento de hacer llegar esto a la gran masa de oyentes.

Como ya hemos apuntado, fue necesario llegar hasta nuestra centuria para que los intérpretes y los melómanos —éstos, lógicamente, a remolque de aquéllos— empezaran a interesarse por el piano de Schubert más allá de los **Impromptus**, los **Momentos musicales**, la **Fantasía del Caminante** y unas pocas —poquísimas— **Sonatas**. De todo ello da una idea definitiva el hecho de que, hasta la publicación del catálogo de Deutsch, en 1951, de un gran por-



A la izquierda, el compositor y pianista Johann Nepomuk Hummel, a quien Schubert deseó dedicar sus tres últimas Sonatas para piano. A la derecha, Karl Maria von Bocklet, gran amigo de Schubert e intérprete de sus obras.

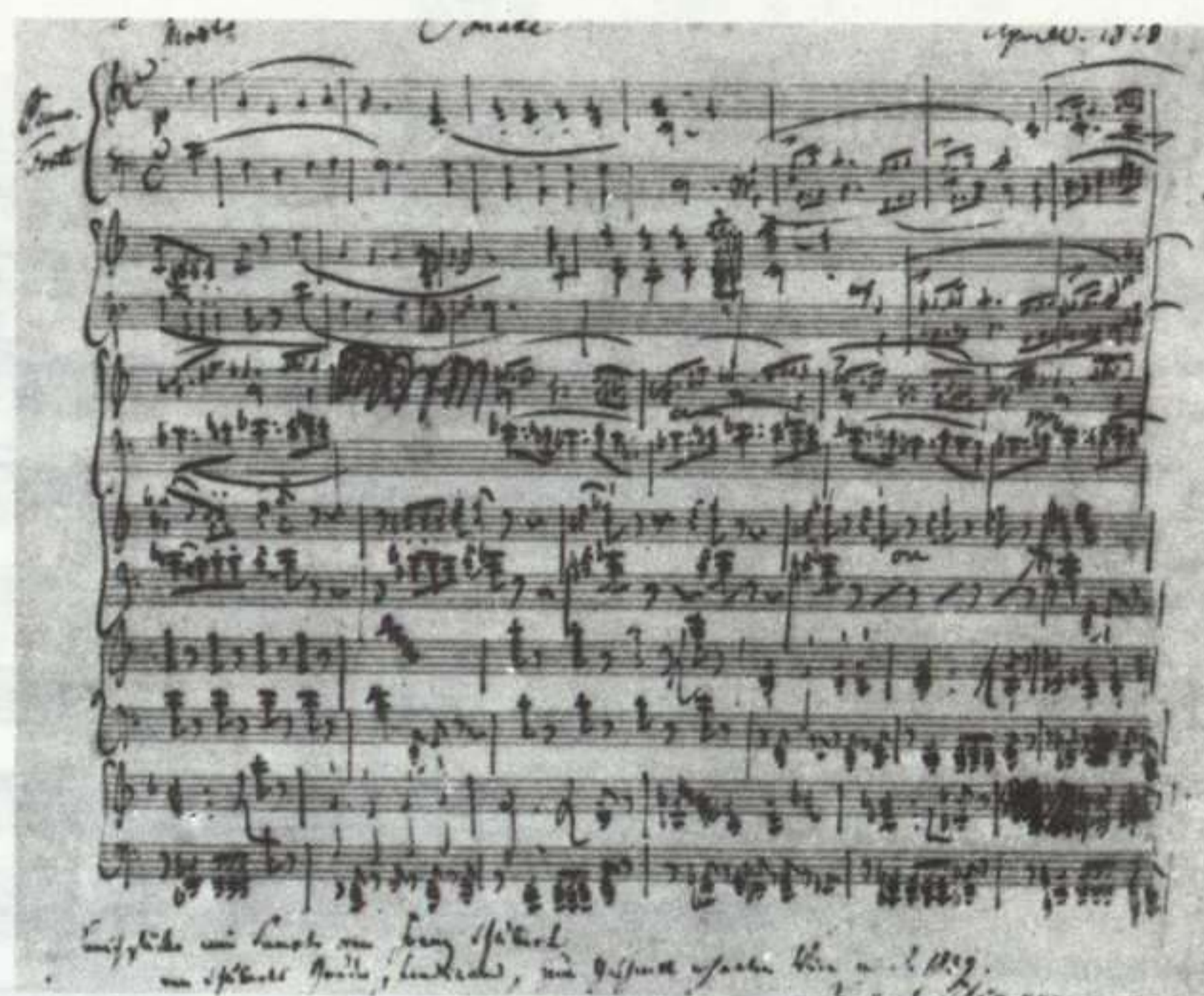
centaje de las partituras schubertianas para piano se ignoraba hasta su existencia, al menos entre el gran público. En fin, como quiera que sea, Franz Schubert ocupa hoy el privilegiado puesto que le corresponde en la historia de la música romántica, y es general un sentimiento de «tiempo perdido», que se ha recuperado poco a poco volviendo la vista y los oídos hacia el inagotable caudal de bellezas musicales que las partituras de Schubert, y las pianísticas en particular, proponen.

Tratemos de resumir algunas peculiaridades que cabe apreciar en el piano de Schubert. Cualquier manual o estudio monográfico sobre el compositor resalta la extraordinaria facilidad de la inspiración schubertiana y su perfecta adecuación a las formas breves de corte intimista. Esto, naturalmente, es cierto: las ideas musicales brotaban en la mente de Schubert con tan claro e interesante perfil melódico-armónico, que a menudo encontraban en las formas breves su traducción más acabada, inatacable y satisfactoria. ¿Cómo cuestionar la absoluta perfección, la insuperable belleza de esas portentosas ráfagas de música que son los **Impromptus** y los **Momentos musicales**? Sin que en estas colecciones quepa encontrar ninguna aportación formal trascendente, sí resultan originales en cuanto a la creación de un clima sonoro-expresivo sin precedentes; algo similar a lo que propondría, por ejemplo, un Chopin con sus **Nocturnos**: es el «clima», y no el esquema formal, lo realmente nuevo en estas páginas. Sin embargo, la tradición no ha hecho justicia a las grandes formas del piano schubertiano, salvo en el caso de media docena de títulos. A pesar de ello, en las **Sonatas** de Schubert encontramos una buena porción de obras maestras, que resultan tan admirables en sí mismas como desde el punto de vista del reflejo de una personalidad y de un ambiente artístico muy precisos.

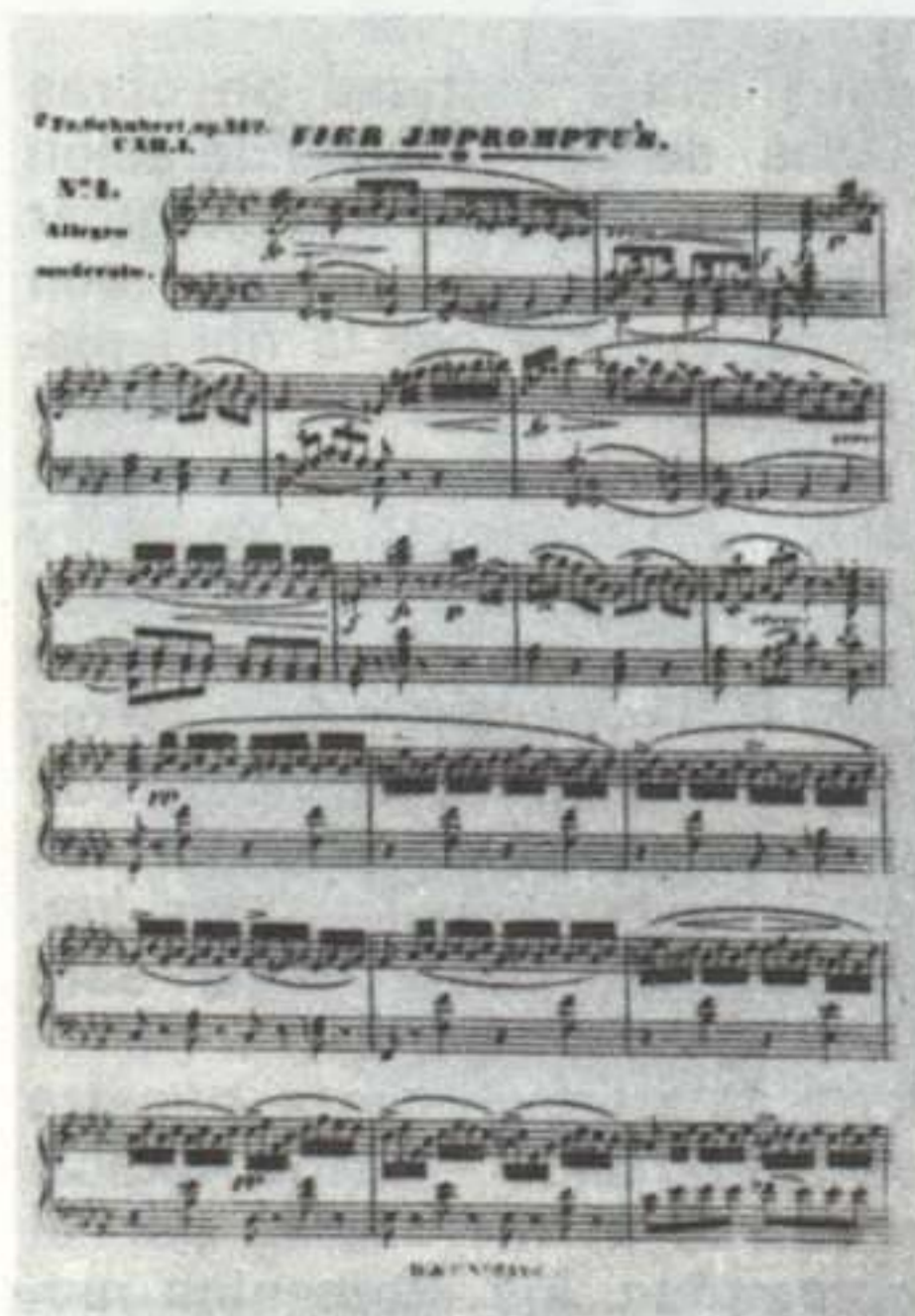
Schubert no revolucionó las formas, y en este sentido la trascendencia histórica de su obra no alcanza las cotas de su adorado Beethoven; en cambio, sí supo adaptarlas con total naturalidad a su singular idiosincrasia musical, produciendo obras que llenan muchas páginas (muchos minutos), atendiendo a criterios formales que, seguramente, sólo resultan válidos para el propio Schubert, y hasta me atrevería a afirmar que solamente para cada obra en particular. Esto puede explicarse de la siguiente manera: en Schubert, la gran sonata no parece nacer a partir de un esquema for-

mal previamente fijado, sino que la forma va configurándose por obra y gracia del propio material utilizado. La sensación que transmite, en consecuencia, no es de sólida arquitectura formal, sino más bien la de ser una sucesión de acontecimientos válidos en sí mismos. En Beethoven, una idea musical puede ser más o menos admirable en el momento de ser expuesta, pero, de cualquier manera, no cobra toda su significación más que en el contexto general de la forma en que se inscribe; en Schubert, en cambio, adquiere valor primario cada presente sonoro, por más que éste se inserte en un contexto lógico. Por decirlo de otro modo (y asumiendo los riesgos que cualquier simplificación lleva implícitos), los temas beethovenianos son fundamentalmente «objeto» de desarrollo, mientras que los de Schubert son «sujeto» de un tratamiento ulterior, que en buena medida dependerá de la propia sustancialidad del tema.

Esta es la principal diferencia que encontramos entre los dos grandes colosos del primer romanticismo, y en ella hallamos un precioso punto de apoyo para el elogio de las grandes formas schubertianas, pues en éstas se aprecia una personalidad abrumadoramente independiente, que salió triunfadora del reto que el concepto sonatístico de Beethoven supuso para todos los composi-



Arriba, autógrafo de la Sonata en Do mayor («Reliquia»), D. 840. Abajo, anuncio, en el periódico Wiener Zeitung, sobre la venta de los Valses nobles, D. 969, enero 1827.



A la izquierda, primera edición de Cuatro «impromptus» para piano, D. 935. Diabelli & Co., Viena, 1839. A la derecha, primera edición de los Momentos musicales, D. 780, M. J. Leidesdorf, Viena, 1928.

tores contemporáneos y posteriores a él: no puede decirse lo mismo de Chopin, que nunca alcanzó un dominio de la gran forma consonante con su prodigiosa inspiración; ni de Schumann, que acertó bastante más en las colecciones de páginas breves encadenadas en pos de una unidad formal superior (**Carnaval, Davidbundlertänze...**) que en las **Sonatas**; Liszt sí supo encontrar un equilibrio entre su personal inspiración y las exigencias de la gran sonata; pero, curiosamente, sólo produjo una obra en esta línea, su impresionante **Sonata en Si menor...** En fin, hasta llegar a Brahms no es fácil encontrar ejemplos de acabada perfección en la práctica personal de las grandes formas nacidas del genial impulso beethoveniano. Pero las **Sonatas** de Schubert quedaron atrás, modosas, semiolvidadas, aguardando pacientemente a que el futuro supiera ver en ellas una factura quizá carente de potencia renovadora, pero, por una lado, absolutamente original, y por otro, maravillosamente adecuada a la personalidad de la inspiración propia. Nada más y nada menos.

No olvidemos el prolífico capítulo de las páginas breves en que Schubert recreó diversos modelos de danza. Son composiciones de pequeña ambición, y por ello «fácilmente perfectas»; pero hay, además, en sus notas sustancia musical suficiente como para que se erijan en prototipo de un ambiente —la Viena de hacia 1820— que ha sido retomado mucho después por autores aparentemente alejados de las maneras schubertianas, como los grandes sinfonistas postrománticos, Bruckner y Mahler: ¿cuánto deben los **Scherzos** de estos autores al «leve» Schubert de las **Danzas alemanas**, los **Ländler**, los **Valses**?

LA VOZ en Schubert

Por
ROBERTO ANDRADE
y
ARTURO REVERTER

I. EL «LIED»

1. Introducción: Un intento de traducción

Que la contribución fundamental de Schubert a la Historia de la Música es la invención y consagración definitiva del género «liederístico» es un aserto que apenas necesita reflexión: no sólo nos hallamos ante el más prolífico autor de «lieder» que haya existido, sino también ante el más importante. Todos los destacados cultivadores del género habidos tras la muerte de Franz Schubert son discípulos suyos, llámense Schumann, Brahms, Mahler, R. Strauss o Wolf.

En nuestra aproximación al mundo «liederístico», la primera cuestión que se nos ofrece es definir el «lied». La lengua española posee varias palabras que, más o menos, traducen tal concepto: canto, canción, melodía; incluso romanza o aire... Pero ninguna de ellas conviene exactamente a nuestros fines: ninguna expresa ese sentido de fusión íntima entre texto y música —que en este género no forman ya sino una entidad—. El texto, al contrario que en la ópera u oratorio, no es dramático ni épico, sino que más bien trata de ser objeto musical en sí mismo. La música, por su parte, no deriva su estructura de la métrica del poema, pues sólo emancipándose de él puede llegar a ser, paradójicamente, su más fiel ilustración. El concepto de «lied» es, en el fondo, algo intraducible exactamente: «canción» corresponde más al término alemán «gesang», aunque, finalmente, sea nuestro equivalente habitual. Así, pues, no sólo razones de purismo ideológico, sino de exactitud en la expresión, son las que nos llevan a utilizar la palabra «lied» (y su plural, «lieder») como medio de referirse exactamente a esas piezas que Schubert escribió en número superior a 600 a lo largo de apenas dieciocho años de vida artística.

2. Antecedentes. Cristalización de la forma «lied»

En rigor, Schubert no «inventó» el «lied», cuya primicia ha de atribuirse, en justicia, a Mozart: su **Das Veilchen, K-476 (La violeta)**, es reputado, generalmente, como la primera muestra del género, junto a la que deben figurar también algunas otras de Haydn, del propio Mozart (**Abendempfindung, K-523**) y el ciclo beethoveniano **An die ferne Geliebte, op. 98 (A la amada lejana)**, pero que, en el fondo, no son sino sondeos, aproximaciones o algo que —es claro— estaba en el ambiente; curiosamente, las influencias más inmediatas que Schubert recibió no son, sin embargo, debidas a estos tres grandes, sino a varios especialistas mediocres del género, llamados Friberth, Holzer, Kozeluch, Steffan y Ruprecht, todos de origen austríaco. Ilustres desconocidos hoy día, en ellos se encuentra ya ese canto melódico, ese suave lirismo vienés que jamás abandonará a nuestro músico. Influencia complementaria fue la ejercida por los compositores alemanes del Norte (Reichardt, Zelter, Zumsteeg), cuyas **Baladas** proporcionaron a Schubert el sentido dramático, polo opuesto en el juego dialéctico, cuya síntesis Schubert realizó sorprendentemente pronto: su primer gran «lied», **Gretchen am Spinnrade, D-118 (Margarita a la rueca)**, compuesto a los diecisiete años, define ya, en tanto que síntesis, un nuevo lenguaje, que superará al vienés y al alemán del Norte, creando uno propio que sólo puede definirse por sí mismo: «schubertiano».

Como agudamente señala Schneider (*), importantísima es, en este proceso de cristalización, la presencia viva de una pléyade de poetas alemanes, especialmente el gran Goethe, sobre cuyos textos escribirá Schubert algunos de sus mejores «lieder». Estos cantores del amor, de la libertad, de la naturaleza, de la vida y la muerte, abonan el terreno en el que sólo se necesita la presencia de un músico-poeta (y Schubert lo fue en grado máximo, según Liszt), «de un poeta cuya lengua materna fuese la música», para lograr esta espléndida floración, esta definitiva instauración del género cuyas raíces calarán siempre en el estrato popular y beberán de la fuente inagotable del rico folklore alemán. Providencial

(*) Marcel Schneider: **Schubert**. París, Solfèges, 1967.



Un niño cantor, de uniforme. Aunque no está demostrado, la acuarela de Leo Diet puede representar al niño cantor Franz Schubert.

es, en este sentido —y aunque con Schubert tenga sólo relación indirecta—, la recopilación de von Arnim y Brentano, publicada en 1806 con el título **Des Knaben Wunderhorn (La trompa mágica del muchacho)**.

Ya hemos señalado una de las más importantes características del «*lied*», específica de este género, al que distingue de otras formas relacionadas (aria, romanza, cantata): la música se independiza de la métrica del verso, y ello conlleva, necesariamente, que el acompañamiento —pianístico sólo, casi por definición— pase a ser coprotagonista con la voz, adquiriendo un carácter estructural específico. La unidad entre ambos, entre «texto» y «música», es total: constituyen esa nueva forma, esa síntesis, un algo más allá que la simple suma —o yuxtaposición— de partes. Como en música debe —debiera— siempre ocurrir, los clásicos conceptos de fondo y forma son indistinguibles. Escuchemos las palabras del propio Schubert refiriéndose a quien fue máximo intérprete de sus obras, el barítono Vogl: «... La manera en que Vogl canta y yo acompaño, tal que en ese instante parecemos ser sólo uno, es algo nuevo e inesperado por la gente». Obsérvese: una sola unidad y una inesperada novedad. Testimonios de contemporáneos (Hiller) afirmaban que «Schubert tenía técnica corta y Vogl poca voz, pero lograban mover al llanto al público por la forma en que se fundían en la interpretación: piano y voz se reducían a nada, pareciendo que la música no precisase de soporte material, y de la misma forma que una imagen se ofrece a la vista, así se ofrecían las melodías al oído». El lenguaje es, evidentemente, de otra época, pero no por ello es menos preciso tratando de definir algo tan inmaterial.

Vamos así acotando el campo: nos hallamos ante una nueva forma musical, en la que Schubert va a brillar de manera tal que, de golpe, no sólo va a ser su virtual creador, sino su máximo representante durante los ciento y pico años de vida del género, tanto en cantidad como en calidad. ¿Cómo es posible esto? Beethoven nos dio una clave al afirmar que Schubert poseía una «chispa divina»: la inspiración.

3. La inspiración en Schubert. Melodía y modulación

Joseph von Spaun, buen amigo de Franz, nos relata el alumbramiento de **Erlkönig, D-328 (El rey de los alisos)**. Yendo a visitarlo en compañía de otro amigo, Mayrhofer, al barrio vienés en que a la sazón vivía Schubert (1815), Himmelfortgrund, lo hallaron, resplandeciente de entusiasmo, recitando, excitadísimo, los versos de Goethe mientras recorría la habitación en uno y otro sentido. «Repentinamente, Schubert se sentó, y en el más corto tiempo que uno pueda imaginar la magnífica balada estaba ya escrita. Como Schubert no tenía piano, corrimos hasta el convento cercano, donde aquella misma tarde se cantó **Erlkönig**».

En su espléndido libro **The musical Workshop (El taller musical)** se ocupa Frederick Dorian del tema «inspiración». Allí recoge este relato y otros muchos, testimonio de los coetáneos de Schubert —y reunidos por Otto Erich Deutsch (*), con toda garantía de autenticidad—, y que nos permiten atribuir a Schubert ese toque de la «chispa divina» que asiste a todo compositor, pero que sólo favorece en tan alto grado a algunos elegidos. Mozart sería otro ejemplo de proceso de creación absolutamente espontáneo —lo que no excluye, como tampoco para Schubert, la reelaboración y corrección posterior—, distante del proceso creativo laborioso y sistemático de un Beethoven, y casi ajena a la voluntad del propio compositor, que en verdadero estado de trance (así lo refieren otros testimonios respecto no sólo de Schubert), como poseído por fuerza sobrenatural, actúa casi sólo como un «medium» a través del que este poder se revela. Más adelante matizaremos estas ideas que, en principio, pueden aceptarse fácilmente: quien llega a escribir hasta nueve ¡nueve! canciones en un día y más de 600 a lo largo de su vida artística (veinte años escasos) bien merece crédito como músico «inspirado», dotado de un don melódico, probablemente sin igual en toda la Historia de la Música.

En este sentido es claro que Schubert fue una vez más quien cristalizó y sintetizó tantas cosas que flotaban en el ambiente de su época. Algunos de sus «*lieder*», principalmente los de tipo estrófico, son como canciones populares. Realmente, es lo de menos si Schubert utilizó algún tema «popular» preexistente en su época (Einstein afirma que no); lo que sí resulta cierto es que muchas canciones de Schubert (**Heidenröslein, D-157; La trucha, D-550; varias de La bella molinera**) han pasado al acervo popular, convirtiéndose en auténticos «*Volkslieder*», que se cantan en Austria y Alemania casi con olvido de su autor real. Tal fue —es— el gancho melódico schubertiano, la comunión de su genio con las prístinas esencias folklóricas germanas.

Dentro de este orden de cosas es fácil comprender el especial atractivo de las melodías de Schubert, que suenan siempre espontáneas, desprovistas de artificio, como brotadas de una inspiración que no hace sino recoger lo que «está» en el ambiente (¿Sería excesivo hablar de un inconsciente colectivo en el terreno melódico? Algo de ello esboza Sopena) y trasladarlo a un pentagrama. De ahí también que estas melodías tengan un poder universal, en tiempo y espacio, de llegar a los más íntimos estratos de la sen-



Therese Grob, cantante aficionada, primero y gran amor de Schubert. Interpretó la parte de soprano en el estreno de la Misa en Fa mayor.

sibilidad humana; es claro que en el célebre tema del «Intermezzo» del acto cuarto de **Rosamunda** (el mismo del **Cuarteto en La bemol** o del «*Impromptu*» en **La bemol**) late algo común a todos los hombres de todas las épocas. Aunque, realmente, no parece que las cosas sucedieran así en la Viena de 1820, donde y cuando Rossini imponía su ley, y cuyas melodías, de tanto éxito entonces, se nos aparecen hoy lastradas por todos los convencionalismos de la época (profusión de trinos, escalas, «*gruppetti*...»), a los que Schubert jamás se plegó.

Pero no terminaba aquí la mágica influencia de la «chispa divina», tan importante para un «*liederista*» es el don melódico como el don de la modulación, del cambio de tonalidad, imprescindible para reflejar los cambiantes estados de modo o carácter de un poema. Y también esta gracia —el arte de modular se aprende difícilmente— la poseyó Schubert en grado máximo, lo que ha sido reconocido, en forma explícita (Brahms, Dvorák, Ravel) o implícita, a través de la influencia ejercida sobre ellos (Schumann, Chopin, Liszt, Wagner, Mahler) por casi todos los grandes músicos. Una de las claves de expresión musical de la melancolía schubertiana es, sin duda, la fluctuación entre los modos mayor y menor de una misma tonalidad, algo que el citado Mahler, por ejemplo, comprendió bien (**Sexta Sinfonía**).

Esta enorme riqueza melódico-armónica «... se ceba —son palabras de Sopena— en la canción no como pretexto, sino como estímulo y cauce a la vez... La inspiración melódica de Schubert se despierta ante la variedad de matices expresivos, mejor dicho, de «cuadros expresivos» que el poema presenta... Al mismo tiempo, es cauce buscado como por instinto para que ese fluir melódico quedara fijo en sí mismo, como melodía breve, completa, perfecta; esa visión de fondo del instante, como juntura del tiempo y lo intemporal; esa su mínima prolongación para que tenga consistencia, carne, para que se prolongue la presencia sin rebajarla en el camino. Eso es el «*lied*» de Schubert» (*).

4. Estructura del «lied»

Por antonomasia designamos como «*lieder*» las composiciones para una sola voz y piano. Pero el espíritu inquieto y poco convencional de Schubert no podía menos que experimentar en todos los órdenes, y así, nos ha legado otras varias combinaciones: dúos, tríos y cuarteto con piano, y diversas combinaciones corales, apoyadas por piano o por una orquesta más o menos nutrida. Junto a ellos, una pequeña rareza y, al tiempo, una joya: **Der Hirt auf dem Felsen, D-965 (El pastor en la roca)**, para soprano, piano y clarinete.

En general, los «*lieder*» no están escritos pensando específicamente en un tipo de voz grave o aguda, masculina o femenina: la gran mayoría de ellos son patrimonio de ambas, si bien algunos requieren —por la temática, principalmente— una voz femenina, como **Margarita a la rueca, D-118; La joven monja, D-828**; las tres **Ellens Gesänge, D-839**; las dos **Suleika, D-717 y 720**, o las **Canciones de Mignon, D-321 y D-877** (1, 2, 3 y 4). Viceversa, el **Winterreise** requiere, ineludiblemente, una voz de varón.

(*) O. E. Deutsch: **Schubert: Recuerdos de sus amigos**. Londres, 1958.

(*) Federico Sopena: **El «lied» romántico**. Moneda y Crédito. Madrid, 1973.

Por su propia esencia, la duración del «lied» no suele sobrepasar de los tres o cuatro minutos; las excepciones pertenecen al género balada, como **Der Taucher (El Buceador), D-77-111; Viola, D-786, o Die Bürgschaft, D-246.**

Desde el punto de vista estructural, podemos, en principio, diferenciar tres tipos de «lieder»:

1. **Estrófico.**—El tipo más simple y más elaborado antes de Schubert. Responde a la estructura conocida, en la que la melodía y el acompañamiento son iguales (salvo nuevas variaciones, siempre posibles) para cada una de las estrofas o estancias del poema, adaptándose aquélla a la métrica de éste. El acompañamiento suele basarse en un tema melódico o motivo rítmico simples. Si existen otros motivos independientes, éstos servirán sólo de nexo o transición entre las estrofas. Estamos, pues, ante la canción de tipo popular que Schubert, y más tarde Brahms, consagraron y dignificaron. El ejemplo más familiar quizá, **Heidenröslein, D-257 (Rosita silvestre)**, sobre el conocido poema de Goethe; también la deliciosa **Auf dem Wasser zu singen, D-774 (Cantar sobre las aguas)**. Este tipo de canción no fue definitivamente abandonado nunca por Schubert en favor de formas más complejas: **Am Meer (Junto al mar) o Die Taubenpost, D-957 (La paloma mensajera)**, números 12 y 14, pertenecientes al **Canto del cisne**, son testimonio del cariño de Schubert por esta forma popular de expresión.

2. **Desarrollado.**—Llamado en alemán «durchkomponiert», adopta una forma mucho más libre, y es, en realidad, la gran creación de Schubert y al que pertenecen la mayoría de sus canciones: estructura extremadamente variable y rica, independiente de la estrofa del verso: unas veces se adopta la ternaria simple A-B-A, otras la del tema con variaciones, como en **Im Frühling (En primavera), D-882**, llegando a algunas muy complejas: **Der Doppelgänger (El doble), D-957/13** es, en realidad, una «Passacaglia» por virtud de la presencia de un «basso ostinato». Son posibles también ricas introducciones, transiciones y codas. Citemos sólo los dos «lieder» **Suleika, D-720 y 717**. De la primera afirmó Brahms: «Es la más admirable canción escrita».

3. **Escénico o declamado.**—Se distingue del anterior en que el fluir musical no es continuo: las transiciones pueden ser abruptas, con cambios de «tempo» e introducción de recitativos que separan las diferentes escenas o estancias del poema. La estructura pianística juega a veces a fundirse con la voz —como en el tipo anterior— o a apoyarla, destacando la declamación: también puede decirse que Schubert creó este tipo de «lied», fundiendo en él elementos germanos (balada) e italianos (cantata). Las baladas antes citadas pueden servir de ejemplo de un género que culminaría en Liszt, Wolf y Debussy. Sólo un ejemplo nos baste: **Erlkönig**.

Con todo, a este intento de clasificación escapan no pocos «lieder» de Schubert. El citado **Doppelgänger** puede también, en rigor, ser incluido en este tercer grupo, y el uso del «ostinato» en **Gretchen am Spinnrade** revela utilización y modificación muy sutil (increíble en un joven de diecisiete años) de la forma estrófica, en típica pirueta del genio, que a la vez que establece o consagra una forma artística socava sus cimientos (piénsese sólo en Bach y su **Clave bien temperado**, donde la recién «estrenada» tonalidad comienza muchas veces a tambalearse). Algo similar puede decirse de las sutiles variantes de **Wohin?**, en **La bella molinera**.

La temática tratada por Schubert en sus «lieder» es amplísima, y cualquier intento de agruparlos por géneros es prácticamente imposible, fundamentalmente porque en una misma canción (y no digamos ya en los dos grandes ciclos **La bella molinera** y **Viaje de invierno**) puede haber gran variedad de sentimientos y elementos en juego.

Sopeña, en su excelente libro, ya citado, sobre el **Lied román-**

tico —al que hay que remitirse una vez más como obra «clave», en el sentido de descubridora de nuevas perspectivas—, toma como base el citado ciclo **La bella molinera**, y muestra cómo viene a ser un compendio, un microcosmos espiritual de Schubert. La amada y los sentimientos que despierta (amor, pasión, dolor por el rechazo...), el arroyo como amigo y confidente —o como «otro yo», como «espejo» para el monólogo interior—, y también como entorno y paisaje reflejo de sentimiento, siempre humanizado, como tumba y madre que acuna al niño muerto; las flores, los colores —el querido, el odiado—. Es tal la riqueza de sentimientos, su sutil complejidad, sus interrelaciones y asociaciones a niveles muy primarios del subconsciente, que todo cuanto rodea al hombre —Dios, la Naturaleza, el hombre mismo, la vida y la muerte— está tratado en las canciones de Schubert.

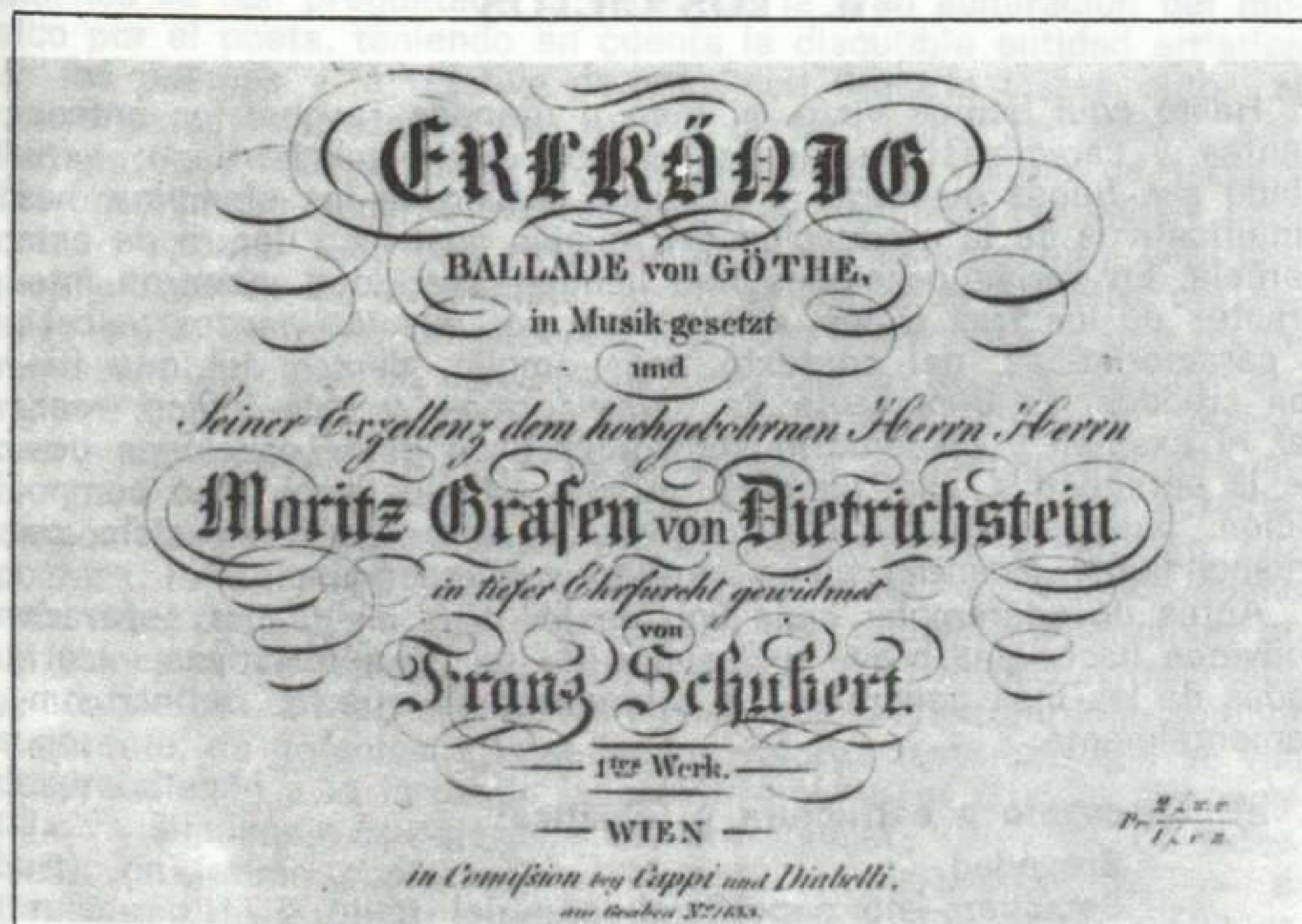
5. Los poetas de Schubert

Un reproche frecuentemente formulado por los musicólogos a nuestro autor es el de haber sido poco selectivo a la hora de escoger los textos de sus canciones, conformándose frecuentemente con poetas menores. Y, en honor a la verdad, tienen parte de razón. Pero la realidad global es algo más compleja. Numéricamente, vemos que más de la quinta parte del total de sus «lieder» (603) están basados en —quizá— las tres máximas figuras de la época. Schubert tomó de Goethe textos para 80 de sus «lieder», 46 de Schiller y seis de Heine. Si de los «lieder» sobre Schiller sólo unos pocos pueden considerarse como obras maestras —como, por ejemplo, **Des Mädchens Klage, D-389**, una preciosa canción estrófica—, los seis de Heine (todos pertenecientes al ciclo **Schwanengesang**) y gran mayoría de los de Goethe pueden ser reputados como tales. Y en este sentido, lástima que el encuentro Schubert-Heine ocurriese poco antes de la muerte del músico.

Wilhelm Müller suministró a Schubert texto para sus dos ciclos **La bella molinera** y el **Viaje de invierno**. Müller no fue un genio, pero menos aún un poeta mediocre, por más que a veces tendamos a mirar sus textos por encima del hombro. Poetas medianos o de variable calidad son Matthisson, que proporcionó a Schubert texto para 28 de sus «lieder», Hölty (23), Kosegarten (22), Körner (13). Ninguno de ellos hubiera pasado a la historia sin la colaboración de Schubert, pero estos nombres no deben hacernos olvidar a Rückert, Klopstock, Grillparzer, Novalis, Schlegel y Rellstab: siete bellos poemas de este último figuran en **Schwanengesang**. Ni menos aún a Esquilo, Anacreonte, Petrarca, Ossian, Shakespeare o Walter Scott, que bien compensan una pléyade de nombres cuyo único mérito era su aprecio por Schubert, quien ponía música a sus textos en la creencia —más ingenua que jactanciosa— de que «aun el mejor texto de nuestros poetas puede ser realzado, trascendido incluso, al trasladarlo al lenguaje musical». Lo que el buen Schubert creía también poder aplicar, con mayor razón, a letras a veces menos que mediocres.

De lo que no puede caber duda es de que su estro creativo se veía estimulado por la buena poesía: una antología de sus mejores cincuenta o cien «lieder» incluirá, sin duda, los nombres de los grandes poetas citados, además de Wilhelm Müller, Claudius (**La muerte y la doncella, D-531**), Craigher (**Die junge Nonne, D-828**) y otros poco conocidos.

Capítulo aparte merecería la relación artística Schubert-Goethe; sólo la extensión límite de este trabajo nos impide dedicar la atención que el subyugante tema merece. En primer término importa destacar que también los máximos genios de la humanidad —Goethe lo fue, sin duda— pueden tener no sólo gran vanidad, sino momentos de absoluta estupidez mental. Sólo la concurrencia simultánea de ambas circunstancias explica el desdén del literato por el músico, quien, por su parte, sí comprendió perfectamente todo el al-



Primera edición de Erlkönig (Cappi/Diabelli, 1821).



Segunda edición de Der Wanderer (Diabelli).



cance de la poesía goethiana y la admiró hasta el extremo de utilizar más de una vez un texto de cuyo primer tratamiento hubiera quedado insatisfecho. Es el caso de *An dem Mond* (D-259 y 296), *Am Flusse* (D-160 y 766), *Mahomets Gesangs* (D-549 y 721), y sobre todo los «lieder» sobre textos del *Wilhelm Meister* y el espléndido *Gesang der Geister über den Wassern* (*Canto de los espíritus sobre las aguas*) (D-484, 704 y 714). Naturalmente, es Schiller el autor más favorecido por estos repetidos ensayos, aunque aquí juega el hecho —ya notado antes— de la menor adecuación de sus textos que los de Goethe, en quien desde un principio halló, como dice Einstein, «... personalidad artística: naturaleza en lugar de falsos escenarios, pasión en vez de retórica, sentimiento en lugar de sentimentalismo, vida real en vez de imitaciones clásicas...» Desde un principio, efectivamente: ya hemos hablado de «lieder» tan dispares —y a la vez tan geniales— como *Erkönig*, *Heidenröslein*, *Rastlose Liebe* o *Gretchen am Spinnrade*; de las canciones de *Mignon* y del *Arpista* de *Wilhelm Meister*; de los dos «lieder» de *Suleika*... Realmente, el encuentro entre Schubert y Goethe ha sido uno de los grandes momentos de síntesis artística en la historia de la humanidad.

6. Variaciones sobre el «lied». La forma sonata como su ampliación

Tema favorito de Schubert: caminar, vagabundear, «das Wandern». No menos de seis admirables «lieder» ha escrito en los que tal palabra sirve de base al título: *Der Wanderer*, quizá el más popular de todos ellos (1816, texto de Schmidt von Lübeck), D-489; *Der Wanderer* (1819, texto de Schlegel), D-649; *Der Wanderer an den Mond* (1826, Seidl), D-870; *Das Wandern* (1823, Müller), D-795/1; primer «lied» de *La bella molinera* y dos versiones de *Wanderers Nachtlied*, de Goethe, D-224, y D-768 (1815 y 1823), a los que habrían de añadirse aún algunos más, entre ellos la primera canción del *Winterreise*, *Fremd bin ich eingezogen* (*Extranjero he llegado*). A veces, el caminar es un gozo —caso de *Das Wandern*—; las más, sin embargo, tiene el sentido de errar siendo un extraño en todas partes, sin hallar felicidad en sitio alguno, en frase que remata la D-489, precisamente la que da tema para la composición de la *Wanderer-Phantasie*, D-760, para piano.

La simple enumeración de «lieder» concentrados directamente sobre un concepto, sobre un tema concreto, revela el hondo arraigo que éste había de tener en el alma de Schubert, que se ve compelido, un poco por exorcizar a este «demonio interior», a tratarlo una y otra vez, hasta que, finalmente, el tema desborda el marco del «lied», pidiendo una ampliación hacia formas más vastas. En este caso es una breve frase, la que ilustra musicalmente las palabras «Die Sonne dünkt mich hier so kalt», la que se torna como punto de partida para el «Andante con variaciones» de la *Fantasia «Wanderer»*. A su vez —y esto es lo más importante— toda esta obra pivota en torno a este centro; todos sus temas derivan de él, configurando así el primer ejemplo en la Historia de la Música de forma cíclica y, al tiempo, variación continua.

Otro tema recurrente en la obra schubertiana, el de la muerte como amiga (más bien «amigo», pues muerte es, en alemán, «Der Tod», masculino). Es el propio Schubert quien aclara su punto de vista, en carta dirigida a su padre, el 25 de julio de 1825. Refiriéndose a la tristeza que embargaba a su hermano Fernando, dice: «... Muchas veces se habrá sentido aterrado a las puertas de la muerte, como si este fuera el peor suceso que pueda ocurrirnos a los mortales. Si solamente dirigiese alguna mirada a esas divinas

montañas y lagos, de imponente aspecto, estaría menos atado a esta insignificante existencia, y consideraría como una gran fortuna el depender y poder confiar en el inabarcable poder regenerativo de la tierra». Realmente, estas palabras no debieran sorprender a nadie que supiese de la existencia del «lied» *La muerte y la doncella* (*Der Tod und das Mädchen*), compuesto a los veinte años, en el que la muerte se presenta como un amigo: «Dame tu mano, bella criatura. Soy un amigo y no vengo a hacerte daño. Reposa dulcemente en mis brazos». En este caso, la filiación de Schubert es inequívocamente mozartiana: ya el músico salzburgués hablaba de la muerte en forma similar: «Su imagen ya no me inspira terror, sino que me calma y conforta grandemente». Contrástese con la casi insolente actitud beethoveniana, segura de su grandeza inmortal (*Sinfonía «Heroica»*).

Y así, el citado «lied» schubertiano servirá de base a una de sus más terribles obras, el *Cuarteto en Re menor*, D-810, cuyo tiempo central serán unas variaciones sobre este «lied», pero cuya influencia se extenderá a toda la obra —siendo su final una auténtica danza macabra—, proporcionando un sentido unitario sorprendente, sobre todo si consideramos que por el medio más sencillo, de forma absolutamente espontánea, «no aprendida», Schubert resuelve, como en la *Fantasia «Wanderer»*, el problema crucial de la forma sonata, es decir, la variedad y el contraste dentro de la unidad conceptual y formal...

Relacionado con el tema de la muerte está asimismo el bajo «ostinato» del *Doppelgänger*, que encontramos de nuevo en el «Agnus» de la última *Misa*, D-950.

Conocidos también son los ejemplos del «lied» *La trucha*, que conforma el tema con variaciones del *Quinteto* D-667, y los de *Trockne Blumen* (*Bella molinera*, número 18) y *Sei mir gregüsst*, que inspiran las *Opus 160* y *159*; *Variaciones para flauta y piano*, D-202, y la *Fantasia para violín y piano*, D-934, respectivamente.

II. LOS CICLOS

Hasta aquí hemos visto, si bien a grandes rasgos, los antecedentes y características generales del «lied» schubertiano; estudiado sus líneas maestras y señalado alguno de los ejemplos más significativos de la producción del músico austríaco dentro de esta parcela. En varias ocasiones nos hemos referido a números integrantes de los tres ciclos, aislándolos, por sus intrínsecos valores y características, del contexto, más amplio, dentro del que fueron creados. Es importante de todas formas, y más lógico, realizar el examen y comentario subsiguiente de estas canciones desde la perspectiva, casi siempre unitaria, que determinó su composición, pues solamente considerándolas adscritas a su ciclo correspondiente alcanzan pleno sentido y trascendencia.

Antes de contemplar cada uno de los tres ciclos por separado conviene hacer una breve exposición de las características —derivadas de las más generales, ya consignadas— que los definen fundamentalmente:

a) En cuanto a estructura y temática:

- Brevedad.
- Sencillez —no superficialidad— del texto.
- Paulatina ruptura de las formas estróficas.
- El «Yo» como eterna constante.
- El paisaje exterior como símbolo interior.



CANTANTES CONTEMPORANEOS DE SCHUBERT
QUE INTERPRETARON SUS OBRAS:

Johann Michael Vogl.

Carl Freiherr von Schönstein.

Ludwig Tieze.

Ana Milder-Hauptmann.

Luigi Lablanche.

b) En cuanto a construcción musical:

- Evolución casi argumental de los desarrollos y variaciones sobre los sujetos musicales iniciales.
- Concentración e intensidad expresiva de cada número.
- Unión, de progresiva intimidad, entre piano y voz.
- Evolución desde lo melódico a lo declamatorio. De lo cantado a lo declamado.
- Constantes y pronunciadas modulaciones.

1. «Die schöne Müllerin»: lo popular trascendido.

A Schubert siempre le había atraído el mundo idílico e incontaminado del campo, alejado del más caótico, incómodo y opresivo de la ciudad. Por eso muchos de sus «lieder» tienen como fondo la paz de los arroyos o de las colinas, y como protagonistas (característica netamente romántica) a los propios accidentes naturales, adecuado marco para las peripecias sentimentales de los hombres. Era muy lógico que el músico se sintiera identificado de inmediato con los poemas de **La bella molinera**, escritos por Wilhelm Müller entre 1818 y 1820. En ellos el poeta (Dessau, 1794-Berlín, 1827), a través de un lenguaje claro y no exento de valores literarios (aunque, como más arriba hemos ya comentado, mucho se ha debatido sobre esto), recoge el aroma y el sabor de las antiguas canciones populares, del tipo de las que más tarde había de partir Mahler para su ciclo **Des Knaben Wunderhorn**. Son textos que de forma sencilla plasman sentimientos, deseos y anhelos con el continuo telón de fondo del paisaje y los elementos, vivos y muertos, que lo pueblan. Müller aprehendió el espíritu y sentimiento de una época a través de una forma y una métrica muy simples, de notable eficacia expresiva e impacto seguro. Cosa que quedó clara desde el momento en que Schubert, nada más conocer los veintitrés poemas (más un prólogo y un epílogo), incluidos, entre otros muchos, en el libro **Setenta y siete poemas descubiertos en las cartas póstumas de un trompa ambulante**, se sintió rápidamente atraído por ellos y corrió a ponerles música. Muchos se han preguntado la causa de la gran admiración del músico por el poeta, teniendo en cuenta la discutible entidad artística de los poemas y la relativa personalidad literaria de su autor, al que algunos han juzgado con mucha dureza, quizá demasiada. Así, Francis Toye, que le llegó a calificar hasta de «poeta de tercera fila». No puede negarse, sin embargo, la habilidad de Müller para crear y recrear toda una veta folklórica de manera muy digerible para el público de su tiempo, ávido, en los años iniciales del pasado siglo, de beber de aquellas leyendas y tradiciones que pudieran serle ofrecidas en clave romántica. Müller, de esto no hay duda, era un hombre de gran cultura y de amplia formación clásica, que supo encontrar una manera expresiva perfectamente inteligible para todo el mundo. Lo que, según hemos dicho, fue apreciado por Schubert, personalidad sensible y amiga de lo sencillo. Los poemas le sirvieron, desde luego, para crear un mundo mucho más rico, profundo y personal que el que aquéllos albergaban en un principio. La narración poética se vio así potenciada, recreada y completada en un montaje literario-musical extraordinariamente sugerente, de notables e impensados valores teatrales, que se van desprendiendo a lo largo de la acción dramática. El «hilo argumental» va siguiendo la peripecia del protagonista (el «Yo» de Schubert), en íntimo contacto con el entorno geográfico, que en el transcurso de un viaje queda prendado de la hija de un molinero, con la que mantiene un breve pero intenso idilio truncado bruscamente cuando ella le abandona por un cazador. Los estados de ánimo del enamorado, sus constantes temores e ilusiones quedan

reflejados con mano maestra por Schubert, que, siguiendo el planteamiento previsto por Müller, otorga una importancia musical y expresiva extraordinaria a elementos exteriores. Uno de ellos, el arroyo, se identificará, finalmente, con el propio narrador, intercambiándose con él y acogiéndole en su seno. Repasando los poemas, no resulta ya nada extraña la fascinación schubertiana por ellos, pues, como acertadamente señala Brigitte Massin, Müller se refiere constantemente a temas tan caros al músico como la idea de viaje, la ambigüedad, el amor-dolor, el amor no correspondido, la naturaleza como refugio...

La simplicidad de los textos se corresponde con la sencillez del plano tonal de todo el ciclo. Las tonalidades elegidas son, en efecto, «fáciles», poco conflictivas. La forma es, con las debidas variaciones, generalmente estrófica, con respeto inicial a la métrica y a la rítmica de los propios poemas. Alrededor de la mitad de las veinte canciones son así estróficas, puras o variadas, como, después de todo, era lógico teniendo en cuenta que el poeta se había inspirado para su creación en canciones populares, en versos de muy sencilla y regular construcción.

La unidad de la serie viene dada antes por la que pueda existir en cuanto al clima de las canciones que la integran que a partir de la previsión de un verdadero plan estructural o tonal. No obstante, y siguiendo de nuevo a la Massin, es necesario destacar la existencia de rasgos rítmicos o armónicos que otorgan personalidad y carácter al todo: intervalos de séptima y octava, ascendentes en la primera parte y descendentes en la segunda (para dar a entender, por ejemplo, que la esperanza se ha perdido); vocalizaciones de dos corcheas o dobles corcheas (como símbolo de la imagen de la enamorada); conexión entre el primero y el último «lied» del ciclo a través de un tritono (Si bemol a Mi), rasgo que nos da el sentido fúnebre de toda la peripecia...

Sopeña establece una clara división de la obra, cuya primera parte acabaría en **Ungeduld** (7), elocuente y nerviosa, alusiva a la impaciencia del enamorado, y se enlazaría con la segunda mediante **Morgengruss** (8), mezcla de incertidumbre y de esperanza, la cual se va acrecentando en las siguientes, convirtiéndose en una explosiva realidad en **Mein!** (11), vibrante canto, apoyado en un bajo muy sólido del piano y cruzado de líneas melódicas impetuosas. La intensidad expresiva alcanza su máxima cota en la frase «¡La amada molinera es mía!» **Der Jäger** (14) cuenta —sin ningún cambio ni repetición respecto al poema de Müller— la aparición del rival. Es una canción precipitada, casi violenta, que muestra la impotencia del que ve no puede hacer nada ante lo inevitable. Hay aquí una cierta premonición, en lo externo, del terror más interior de **Winterreise**. La última canción, **Des Baches Wiegenlied**, es, en estimación de Einstein, «el más fino ejemplo del delicadamente equilibrado sentido psicológico de Schubert». Una canción de cuna utilizada como marcha fúnebre, que repite insistentemente, estrofa tras estrofa, la misma melodía, cierra así el ciclo en tono de tragedia (aceptada con melancólica resignación). Largo ha sido el camino recorrido desde que se iniciara la andadura en **Das Wandern** (1), también claramente estrófica, con una ligera sombra moduladora en Sol menor, pero en la que aún resplandece la confianza del viandante: «¡Oh caminar, mi delicia! ¡Oh viaje, mi anhelo!» En seguida, en **Wohin?** (2), comienzan las dudas, entrevistas a través de sutilísimas modulaciones. Dudas que, aun superadas, permanecerán hasta el final y cobrarán ahí su importancia y gravedad al convertirse en ominosa realidad.

El ciclo fue escrito para voz de tenor, pero posteriormente dedicado al barítono Karl Freiherr von Schönstein, para el que Schubert hubo de transponer los números de tesitura más alta (7, 8 y 9).



Rellstab y Heine.

2. «Die Winterreise»: el viaje interior.

En pocas ocasiones la música ha pintado con tanta precisión, justeza y dramatismo la soledad, la desolación y la desesperanza; en pocas oportunidades ha calado tan hondo en el drama interno de una persona y ha profundizado hasta tal punto en la antesala de la propia muerte como en este ciclo de canciones, auténtico viaje psicológico hacia la nada. Los poemas, también de Müller, fueron publicados en Leipzig, los doce primeros, y en Breslau los diez siguientes, en 1823. Sin embargo, el ciclo completo, de veinticuatro, no aparecerá hasta el año 1824, en el segundo volumen de los **Poemas descubiertos en las cartas póstumas de un trompa ambulante** (en el primero, como sabemos, se habían publicado los de **La bella molinera**), con el subtítulo **Cantos de la vida y el amor**. Schubert, que, como había sucedido con el ciclo anterior, se sintió de inmediato identificado con los textos, compuso las doce primeras canciones en febrero de 1827, y las doce segundas en octubre del mismo año, editándose el ciclo —con notables modificaciones en relación con el orden previsto por el poeta— en dos partes, aparecidas, respectivamente, en enero y diciembre de 1828, la segunda cuando ya se había producido la muerte del compositor.

Dos temas fundamentales, por los que Schubert siempre se sintió atraído, dominan los poemas de Müller: de nuevo la idea de viaje, de cambio de situación en el espacio, de traslado, y la soledad. El viaje, no obstante, es más interior que exterior, a diferencia de lo que ocurre en **Die schöne Müllerin**, en donde, como hemos visto, existe una acción —externa e interna— y un desarrollo dramático **progresivo**, un cambio en las actitudes y en las cosas. En **El viaje de invierno**, por el contrario, el protagonista ha sufrido ya el desengaño amoroso antes de comenzar, y va descargando su desconsuelo y cantando su melancolía a lo largo de su triste vagar. Un viento helado recorre toda la peripecia, aun en los momentos más intensos. El simbolismo o identificación de los distintos estados de ánimo con objetos o con motivos paisajísticos, es aquí todavía más acusado e impresionante. Brigitte Massin describe muy bien las características definitorias de ambos ciclos. Una vez más, cedámosle la palabra: «**La bella molinera** es el drama que va de la esperanza a la desesperanza; **El viaje de invierno** no conoce más que la desesperanza absoluta de un universo en el que la esperanza ha muerto para siempre».

Formalmente, las diferencias son también acusadas. Frente a la todavía relativa regularidad y respeto a la estrófica del primer ciclo y a su empleo de tonalidades poco «comprometidas», asistimos en el segundo a una invasión de tonalidades menores (dieciséis canciones) y a una mayor complejidad en la estructura, que se ofrece menos uniforme y anuncia los últimos «lieder» sobre poemas de Heine. Einstein destaca la inteligente y sutil manera moduladora y el manejo de los contrastes tonales, resaltando el empleo de los modos mayores en función de símbolo de la felicidad pasada, y de los menores representando la oscuridad del presente. La pintura de este paisaje interior es así, dentro del estatismo dramático, vigorosa y contrastada. La perfección con que está aplicada la técnica del aguafuerte, con trazos nítidos y seguros, es puesta de relieve por Fischer-Dieskau, quien establece comparaciones con ciertas pinturas de Goya o de Rembrandt en las que puede encontrar, como aquí, imágenes de parecida intensidad. Para describir los diversos estados anímicos, en los que suele estar presente una angustia general, salpicada por fugaces rayos de luz, Schubert utiliza los medios más concisos y profundos al tiempo, continuando la técnica expresiva experimentada ya en el ciclo anterior, esencializando aún más la parte pianística y eliminando todo tipo de adorno en la vocal.

Sin entrar en un exhaustivo —y aquí poco oportuno— análisis de cada uno de los veinticuatro «lieder», creemos que, sin embargo, puede ser interesante dar ciertas referencias emocionales como apuntes para una leve guía de este viaje: el anhelo entrecortado en **Die Wetterfane** (2), en donde escuchamos el viento en los diseños del piano; la monotonía y pesimismo en la lúgubre **Gefror'ne Tränen** (3); la violencia y agitación en **Rückblick** (8), matizadas en la segunda parte del poema, más tranquila; la interrogación en **Auf dem Flusse** (7), en donde son destacables los cambios rítmicos y las modulaciones; la resignación en **Das Wirts-**

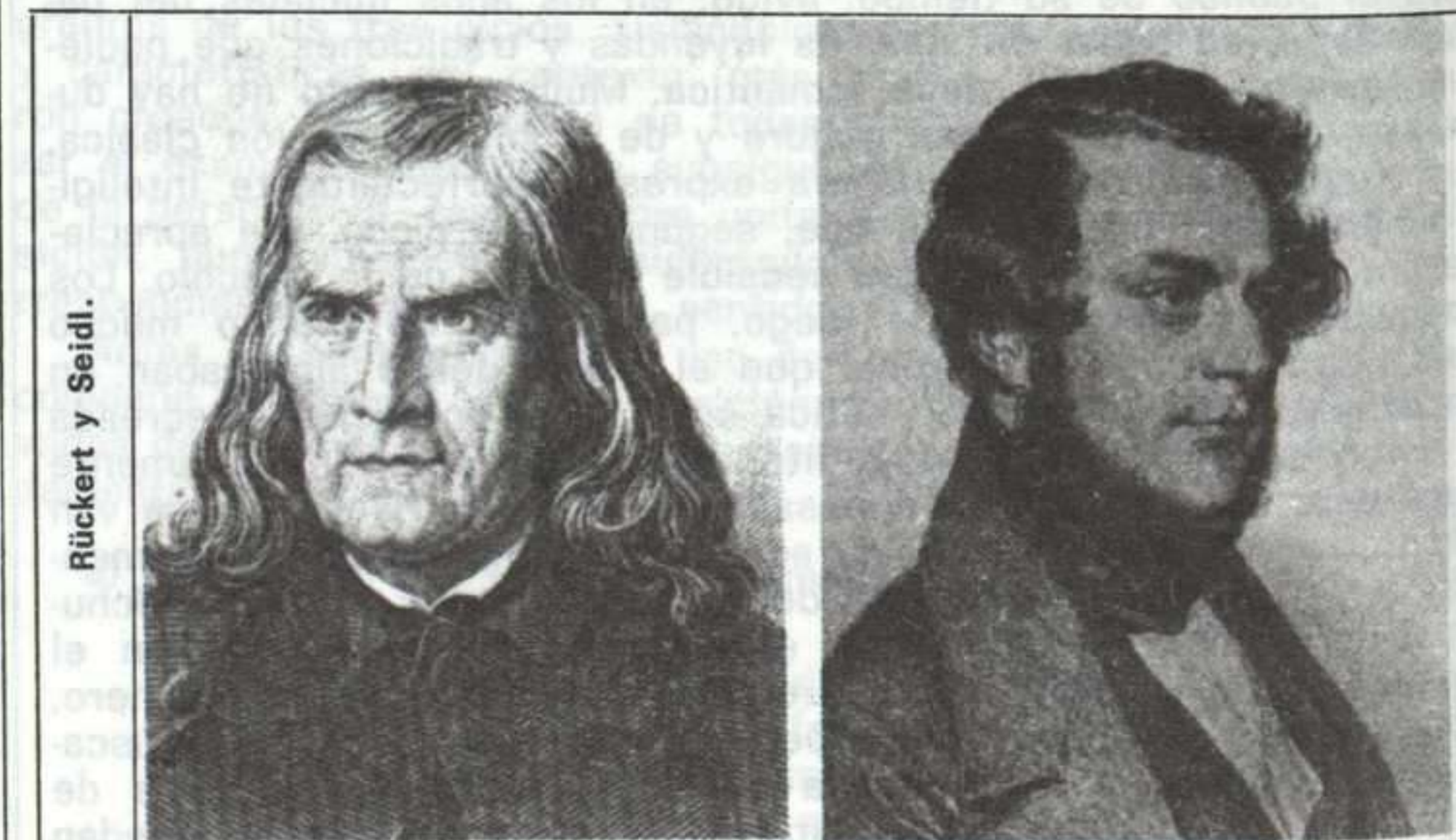
haus (21), con el tan romántico sujeto temático del cementerio como fondo; la desesperanza como grito en **Der sturmische Morgen** (18), marcada y viva; el cinismo en las tres contundentes estrofas de **Mut** (22), con seco diálogo voz-piano; la tristeza y desolación más agudas en **Der Leiermann** (24), donde, sobre un sonsonete instrumental (el piano imita a la zampoña), la voz entona una sencilla melodía, fría y desnuda, desgarradora, cantando su despedida y planteando el interrogante final. A resaltar, por su importancia expresiva y musical, la base pianística de **Im Dorfe** (17), que alguien ha conectado con los ladridos a que se refiere el texto, y los sombríos acordes descendentes de **Die Krähe** (15), auténtica premonición de la muerte. Contados y pasajeros destellos de luz en esta fría e invernal huída hacia la nada: **Der Lindenbaum** (5), en la que, sin embargo, detrás de la lírica introducción late una pregunta que anticipa el viento gélido del final; **Die Post** (13), engañosa tras su semidescriptiva figuración pianística (la trompa del postillón), que da paso a una gran inquietud en la repetición de la expresión «Mein Herz» (mi corazón); **Täuschung** (19), delicada y danzable, pero, al fin, un espejismo; por último, la más idílica y quizá menos problemática: **Frühlingstraum** (11), aunque Sopenña, por ejemplo, se refiera a ella como «sueño de amargo despertar».

El ciclo, pensado primeramente para voz de tenor, y en seguida transcrito por el propio Schubert (cinco números) para la de barítono, concretamente para la de su amigo Vogl, supuso un choque y una sorpresa para sus habituales camaradas. Schober, por ejemplo, confesó, después de una audición en su casa, que únicamente se había sentido interesado por **Der Lindenbaum**. Era demasiado nuevo y revolucionario, demasiado trágico e implacable el mensaje que traían estas canciones. Schubert, no obstante, estaba convencido del valor de todas ellas, de su significado futuro. Se cuenta que replicó a su amigo: «Me han proporcionado más placer que cualquiera de las anteriores, y llegará el día en que a ti también te lo causen».

3. «Schwanengesang»: el encuentro con Heine

Falta en este último ciclo schubertiano la unidad interna que caracteriza a los dos anteriores. Cosa, en cierto modo, lógica, pues aparece compuesto por canciones creadas a partir de textos pertenecientes a distintos autores, sin que en ellas pueda darse la concentración estilística y expresiva de que gozan las integrantes en **La bella molinera** o en **El viaje de invierno**. Los poemas son de Rellstab (siete), Heine (seis) y Seidl (uno). Schubert parece que no tenía previsto construir un ciclo con estos «lieder» (aunque Einstein considera que tal idea sí estaba presente en el músico por lo que respecta a las canciones con texto de los dos primeros), siendo, en realidad, el editor Haslinger quien, de acuerdo con Ferdinand, hermano del compositor, tuvo la ocurrencia de englobar, en dos cuadernos aparecidos en 1829, las canciones sobre poemas de Rellstab y Heine, dándole al conjunto el título general de **Canto del cisne**, y añadiendo —se dice que por superstición— la número 14, última compuesta por Schubert. No hay, pues, una real homogeneidad entre los tres grupos de «lieder». La unidad existe solamente entre las creadas a partir de una misma base literaria.

Lo que, en cualquier caso, otorga personalidad a esta agrupación de canciones es la inclusión entre ellas de las seis sobre poemas de Heine, que, ellas sí, componen un pequeño y fundamental ciclo dentro de la producción schubertiana. El encuentro del músico con el gran poeta romántico era previsible que pudiera dar unos frutos tan extraordinarios, situados, sin duda, entre los más importantes que nos ha dejado la historia del género, verdaderos ejemplos de esencialización dramática. Este encuentro, esta «toma de contacto» de Schubert con Heine, tan alejados por diversos motivos, no es, a juicio de Sopenña, sólo casual, sino que se produce de forma muy lógica y buscada, aunque sea instintivamente. Y la razón se aparece muy clara para nuestro musicólogo: hay una estrecha relación entre la sustancia más íntima del «lied» schubertiano y la profunda asimilación de la forma popular que realiza el poeta, pues de una y otra se deriva «una terrible y desesperanzada amargura de fondo». Resultaba lógico, en efecto, que Schu-



Rückert y Seidl.

bert pusiera algún día música a la poesía de Heine, ya que en ella las «formas populares», recreadas más esquemáticamente, pero vigorosamente, por Müller, sufren una reelaboración, una profundización y esencialización en manos de su colega, el cual sentía por aquél, según todos los testimonios, una gran admiración (lo que vuelve a poner en entredicho los ataques al «mediocre Müller»). El puente quedaba así tendido, de tal forma que, siguiendo una trayectoria coherente, el músico, partiendo del autor de **La bella molinera**, llegaba al más trascendido lirismo del autor de **Intermezzo lirico** (al que también Schumann pondrá en música). La evolución se producía así de forma ineluctable, dentro del mismo universo expresivo, dentro de las mismas coordenadas poéticas. En medio de esta trayectoria, **Die Winterreise** quedaba como un escalón progresivo, como verdadera pieza de unión de los ciclos extremos, formando de esta manera los tres una original unidad artística.

Schubert conoció los textos de Heine, probablemente, en 1827. Los seis musicados pertenecen al ciclo **Die Heimkehr (El retorno)**, que consta de ochenta y ocho poemas, y con el que se abre el libro primero de los **Reisebilder**. En ellos vuelve a encontrarse con sus temas: pesimismo, sufrimiento, nostalgia amorosa, recuerdo de la amada... Esta poesía tan concentrada, breve e intensa estaba pidiendo a gritos, desde luego, que un compositor como Schubert la convirtiera en música y la potenciara aún más, sintetizando en ella, esencializándolas, las tesis románticas; creando un solo cuerpo expresivo y definitorio de algunos de los fundamentales valores del hombre. Creación de teatro interior realizada con pinceladas maestras, sobrias, precisas, certeras.

Hay, sin embargo, para Einstein cierto énfasis excesivo en el tratamiento del primer «lied», de corte mitológico, **Der Atlas** (1), en el que aprecia un colorido muy operístico. Puede que haya algo de esto si prestamos atención a los trémolos, al recitado, a las síncopas, a los grandes contrastes, al juego modulador, todo ello desarrollado dentro de una atmósfera grave y tensa. Como contraste, la estática simplicidad de **Ihr Bild** (2), aunque, como aquella, utilice una tonalidad menor. Después, la ternura, en **La bemol mayor**, de **Das Fischermädchen** (3), de ligera melodía («siniestra barcarola», define Einstein). **Die Stadt** (4), en Do menor, supone un cambio total, a partir del que la angustia se adueña de la situación. Hay una continua y obsesiva imagen, formada por la genial superposición de los arpeggios de la mano derecha y las puntuaciones de la izquierda, creándose una atmósfera opresiva, que crece paulatinamente hasta que la voz asciende al Sol natural. «Grito solitario sobre el amor perdido», califica Brigitte Massin al pasaje. Tipo de canción impresionista. Le sigue la extraña **Am Meer** (5), en Do mayor, que refleja un universo marino de forma acre, cerrada y desesperanzada. Por fin, **Der Doppelgänger**, ya citada en más de una ocasión en este trabajo, a la que Sopeña sitúa inmediatamente al lado de la lírico-dramática declamación de Moussorgsky, y califica de «monólogo dramático», lo que no queda lejos de la expresión acuñada por Einstein: «pieza de teatro lírico». Esta terrible canción enlaza directamente con el desolado mundo descrito en **Der Leiermann**, en idéntica tonalidad (Si menor). Se estructura en base a un recitativo de la voz sostenido por los acordes del piano. No hay referencias al mundo exterior, como incluso sucedía en los «lieder» anteriores. Todo es sombría introspección. La profundidad psicológica se crea con una admirable austeridad de medios, que parte del empleo del tema de la **Fuga en Do sostenido menor**, del primer libro del **Clave bien temperado**, de Bach (y que, como se dijo en su momento, quedó recogido en el «Agnus» de la **Misa en Mi bemol**, compuesta muy poco antes), que actúa como un «basso ostinato», dando a la pieza apariencia de «Passacaglia». Por dos veces la voz se eleva a las alturas (Fa sostenido, Sol natural), acumulando la angustia del que reconoce «su propio rostro a la luz de la luna».

«Kyrie» de una Misa en Re menor, no continuada (1812).

Compuestos algunos meses antes, los «lieder» sobre poemas de Rellstab poseen un carácter completamente distinto, encontrándose más próximos al lirismo de **La bella molinera**, aunque sin sus irrisaciones dramáticas. Einstein destaca en ellos, como rasgo muy característico, el conversacional y dialogante papel del piano. La ausencia de la amada no entraña una fijación trágica; el entorno no es hostil al poeta, como lo era, por ejemplo, en diversos números de **Winterreise** o en **Die Stadt**. Las siete canciones aparecen dominadas por el modo mayor y caracterizadas por un vigor y vibración casi juveniles. Concepción general que, a diferencia de los «Heine-lieder», tiende más a lo orquestal y colorista que a lo dramático, obtenido por la sobriedad y la desnudez.

El «lied» sobre texto de Seidl, en Sol mayor, se edifica sobre una melodía alegre y danzable; no supone ningún avance ni originalidad en la producción de Schubert. No habría pasado a la historia si no hubiera sido por la idea de Haslinger de colocarlo al final del «ciclo inventado». Su debilidad, lógicamente, parece mayor al ir inmediatamente detrás de los «Heine-lieder».

III. MUSICA RELIGIOSA

¿UNA CONTRADICCIÓN MORAL?

Schubert era creyente, pero a su modo. No poseía a este respecto (y ello puede quedar reflejado en su música) ni la unción de un Haydn ni la entrega apasionada de un Beethoven. Como dice Sopeña, es una música «no comprometida», que acepta sin problemas el misterio «funcionalizado». Puede afirmarse que, en efecto, el músico no tenía especial dificultad para crear dentro de este campo, ya que se cuentan en él alrededor de treinta y cinco composiciones, sobresaliendo entre ellas sus seis **Misas latinas**, dos **Misas alemanas** y siete **Salve Regina** (entre las que destaca la compuesta, en 1824, con coro masculino).

Pese a ello y a lo que Sopeña manifiesta, el caso de Schubert como autor de música religiosa no está nada claro. Existían demasiadas influencias a su alrededor que contribuían a que no fuera un practicante ortodoxo y a que, en ciertos aspectos, se le pudiera considerar un poco librepensador. Su hermano Ignaz lo era, como lo eran sus amigos Schwind o Bauernfeld, seguidores del teólogo Weintridt, conocido por su heterodoxia. Estas circunstancias hacen manifestar al musicólogo inglés Maurice Brown que Schubert no sentía especial entusiasmo a la hora de poner música a los textos ortodoxos latinos, en los que siempre realizaba modificaciones. No obstante, y he aquí una de las contradicciones del compositor, escuchando sus partituras dedicadas al templo tenemos de pronto la certeza de que la fe y el entusiasmo casi místico que emanan de ellas son auténticos, tal es la intensidad expresiva e inspiración de fragmentos como el «Incarnatus» o el «Crucifixus» de las dos últimas **Misas**, o el «Agnus» de la escrita en **Mi bemol mayor**. Contradicción dada por el choque de un profundo y verdadero sentimiento religioso con la actitud derivada del rechazo de cualquier tipo de formalismo o de convencionalismo.

LAS MISAS

Las cuatro primeras, en **Fa mayor**, **Sol mayor**, **Si bemol mayor** y **Do mayor**, son composiciones más bien decorativas, de corta extensión, en las que «el candor reemplaza a la solemnidad, el encanto a la grandeza», en palabras de Marcel Schneider. Haydn, más que Mozart, se encuentra muy cerca. En todas ellas, lo mismo que había de suceder con la **Número 5** y la **Número 6**, se suprimen del «Credo» las palabras «Credo in unam Sanctam, Catholicam et Apostolicam Ecclesiam», formalismo al que Schubert siempre se mostró remiso, como enemigo que era de los modos litúrgicos. Este hecho no impedía, ni impide, que las **Misas** schubertianas se interpretaran en las iglesias católicas austríacas en virtud de la dispensa papal concedida a dichos templos.

Como rasgos definitorios de la estructura de las seis composiciones cabe señalar los siguientes:

- **Kyrie** en forma ternaria.
- **Gloria** impetuoso y rítmico, con fuga en el «Cum Sancto Spiritu» (en las **Números 1, 3, 5 y 6**).
- **Credo** casi siempre importante por el relieve dado al «Et Incarnatus» y al «Crucifixus».
- El **Sanctus** sirve de base para estudios y variaciones armónicos.
- El **Agnus Dei** es en tonalidad menor, cambiando a mayor en el «Dona nobis pacem».

«Misa en La bemol mayor», D. 678.

La composición de esta obra —casi rigurosamente coetánea de la **Misa Solemnis**, de Beethoven— llevó a Schubert tres años (1819-22), período quizá excesivo para sus costumbres. Hay explicación: fue obra muy predilecta, que recibió cuidadoso tratamiento y tuvo concienzudas revisiones hasta su culminación. Estaba destinada al Emperador o a la Emperatriz, aunque, a la postre, nunca llegara a interpretarse en la capilla de la Corte. Fue estrenada a finales

**PRIMICIA
MUNDIAL**

DISCOPHON



**GRABACION ORIGINAL DIRIGIDA Y AUTORIZADA
POR SU AUTOR**

PAU CASALS

EL PESSEBRE

**ORATORIO PARA VOCES SOLISTAS CORO Y ORQUESTA
SOBRE UN POEMA DE**

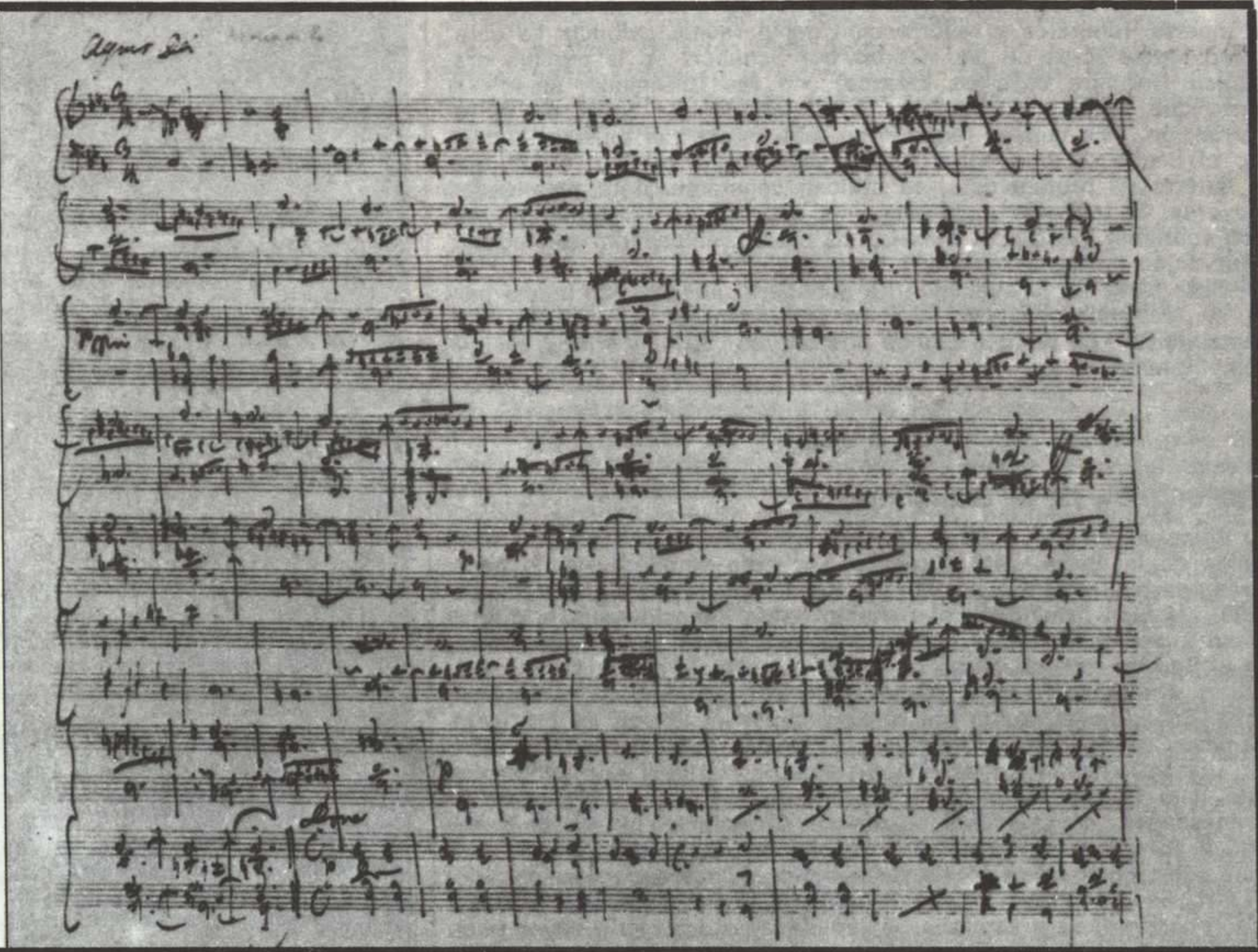
JOAN ALAVEDRA



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

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

Manuscrito del «Agnus Dei» de la Misa en Mi bemol mayor, D. 950. El autógrafo corresponde a la primera concepción de la parte vocal.



de 1822, en la iglesia de Alt-Lerchenfeld. Schubert utiliza como tonalidad base el La bemol mayor (muy schubertiana por su color), pero la obra es tremendamente libre a este respecto, representando un grandioso fresco moduladorio, que revela un notable trabajo armónico (frente a la labor más claramente contrapuntística realizada por Beethoven en su **Misa Solemnis**). Veamos esquemáticamente las tonalidades: Mi mayor («Gloria»), La bemol («Kyrie»), Do mayor («Credo»), Fa mayor (Sanctus), La bemol («Benedictus»), Fa menor («Agnus»). Estructura armónica compleja y que pone de manifiesto la fabulosa y reconocida capacidad del músico para jugar con la modulación. Además de los cambios habituales en la letra de todas sus **Misas**, Schubert impone aquí algún otro, como el de eliminar la expresión «Et expecto resurrectionem mortuorum». Cosa que hará también en la **Misa** siguiente.

La **D. 678** nos ofrece grandes sorpresas a lo largo de su desarrollo, siendo muchos los momentos a retener. Recordemos, por ejemplo, en el «Gloria», el apasionado y exultante canto, en Mi mayor, del comienzo; el brusco cambio a menor en «Domine Deus Rex celestis»; la entrada progresiva de los solistas (los cuatro habituales) en «Domine Deus», con puntuación de maderas y coro... El «Credo» puede calificarse de patético y teatral (no olvidemos que por estas fechas Schubert se afanaba en la composición de la ópera **Alfonso und Estrella**). Su comienzo, en Do mayor, con metales y maderas, prepara, por contraste, la entrada, «a cappella», del coro. En el «Incarnatus» maderas y trombones apoyan a la masa coral, por primera vez a ocho voces en una **Misa** del vienes. Gran dramatismo en el «Crucifixus». El «Sanctus» es especialmente notable por los constantes cambios de tonalidad, más acusados que en ninguna otra de estas obras religiosas: a partir de un comienzo muy «bruckneriano» en Fa mayor, con entrada de trompas y apoyo de maderas, desfilan ante nosotros nada menos que siete tonalidades diferentes. El comienzo del «Agnus» sugiere a Einstein una página de Pergolesi, mientras que el «Dona nobis» es «como una procesión».

En suma, una obra amplia, transparente, de carácter muy lírico y sereno. En tal sentido, muy «schubertiana».

«Misa en Mi bemol mayor», D. 950.

Concebida entre la **Novena sinfonía** y el **Quinteto en Do**, puede parecer menos dulce, menos homogénea, menos «schubertiana», pero es, sin embargo, probablemente, de mayor entidad musical. Basta comparar los dos «Et Incarnatus» para comprender, aun admitiendo la belleza del de la **D. 678**, la superioridad del de la **950**, un «Rondó» en ritmo de siciliana, con libre uso de la forma canon. Desde el punto de vista contrapuntístico, la superioridad es también mayor, como lo atestiguan las fugas «Et vitam venturi» o la del inicio del «Agnus». Hay, no obstante, una menor personalidad armónica en relación con su predecesora, si bien no pueda negarse a este respecto en ella una gran tensión y un crudo choque de tonalidades, lo que otorga un carácter especialmente austero y un colorido a veces lacerante. La propia instrumentación es me-

nos amplia y brillante, no empleándose un contingente orquestal tan completo como el utilizado en la composición anterior. Obra más interior, más concentrada, de escritura muy cromática, situada entre el contrapuntismo y la homofonía. Obra seria, grave, casi bachiana; «de música pura», como califica Schneider; construida como si de una sinfonía se tratase. Aunque en ella hay cinco solistas (los normales más un segundo tenor), su intervención es escasa, por lo que puede tacharse de fundamentalmente coral. Emanan de esta **Misa**, a partes iguales, fervor, discreción y simplicidad. Se estrenó, en Viena, el 4 de octubre de 1830.

En el final del «Kyrie», un «Andante con motto quasi allegretto», ve Brigitte Massin «un carácter de imploración melancólica que frisa lo trágico». Este clima no desaparece al principio del «Gloria», con su llamada de trombones. En la fuga del «Cum Sancto» utiliza el compositor el primer tema del **Clave bien temperado**, de los dos que emplea en la obra (es el usado por Mozart al final de la **Sinfonía «Júpiter»**). En el «Credo» nos obsesiona un constante latido de los timbales. Más tarde, el La bemol nos trae, en el «Crucifixus», una progresiva ascensión dinámica del coro. La fuga subsiguiente es, como cabía esperar, en modo mayor. Destaca poderosamente la desesperación lacerante del «Agnus», en donde interviene el segundo tema bachiano (que aparece, como se dijo, en la canción **El doble**), que actúa como «ostinato». Esta parte de la obra, una de las más inspiradas, aparece dividida en cuatro secciones, siendo, en realidad, la tercera y la cuarta repetición de las dos primeras con ligeras modificaciones agógicas. Late aquí un espíritu vecino al del **Requiem**, de Mozart.

Quizá ni esta **Misa** ni su hermana sean, con todas sus grandes virtudes, obras redondas, totalmente maestras, pero son, en cualquier caso, dos extraordinarios productos a través de los que Schubert consiguió, en gran parte, realizar la síntesis barroco-romanticismo. Para René Leibowitz, el destacado musicólogo polaco-francés, estas dos obras poseen un interés fuera de lo común, ya que «rompen el habitual cuadro orquestal utilizado en la mayoría de las obras de este género, requiriendo orquestas sinfónicas completas. El tratamiento de la relación entre voces y orquesta, así como la construcción en general, que está determinada por las variaciones y desarrollos en un sentido puramente sinfónico de los temas melódicos, evidencian la influencia de Beethoven. Una de las consecuencias de esta técnica de composición es un tratamiento muy libre y, en suma, bastante poco litúrgico, del texto».

LA CANTATA «LAZARUS»

No parece justo terminar este apartado sin hacer referencia, al menos, a una de las obras más importantes y significativas de Schubert, aunque no se acoja por completo al epígrafe «música religiosa». La **Cantata «Lázaro»** posee, sin embargo, un sentimiento de gran fuerza mística y una efusión lírica y dramatismo trascendente, que difícilmente podemos hallar en otras composiciones estrictamente religiosas del músico, a no ser en sus dos post-ras **Misas**. Esta **Cantata** fue compuesta, más o menos, en febrero

Heute Samstag den 19. August 1820,
wird in dem k. k. priv. Schauspielhause an der Wien
gegeben:

Zu ersten Male:
Die Zauberharfe.
Zauberspiel mit Musik in drey Aufzügen.
Musik von Herrn Schubert.
Die neuen Decorationen sind von Herrn Neefe.
Die neuen Maschinen von Hrn. Koller.
Das neue Costume von Hrn. Lucca Piazza.

Personen:

Arnulf, Graf von Montabur	Dr. Köber.
Melinde, Arnulfs Gemahlinn	Mrs. Gottdank.
Isa von Brabant, Arnulfs Nichte	Mrs. Wotta.
Hofe, der Adler	Hr. Heurteur.
Rigo, der Bär	Hr. Spigeder.
Alf, der Delphin	Hr. Demmer.
Carville,	Hr. Hann.
Marin,	Hr. Leeb.
Lirecour,	Hr. Stadelmeier.
Palmerin, ein Troubadour	Hr. Schimon.
Eltur, Feuergeist	Hr. Kästner.
Nitter, Damen, Vagen, Troubadours, Genien.	
Barren, Wache Wolf.	

Freysitze (sind ungetrigg).

Bose zur Botterie dieses Theaters sind in der Kanzley desselben wäh-
rend den gewöhnlichen Amtsstunden, und Abends an der Kasse zu haben.
Der Anfang ist um 7 Uhr.

RASGOS ESENCIALES

Repasando la producción teatral schubertiana, y aun contando con la dificultad que emana de la imposibilidad de poder escuchar la mayoría de ella —en los archivos casi toda—, pueden extraerse una serie de conclusiones, válidas para concretar sus rasgos fundamentales, derivados de su especial utilización y elaboración de las características generales de la ópera germánica (arriba señaladas) y del impacto recibido de algunos elementos foráneos. Esquemáticamente, puede hacerse la siguiente clasificación:

a) Caracteres negativos:

- Debilidad dramática (que parte en buena medida de la flojedad de los libros).
- Falta de coherencia en la estructura teatral, con predominio de lo absurdo.
- Escasa entidad caracterológica.
- Mimetismo, a veces excesivo, de las corrientes en boga.

b) Caracteres positivos:

- Intensidad lírica.
- Melodismo.
- Progresiva habilidad en el empleo del «leit motiv».
- Paulatino dominio en la utilización de los colores orquestales.
- Correlación, en instantes concretos, de música e idea poética.

La facilidad melódica de Schubert, su dominio de la «pequeña forma» del «lied», su conocimiento de la orquesta y de la voz juegan, desde luego, importante papel en su acercamiento a la ópera, en cuya estructura interna y externa, y en cuyas exigencias expresivas, sin embargo, no entra. Sólo en momentos aislados, separados, por lo general, del contexto de las obras en que se incluyen, afloran las virtudes de su arte compostivo.

En su incesante búsqueda del éxito —y de su íntima realización como hombre de teatro— el compositor, partiendo de los primeros pasos dados con Salieri, tocó, prácticamente, todos los géneros: «singspiel», opereta, ópera, espectáculo con música (incidental)... En la catalogación y definición de las obras no hay acuerdo completo entre los autores, ya que la frontera que separa, por ejemplo, una opereta u ópera de un «singspiel» es, a veces, mínima. Algunos, como Brigitte Massin, únicamente señalan, en el campo de la opereta, la primera obra dramática del músico, la ya citada **Der Spiegelritter**, compuesta en 1812, sobre un texto de Kotzebue, y de la que solamente se conservan siete números. En ella comienza a demostrar Schubert sus posibilidades dentro de la línea ligera e impersonal, tan cultivada por otros autores vieneses. Inicia en seguida, sin embargo, su andadura por la parcela de la ópera propiamente dicha, abordando los «grandes temas», y así compone, en 1814, **Des Teufels Lustschloss (El castillo del placer del diablo)**, también sobre el libro de Kotzebue, obra de ambicioso planteamiento, de carácter feérico o mágico, netamente romántico. Es

evidente que su contacto con Salieri promovió este lanzamiento hacia un empeño de tanta envergadura, en la línea que ya por entonces había empezado a cultivar Weber (**Silvana**), aunque lo raro es que el maestro no hubiera forzado al discípulo a tratar un asunto de corte más italianizante.

«SINGSPIEL»

El año 1815 supone el acercamiento de Schubert a la forma operística germánica por excelencia: el «singspiel», dentro de la que compone, en dicho año, cuatro obras. Las dos últimas son las más interesantes: **Claudine von Villa Bella**, sobre texto de Goethe, de la que sólo ha sobrevivido un acto, y en la que Einstein descubre claras influencias italianas (aunque el éxito de Rossini en Viena todavía no había comenzado) mezcladas con rasgos mozartianos, y **Die Freunde von Salamanka (Los amigos de Salamanca)**, farsa humorística, con texto de Mayrhofer, en dos actos y dieciocho números, en la que aflora el temperamento «liederístico» del músico, presente en los diversos dúos, tríos y concertantes. Como detalle curioso cabe destacar la existencia de un personaje llamado «Fidelio». **Die Zwillingbrüder (Los hermanos gemelos)**, creada cinco años más tarde, es la primera obra dramática estrenada en vida del compositor, incluso antes que ningún «lied» viera la luz pública. Obra en un solo acto, ligera, amena, de agradables melodías. Un producto superficial y típico de la época.

Tratamiento aparte en este epígrafe merece **Die Verschworenen (Los conjurados)**, después llamada **Der häusliche Krieg (La guerra doméstica o La cruzada de las damas)**, para muchos la obra teatral más lograda de Schubert por su apreciable coherencia y sus valores críticos. La fuente de inspiración de Castelli, el libretista, fue la **Lisístrata**, de Aristófanes, si bien trasladada a la época medieval, pues en la Viena de 1820 no gustaban los temas conectados con la antigüedad griega, que resultaban escasamente «románticos». Se compone de once números, de los que seis van destinados al coro, circunstancia reveladora de lo que será, a partir de aquí, una constante de la música operística del compositor: protagonismo del elemento coral. El núcleo de la obra se centra en la «escena de la conspiración», que viene a ser una parodia de tantos momentos similares de las óperas serias. En suma, una «ópera-balada», en palabras de Einstein, que anticipa el espíritu de la opereta que años más tarde va a tener, en tiempos de los Strauss, tanto predicamento en Viena.

LA GRAN OPERA

La mayoría de las óperas propiamente dichas de Schubert abordan temas y situaciones muy ambiciosos, que van de lo mágico (la citada **Des Teufels**) o lo legendario (**Sakuntala**) a lo heroico (**Fierabrás**), tocando todas ellas otros muchos factores, naturales y sobrenaturales, encajando en las pautas y características, comentadas más arriba, de los movimientos operísticos alemanes. Hay, sin duda, en las últimas creaciones schubertianas, si no una mayor perfección dramático-constructiva o un más alto contenido psicológico, sí al menos un mayor dominio del lenguaje orquestal y vocal, y un afortunado manejo de la instrumentación, en la que comienzan a jugar un papel relevante los trombones, tan característicos del Schubert más profundo y trascendente. El músico comienza a convertirse en un maestro del color, que procura sea diferente según el momento escénico o sentimental (más que propiamente psicológico). Hay también, como ya hemos apuntado, una gradual soltura en la utilización del coro.

Aparte **Des Teufels**, solamente encontramos otras dos óperas totalmente terminadas por el compositor: **Alfonso und Estrella** y **Fierabrás**, que son, sin duda, a pesar de sus grandes defectos y limitaciones, sus obras dramáticas más importantes (aunque en alguna otra, caso de **Die Verschworenen**, pueda haber una mayor unidad), aquellas en las que podemos hallar, si bien en instantes muy localizados, al gran, al genial Schubert. Son producciones largas, estructuradas en tres actos, con treinta y cuatro y veinticinco números, respectivamente. La primera supone el abandono momentáneo (volvería a él con **Die Verschworenen**) de la forma tradicional «sing-



Josef Kupelwieser, autor del libro de Fierabrás.

spiel» en su conexión con la balada, para adentrarse en el de «ópera semiseria» de corte italiano. Sobre un libreto, no muy afortunado, de Schober, de tema en cierto modo similar al de **Romeo y Julieta**, en el que presta un fundamental papel la contraposición Bien-Mal, Schubert construye un amplio mosaico, en el que destaca el lirismo, muy «liederístico», de ciertas páginas (escena y aria de «Alfonso», canción de «Troila»—usada años después en **Täuschung**, número 19, de **Winterreise**—, aria de «Estrella»), el carácter italiano, muy melódico, de toda la obra, que, sin embargo y lógicamente, no parece dominada por la simple floritura, dada la especial fonética del idioma alemán. La orquestación, aun aceptando sus valores, es algo monótona, como resaltara Liszt, a raíz del estreno, en Weimar, en 1854: «... juega un papel muy secundario, ya que, en realidad, no es más que un comportamiento de piano arreglado para orquesta. Dos factores son continuamente repetidos: el uso de arpeggios en las violas («baterías») y la monotonía con que son empleadas las dobles cuerdas, figuras y pasajes en los demás instrumentos, sin el más mínimo relieve o variación...». Juicio extremadamente duro, aunque, en efecto, tenga fundamento. Se aprecian claras influencias de Gluck y Mozart y, por supuesto, de Weber, quien, en cierto modo, había animado la realización del trabajo, aunque luego no hiciera nada por estrenarlo. El coro canta en quince de los treinta y cuatro números.

«Opera heroico-romántica». He aquí el calificativo dado por el músico a su última gran ópera, **Fierabrás**, acabada en 1823, justamente tres semanas antes de que lo fuera **Euryanthe**, de Weber. Coetánea de **La bella molinera**. A diferencia de lo que sucedía en **Alfonso und Estrella**, en ella se utiliza diálogo hablado. Kupelwieser, el libretista, intentó recrear un ciclo de canciones entresacadas de una antigua leyenda germánica (de nuevo el espíritu de **Des Knaben Wunderhorn**): **Eginhard und Emma**, y de un romance francés titulado, precisamente, **Fierrabras (El fanfarrón)**. A lo largo de la compleja e interminable acción—en la que intervienen «Carlomagno», «Rolando», príncipes moriscos, guerreros cristianos, etc.—se suceden todo tipo de peripecias, a cual más increíble e inconsistente. Einstein estima—siguiendo la rigurosa línea con que juzga toda la obra dramática del compositor—que se trata de la producción «más indiferente, vacía y convencional de Schubert», en la que resulta difícil encontrar un número que pueda considerarse provisto de algún encanto. Realmente, y esto no puede negarse, la ópera es un «puzzle» en el que hay de todo. Sin embargo, y pese a ello, es necesario destacar el buen y extenso tratamiento dado al coro (lo mismo que en las demás óperas de este período), que canta en quince números, así como la habilidad en el empleo de una suerte de «leitmotiv» (técnica ya aplicada con cierta soltura en **Alfonso**). Los «tempi» son, por lo general, moderados (cosa un tanto extraña en una obra heroica), desempeñando gran papel el factor rítmico. Ni la Massin, ni otros autores, como Maurice Brown, comparten el duro juicio de Einstein y encuentran, por el contrario, cosas muy destacables en este **Fierabrás**. Aquél, por ejemplo, opina que en la obra «se nos revela, página tras página, el más grande Schubert». Y entre otros fragmentos valiosos menciona el final del acto primero—dotado «de una encantadora atmósfera orquestal»—, el coro «a cappella» «O teures Vaterland» y las arias de «Fierabrás» y «Florinda».

ESPECTACULOS TEATRALES

Eran muy frecuentes, en la época de Schubert, los encargos de partituras destinadas a ilustrar o comentar una acción teatral previa, con el fin de que ésta pudiera quedar realizada o matizada convenientemente (músicas llamadas «incidentales», y que junto con la base literaria componían productos híbridos, en los que la partitura quedaba siempre en un segundo plano, aunque en ocasiones pudiera tener más valor artístico que el texto, y en los que no solían existir números cantados). Nuestro músico, claro, compuso también obras de este tipo, destacando entre ellas **Die Zauberharfe (El arpa encantada)** y **Rosamunde von Cypern (Rosamunda de Chipre)**, ambas, curiosamente, estrenadas en vida del compositor. La primera, destinada a un melodrama de Georg Ernest von Hofmann, autor del libreto de **Los hermanos gemelos**, supone, y no sólo por el título, un evidente intento de aproximación a Mozart. La configuración del espectáculo recuerda, en cierto modo, a la de **Die Zauberflöte** y a la de otras de las producciones de Schikaneder, continuador a este respecto de las técnicas músico-teatrales implantadas por Georg Benda. El personaje de «Melinda», una maga, en esta obra schubertiana, es un evidente consecuente de «La reina de la noche».

Rosamunda fue estrenada tres años más tarde con el siguiente y expresivo subtítulo: «Gran drama romántico en cuatro actos». La creadora del libro fue la mediocre Helmina von Chézy, que muy pocos meses antes había facilitado a Weber el soporte literario de **Euryanthe**. La obra consta de diez números, siendo vocales únicamente cuatro: uno para soprano solista, dos para coro mixto y uno para coro masculino. Schubert, como apunta Brigitte Massin, debió disponer de poco tiempo para la composición de la música, ya que ésta se limita, en palabras de la biógrafa francesa, a dar «una indicación del color o del drama psicológico», sin siquiera—como sucedía en **Die Zauberharfe**—apoyarse en los diálogos. Por ello la música es perfectamente desglosable del libro, y así suele ofrecerse hoy.

Neues
romantisches
Schauspiel.

21. December 1823.
K. K. priv. Theater an der Wien.
Zum zweyten Male:

Rosamunde, Fürstinn von Cypern.

Großes romantisches Schauspiel in vier Aufzügen, mit Chören, Musikbegleitung und Tänzen, von Helmine von Chézy, geborne Freyinn Klendke.
Musik von Herrn Schubert.

PERSONEN:

Fulgencio, Statthalter von Cypern	—	Dr. Kott.
Claribella, seine Tochter	—	Die. Eberhoff.
Alfonso, Prinz von Landia	—	Dr. Polman.
Widman, Bürgermeister	—	Dr. Klein.
Wya, eine Schifferweibin	—	Mad. Vogel.
Rosamunde, ihre Pflegerin	—	Die. Braun.
Dragut, Haupt der Corsaren	—	Dr. Demmer.
Samalo,)	—	Dr. Hans.
Lovagnio,) Corsaren	—	Dr. Fänger.
Prames,)	—	Dr. Wollmann.
Der Beschützer der Wache des Fulgencio	—	Dr. de Roge.
Erst	—	Dr. Wille.
Sneyter	—	Dr. Goubart.
Deiner) Bürger	—	Dr. Urban.
Wieder)	—	Dr. Reuter.
Häuser)	—	Dr. Witz.
Ein Weib	—	Dr. Wagner.
Ein Diener	—	Dr. Lomoch.

Personen, Hofbeamte, Vagabunden, Bürger, Jäger, Hirten und Hirtinnen.
Die Scene ist auf Cypern.

Preise der Plätze:

Einloge	6 fl. — fr.	oder 15 fl. — fr.
Ein separirter Sitz im ersten Parterre oder ersten Gallerie	1 fl. — fr.	2 fl. 30 fr.
Ein separirter Sitz im zweyten Parterre oder zweyten Gallerie	48 fr.	1 fl. 15 fr.
Eintritt ins erste Parterre oder erste Gallerie	42 fr.	1 fl. 15 fr.
„ ins zweyte Parterre oder zweyte Gallerie	30 fr.	1 fl. 15 fr.
„ in die dritte Gallerie	18 fr.	45 fr.
„ in die vierte Gallerie	10 fr.	25 fr.

Freybilletts sind heute ungültig.

Cassa-Öffnung um 5, Anfang um 7, Ende um halb 10 Uhr.
Morgen den 22. bis 26. I. M. bleibt dieses
Theater verschlossen.
Freitag den 20. December:
E i n u b r.

Programa del estreno de Rosamunda en el Theater an der Wien (21 de diciembre de 1823).

V. TRATAMIENTO VOCAL

Schubert, maravilloso creador de imágenes psicológicas, de mundos interiores, de ámbitos de insólito dramatismo a través de la forma del «lied», según hemos tenido ocasión de comprobar, no consigue, ya se ha dicho, por falta de adecuación, conocimiento y convencimiento, la misma cota en sus producciones para la escena. Su habilidad, su exquisita sensibilidad le permitían crear pequeñas acciones, peripecias dramáticas con escena interior, simplemente con una voz y un piano. La imaginación que despliega en tal cometido, los infinitos matices que logra con la combinación de estos dos elementos han quedado inigualados. Su dominio técnico de ambos instrumentos es, por ello, incuestionable. Dominio que alcanza su máxima expresión en la fusión de uno y otro. Su aproximación a la voz, aspecto que nos interesa aquí en especial, está llena de delicadeza, equilibrio y conocimiento de sus posibilidades expresivas. La escritura es siempre fluida, con permanente apariencia de espontaneidad. La línea vocal va en todo momento plegada al texto de la forma más natural. Las tensiones se producen con toda lógica, como resultado de la íntima unión de música y poesía. Todo está al servicio de la idea y del sentimiento, sin adornos ni artificios. Por ello las exigencias al intérprete son, normalmente, más de tipo expresivo que de pura técnica vocal, aunque, naturalmente, para dar cumplimiento a aquéllas con el grado requerido de matización hay que poseer un gran dominio de ésta. De otra manera, la soltura interpretativa no se conseguirá en grado suficiente, con lo que se perderá buena parte del encanto y frescura de la música. No se pide tampoco extraordinaria extensión a las voces schubertianas normalmente, una soprano o un tenor no han de ascender más allá de un La, nota de la que, sin embargo, andan cerca los barítonos, dado el lirismo que se les pide—, pero sí especiales cualidades y calidades en el timbre y en el fraseo, con la consiguiente justeza en el acento y en la articulación, y el lógico conocimiento de la fonética del alemán. La voz, en todo caso, ha de ser de notable flexibilidad, para salvar la a veces exigente interválica, y suelta de emisión, para controlar debidamente las modulaciones.

La utilización de la voz en parcelas diferentes a la «liederística» planteó a Schubert, por supuesto, grandes problemas, ya que las exigencias y tratamiento son, en muchos momentos, diversos. Fundamentalmente, en la operística, en la que la forma ha de ser más declamatoria y «teatral», y en la que el texto que hay que servir requiere—por su habitual falta de concisión y por su retórica, casi siempre banal—otros modos y esquemas compositivos. Por eso el músico se pliega—o lo intenta al menos— a tales exigencias y emplea un lenguaje hasta cierto punto distinto. Pero, como ya se ha

dicho, falla muchas veces por falta de convicción, por incapacidad de acoplarse, con su léxico y prosodia habituales, a engendros literarios de la más diversa índole. Cuando conecta más directamente con lo que el texto pide, entonces su música pierde personalidad y se subsume en las convenciones del momento. Desde este punto de vista hay que destacar que los fragmentos operísticos schubertianos dotados de más valor son aquellos que, en cierto modo, se desgajan de la acción escénica y crean un universo musical propio e independiente, interiorizado, «liederístico». Páginas en donde priman el sentimiento y el lirismo sustentados por la melodía. Como ejemplos pueden citarse el aria de «Estrella», «Könnst, ich ewig hier verweilen», o la de «Lieschen» (**Los hermanos gemelos**), «Der Vater mag wohl». Aquí la voz es tratada con arreglo a las pautas de la canción, sugiriendo, a través de su timbre e inflexiones, apoyada en largos períodos, las dudas, deseos o alegrías de los personajes. No hay, técnicamente, especiales requerimientos. Sí puede haberlos, y de hecho los hay, cuando la pluma del músico intenta acoplarse a los tremendismos del libro, a las formas más o menos italianizantes. Entonces, como consecuencia de ello, la escritura es más tirante y va más centrada —nunca del todo, aun así— en la fioritura, en el efecto, generalmente gratuito, y es, paradójicamente, menos pura y sencillamente vocálica. De todas las maneras, aun en estos casos, es difícil que la música, y con ella los melismas y figuras de la voz, alcancen la ramplonería o caigan en el mal gusto. Suele estar presente —ya que no en todo momento la sinceridad y adecuación— la connatural elegancia schubertiana. Tanto en sus primeros y superficiales productos vieneses como en sus últimos y ambiciosos logros semiserios.

Schubert poseía un excelente conocimiento de las posibilidades de la voz, y por ello, aun en sus óperas menos relevantes, en los fragmentos más rutinarios, deja ver su habilidad de escritura para este instrumento, perfectamente encajado siempre, como se ha dicho, en el campo de la canción y también —desde el punto de vista coral, sobre todo— en el de la música religiosa. No en balde dos de sus mejores amigos fueron los mencionados von Schönstein y Vogl, ambos magníficos barítonos, para quienes escribiera diferentes «lieder» e incluso ópera (**Los hermanos gemelos** fue estrenada por el segundo). Ello no quiere decir que a la hora de componer pensara siempre en un timbre baritonal. De hecho, sus dos grandes ciclos completos, **Die schöne Müllerin** y **Die Winterreise**, están planeados para un tenor (su propia voz). En la ópera, naturalmente, hay mucha mayor variedad de colores, y entonces entran desde un principio las sopranos y bajos, aparte los tenores y barítonos. Puede decirse, en relación con el «lied», que Schubert no requiere una forzosa adscripción vocal, e incluso él mismo llegó a transcribir diversas canciones. La adecuación o cualificación para cantar esta música no nacerá de ser tenor o barítono, o incluso soprano, «mezzo» o bajo (realizándose las oportunas transposiciones). La idoneidad viene dada, al contrario, por la singular «calidez» del instrumento, por la calidad de la técnica, por la delicadeza en la expresión y, de manera fundamental, por la capacidad del cantante para, en unas pocas estrofas, crear el conveniente juego de variaciones expresivas, jugando no ya con el acento, sino con la dinámica y la agógica. En conexión con esto merece la pena recoger esta frase de Sopeña: «El intérprete, cuando lo es de verdad, es también, debe ser también, sólo con la música, "actor"».

VI. CATALOGOS

1. FUNDAMENTALES OBRAS RELIGIOSAS

	Número del catálogo de Deutsch	Fecha de composición		Número del catálogo de Deutsch	Fecha de composición
Misa en Fa mayor	D. 105	1815	Misa en La bemol mayor	D. 678	1819/22
Misa en Sol mayor	D. 167	1815	Seis Motetes para el Domingo de Ramos	D. 696	1820
Misa en Si bemol mayor	D. 324	1815	Tantum ergo en Si bemol mayor	D. 730	1821
Stabat Mater en Sol menor	D. 175	1815	Tantum ergo en Do mayor	D. 739	1822
Salve Regina en Fa mayor	D. 379	1816	Tantum ergo en Re mayor	D. 750	1822
Stabat Mater en Fa menor (alemán) ...	D. 383	1816	Salve Regina en Do mayor	D. 811	1824
Salve Regina en Si bemol mayor	D. 386	1816	Misa alemana	D. 872	1827
Magnificat en Do mayor	D. 486	1816	Misa en Mi bemol mayor	D. 950	1828
Misa en Do mayor	D. 452	1816	Tantum ergo en Mi bemol mayor	D. 962	1828
Deutsche Trauermesse (Requiem)	D. 621	1818	Cantata «Lazarus» (texto Niemeyer) ...	D. 689	1820
Salve Regina en La mayor	D. 676	1819			

2. PRINCIPALES OBRAS DRAMATICAS

Título	Libreto	Deutsch	Composición	Estreno
Der Spiegelritter (opereta)	Kotzebue	D. 11	1812	(*)
Des Teufels Lustschloss (ópera)	Kotzebue	D. 84	1813-14	(*)
Adrast (inacabada) (ópera)	Mayrhofer	D. 137	1815	(*)
Claudine von Villa Bella («singspiel»; incompleta)	Goethe	D. 239	1815	Viena, 1978
Der vierjährige Posten («singspiel»)	Körner	D. 190	1815	Dresde, 1896
Fernando («singspiel»)	Stadler	D. 220	1815	Magdeburg, 1918
Die Freunde von Salamanka («singspiel»)	Mayrhofer	D. 326	1815	Halle, 1928
Die Bürgschaft (ópera; inacabada)	Desconocido	D. 435	1816	(*)
Die Zwillingbrüder («singspiel»)	Hofmann	D. 647	1820	Viena, 1820
Die Zauberharfe (espectáculo teatral)	Hofmann	D. 644	1820	Viena, 1820
Sakuntala (ópera inacabada)	Neumann	D. 701	1820	(*)
Alfonso und Estrella (ópera)	Schober	D. 732	1821-22	Weimar, 1854
Die Verschworenen («singspiel»)	Castelli	D. 787	1823	Frankfort, 1861
Rüdiger (fragmentos ópera)	Desconocido	D. 791	1823	(*)
Fierabrás (ópera)	Kupelwieser	D. 796	1823	Carlsruhe, 1897
Rosamunde (música incidental)	von Chézy	D. 797	1823	Viena, 1823
Der Graf von Gleichen (ópera inacabada)	Bauernfeld	D. 918	1828	(*)

(*) Obra no estrenada.

VII. BIBLIOGRAFIA (muy seleccionada)

- O. E. Deutsch.—**Schubert: A Documentary Biography**. Londres, 1946.
 O. E. Deutsch.—**Schubert: Memoirs by his Friends**. Londres, 1958.
 O. E. Deutsch.—**Schubert: Thematic Catalogue of all his Works in Chronological Order**. Londres, 1951 (Nueva edición prevista para finales de 1978).
 Richard Capell.—**Schubert's Songs**. Londres, 1957.
 D. Fischer-Dieskau.—**Schubert: A Biographical Study of his Songs**. Cassell. Londres, 1976.

- Alfred Einstein.—**Schubert: The Man; his Music**. Londres, 1971. París, 1959.
 Gerald Moore.—**The Schubert Song Cycles**. Londres, 1975.
 Charles Osborne.—**The Concert Song Companion**. Londres, 1974.
 Brigitte Massin.—**Schubert**. París, Fayard, 1977.
 Marcel Schneider.—**Schubert**. París, Solfèges, 1967.
 Federico Sopeña.—**El «Lied» romántico**. Madrid, Moneda y Crédito, 1973.
 René Leibowitz.—**La Evolución de la Música**. Buenos Aires, Nueva Visión, 1957.
 Maurice J. E. Brown.—**Schubert: A critical Biography**. Londres, 1961.

El Catálogo comprende todos los «lieder» para voz sola y piano, de acuerdo con la numeración establecida por Otto Erich Deutsch. Tras el número de catálogo se transcribe normalmente el título original y su traducción al castellano. Entre paréntesis figura, a continuación, el nombre del autor del texto; cuando son dos los nombres, el segundo corresponde al traductor alemán del original en otro idioma. En algunos casos —texto en italiano, «lieder» con nombres propios, etc.— se propone directamente la traducción o se respeta el original: estos casos son limitados. Las indicaciones que siguen a un cierto número de los «lieder» expresan lo siguiente:

- (a) Autor desconocido.
 (b) Esbozo.
 (c) Versión «liederística» de otro trabajo.
 (d) Atribuido a Schubert.
 (e) Versión definitiva.
 (f) Primera versión.
 (g) Segunda versión.
 (h) Dos versiones.
 (i) Más de dos versiones.
 (j) Fragmento.
 (k) Tercera versión.
 (l) Obra perdida.
 (m) Cuarta versión.
 (n) Quinta versión.

Para la preparación de este Catálogo se ha acudido, básicamente, a la obra de Brigitte Massin, **Franz Schubert**.

- 1810
 D. 39 Ich sass an einer Tempelhalle - Estaba sentado en un claustro (a).
- 1811
 D. 5 Hagars Klage - El lamento de Hagar (Schücking).
 D. 6 Des Mädchens Klage - El lamento de la doncella (Schiller) (f).
 D. 7 Eine Leichenphantasie - Una fantasía macabra (Schiller).
 D. 10 Der Vätermörder - El parricida (Pfeffel).
- 1812
 D. 15 Der Geistertanz - La danza de los espíritus (Matthisson) (b).
 D. 23 Klaglied - Lamento (Rochlitz).
 D. 30 Der Jüngling am Bache - El joven junto al arroyo (Schiller) (f).
- 1813
 D. 44 Totengräberlied - Canción del sepultorero (Hölty) (c).
 D. 50 Die Schatten - Las sombras (Matthisson).
 D. 52 Sehnsucht - Anheló (Schiller) (f).
 D. 59 Verklärung - Transfiguración (Pope/Herder).
 D. 73 Thekla - Eine Geisterstimme; Thekla - La voz de un espíritu (Schiller) (f).
- 1814
 D. 93 Don Gayseros (La Motte Fouqué) (d).
 D. 104 Die Befreier Europas in Paris - Los libertadores de Europa en París (a).
 D. 95 Adelaide - Adelaida (Matthisson).
 D. 98 Erinnerungen - Recuerdos (Matthisson).
 D. 99 Andenken - Pensamientos (Matthisson).
 D. 100 Geisternähe - Proximidad de los espíritus (Matthisson).
 D. 101 Erinnerung - Totenopfer; Recuerdo - Ofrenda a los muertos (Matthisson).
 D. 107 Lied aus der Ferne - Canción de la lejanía (Matthisson).
 D. 108 Der Abend - La tarde (Matthisson).
 D. 109 Lied der Liebe - Canción del amor (Matthisson).
 D. 114 Romanze - Romanza (Matthisson).
 D. 116 Der Geistertanz - La danza de los espíritus (Matthisson) (e).
 D. 97 Trost. An Elisa - Consuelo. A Elisa (Matthisson).
 D. 102 Die Betende - La orante (Matthisson).
 D. 115 An Laura, als sie Klopstocks Auferstehungslied sang - A Laura, cuando cantaba la «canción de la Resurrección», de Klopstock (Matthisson).
 D. 77 Der Taucher - El buzo (Schiller) (f).
 D. 111 Der Taucher - El buzo (Schiller) (g).
 D. 113 An Emma - A Emma (Schiller).
 D. 117 Das Mädchen aus der Fremde - La muchacha extranjera (Schiller) (f).
 D. 118 Gretchen am Spinnrade - Margarita a la rueca (Goethe).
 D. 119 Nachtgesang - Canto nocturno (Goethe).
 D. 120 Trost in Thränen - Consuelo en el llanto (Goethe).
 D. 121 Schäfers Klagelied - El lamento del pastor (Goethe).
 D. 123 Sehnsucht - Anheló (Goethe).
 D. 126 Wie Anders Gretchen... (Escena de «Fausto»). (Goethe).
- D. 122 Ammenlied - Canción de la nodriza (Lubi).
 D. 124 Am See - En el lago (Mayrhofer).
 D. 372 An die Natur - A la naturaleza (Stolberg).
 D. 373 Mutter geht durch ihre Kammern... - La madre vaga por su habitación... (La Motte Fouqué).
- 1815
 D. 151 Auf einem Kirchhof - En un cementerio (Schlechta).
 D. 152 Minona (Bertrand).
 D. 149 Der Sänger - El cantante (Goethe).
 D. 153 Als ich sie erröthen sah - Cuando la vi ruborizarse (Ehrlich).
 D. 155 Das Bild - La imagen (a).
 D. 160 Am Flusse - En el río (Goethe) (f).
 D. 161 An Mignon - A Mignon (Goethe) (h).
 D. 162 Nähe des Geliebten - Cercanía de la amada (Goethe) (h).
 D. 163 Sängers Morgenlied - Alborada del cantante (Körner) (f).
 D. 165 Sängers Morgenlied - Alborada del cantante (Körner) (g).
 D. 166 Amphiareos (Körner).
 D. 169 Trinklied vor der Schlacht - Canción báquica antes del combate (Körner).
 D. 170 Schwertlied - Canción de la espada (Körner).
 D. 171 Gebet während der Schlacht - Oración durante el combate (Körner).
 D. 164 Liebesrauch - Locura de amor (Körner) (b).
 D. 179 Liebesrauch - Locura de amor (Körner) (e).
 D. 180 Sehnsucht der liebe - Anheló de amor (Körner).
 D. 206 Liebeständelei - Burlas de amor (Körner).
 D. 304 Wiegenlied - Canción de cuna (Körner).
 D. 309 Das gestörte Glück - La dicha contrariada (Körner).
 D. 176 Die Sterne - Las estrellas (Fellinger).
 D. 177 Vergebliche Liebe - Amor en vano (Bernard).
 D. 182 Die erste Liebe - El primer amor (Fellinger).
 D. 183 Trinklied - Canción Báquica (Zettler).
 D. 186 Die Sterbende - La moribunda (Matthisson).
 D. 187 Stime der liebe - Voz del amor (Matthisson) (f).
 D. 188 Naturgenuss - Gozo de la naturaleza (Matthisson).
 D. 189 An die Freude - A la alegría (Schiller).
 D. 191 Des Mädchens Klage - El lamento de la doncella (Schiller) (g).
 D. 192 Der Jüngling am Bache - El joven junto al arroyo (Schiller) (g).
 D. 195 Amalia (Schiller).
 D. 193 An dem Mond - A la luna (Hölty).
 D. 194 Die Mainacht - La noche de mayo (Hölty).
 D. 196 An die Nachtigall - Al ruiseñor (Hölty).
 D. 197 An die Apfelbäume wo ich Julien erblickte - A los manzanos entre los que vi a Julia (Hölty).
 D. 198 Seufzer - Suspiros (Hölty).
 D. 207 Der liebende - El amante (Hölty).
 D. 208 Die Nonne - La monja (Hölty) (f).
 D. 212 Die Nonne - La monja (Hölty) (g).
 D. 213 Der Traum - El sueño (Hölty).
- D. 214 Die Laube - La bóveda (Hölty).
 D. 201 Auf den Tod einer Nachtigall - En la muerte de un ruiseñor (Hölty) (b).
 D. 138 Rastlose Liebe - Amor sin tregua (Goethe).
 D. 210 Die Liebe - Klärschens Lied; El amor - Canción de Clarita (Goethe).
 D. 216 Meeres Stille - Mar en calma (Goethe) (h).
 D. 215 Jägers Abendlied - Serenata del cazador (Goethe).
 D. 142 Geistes - Gruss; El saludo del espectro (Goethe) (f).
 D. 211 Adelwold y Emma (Bertrand).
 D. 217 Colmas Klage - El lamento de Colma (Ossian/Hummelauer).
 D. 218 Grablied - Canción fúnebre (Kenner).
 D. 134 Ballade - Balada (Kenner).
 D. 209 Der Liedler - El músico ambulante (Kenner).
 D. 222 Lieb Minna - Querida Minna (Stadler).
 D. 224 Wandrers Nachtlied - Canción nocturna del caminante (Goethe).
 D. 225 Der Fischer - El pescador (Goethe).
 D. 226 Erster Verlust - Primera pérdida (Goethe).
 D. 234 Tischlied - Canción báquica (Goethe).
 D. 219 Das Finden - El hallazgo (Kosegarten).
 D. 221 Der Abend - La tarde (Kosegarten).
 D. 227 Idens Nachtgesang - Serenata de Ida (Kosegarten).
 D. 228 Von Ida - De Ida (Kosegarten).
 D. 229 Die Erscheinung - Erinnerung; La aparición - Recuerdo (Kosegarten).
 D. 230 Die Täuschung - La ilusión (Kosegarten).
 D. 231 Das Sehnen - El deseo (Kosegarten).
 D. 233 Geist der liebe - El espíritu del amor (Kosegarten).
 D. 235 Abends unter der Linde - Por la tarde bajo el tilo (Kosegarten) (f).
 D. 237 Abends unter der Linde - Por la tarde bajo el tilo (Kosegarten) (g).
 D. 238 Die Mondnacht - Noche de luna (Kosegarten).
 D. 240 Huldigung - Homenaje (Kosegarten).
 D. 241 Alles um Liebe - Todo por el amor (Kosegarten).
 D. 245 An den Frühling - A la primavera (Schiller) (f).
 D. 246 Die Bürgschaft - La fianza (Schiller).
 D. 250 Das Geheimnis - El secreto (Schiller) (f).
 D. 251 Hoffnung - Esperanza (Schiller) (f).
 D. 252 Das Mädchen aus der Fremde - La muchacha extranjera (Schiller) (g).
 D. 253 Punschlied. Im Nordem zu singen - Canción de Punsch. Cantar en el norte (Schiller).
 D. 247 Die Spinnerin - La hilandera (Goethe).
 D. 254 Der Gott und die Bajadere - El dios y la bayadera (Goethe).
 D. 255 Der Rattenfänger - El cazador de ratas (Goethe).
 D. 256 Der Schatzgräber - El buscador de tesoros (Goethe).
 D. 257 Heidenröslein - La zarzarrosa (Goethe).
 D. 258 Bundeslied - Canción de unión (Goethe).
 D. 259 An der Mond - A la luna (Goethe) (f).
 D. 260 Wonne der Wehmut - Placer de la melancolía (Goethe).
 D. 261 Wer kauft Liebesgötter? - ¿Quién compra Cupidos? (Goethe).

- D. 248 **Lob des Tokayers - Elogio del Tokay** (vom Baumberg).
 D. 263 **Cora an die Sonne - Cora, al sol** (von Baumberg).
 D. 264 **Der Morgen kuss nach einem Ball - El beso matinal tras un baile** (von Baumberg).
 D. 265 **Abendständchen. An Line - Serenata. A Lina** (von Baumberg).
 D. 270 **An die Sonne - Al sol** (von Baumberg).
 D. 262 **Die Fröhlichkeit - El alborozo** (Prandtetter).
 D. 266 **Morgenlied - Canción matutina** (Stolberg).
 D. 276 **Abendlied - Canción vespertina** (Stolberg).
 D. 271 **Der Weiberfreund - El mujeriego** (Cowell/Ratschky).
 D. 272 **An die Sonne - Al sol** (Tiedge).
 D. 273 **Lilla an die Morgenröte - Lilla, al alba** (a).
 D. 274 **Tischlerlied - Canción del carpintero** (a).
 D. 275 **Totenkranz für ein Kind - Corona fúnebre para un niño** (Matthisson).
 D. 278 **Ossian lied nach dem Falle Nathos - Canto de Ossian tras la muerte de Nathos** (Ossian/Harold).
 D. 281 **Das Mädchen von Inistore - La muchacha de Inistore** (Ossian/Harold).
 D. 282 **Cronnan** (Ossian/Harold).
 D. 293 **Shilric y Vinvela** (Ossian/Harold).
 D. 283 **An den Frühling - A la primavera** (Schiller) (g).
 D. 284 **Es ist so angenehm - Es tan agradable** (Schiller).
 D. 280 **Das Roseband - La guirnalda de rosas** (Klopstock).
 D. 285 **Furcht der Geliebten - Miedo a la amada** (Klopstock) (h).
 D. 286 **Selma y Selmar** (Klopstock) (h).
 D. 287 **Vaterlandslid - Canto patriótico** (Klopstock) (h).
 D. 288 **An Sie - A ella** (Klopstock).
 D. 289 **Die Sommernacht - La noche de verano** (Klopstock) (h).
 D. 290 **Die frühen Gräber - Las tumbas precoces** (Klopstock).
 D. 291 **Dem Unendlichen - A lo infinito** (Klopstock) (i).
 D. 143 **Genügsamkeit - Frugalidad** (Schober).
 D. 292 **Klage - Lamento** (a) (f).
 D. 297 **Augenlied - Canción de los ojos** (Mayrhofer).
 D. 298 **Liana** (Mayrhofer).
 D. 301 **Lambertina** (Stoll).
 D. 302 **Labetrank der Liebe - Refrigerio del amor** (Stoll).
 D. 303 **An die Geliebte - A la amada** (Stoll).
 O. 305 **Mein Gruss an den Mai - Mi saludo a mayo** (Ermin).
 D. 141 **Der Mondabend - La tarde de luna** (Ermin).
 D. 306 **Skolie - Escolio** (Deinhardstein).
 D. 307 **Die Sternenwelten - Los mundos astrales** (Fellinger).
 D. 308 **Die Macht der Liebe - El poder del amor** (Kalchberg).
 D. 313 **Die Sterne - Las estrellas** (Kosegarten) (1).
 D. 314 **Nachtgesang - Canción de la noche** (Kosegarten) (1).
 D. 315 **An Rosa, I - A Rosa, I** (Kosegarten) (1).
 D. 316 **An Rosa, II - A Rosa, II** (Kosegarten) (1).
 D. 317 **Idens Schwanenlied - Canción del cisne de Ida** (Kosegarten) (1).
 D. 318 **Schwangesang - Canción del cisne** (Kosegarten) (1).
 D. 319 **Louisens Antwort - Respuesta de Luisa** (Kosegarten) (1).
 D. 311 **An den Mond - A la luna** (a) (j) (1).
 D. 312 **Hektors Abschied - Despedida de Héctor** (Schiller) (h) (1).
 D. 323 **Klage des Ceres - Lamento de Ceres** (Schiller).
 D. 320 **Der Zufriedene - El satisfecho** (Reissig).
 D. 322 **Hermann y Thusnelde** (Klopstock).

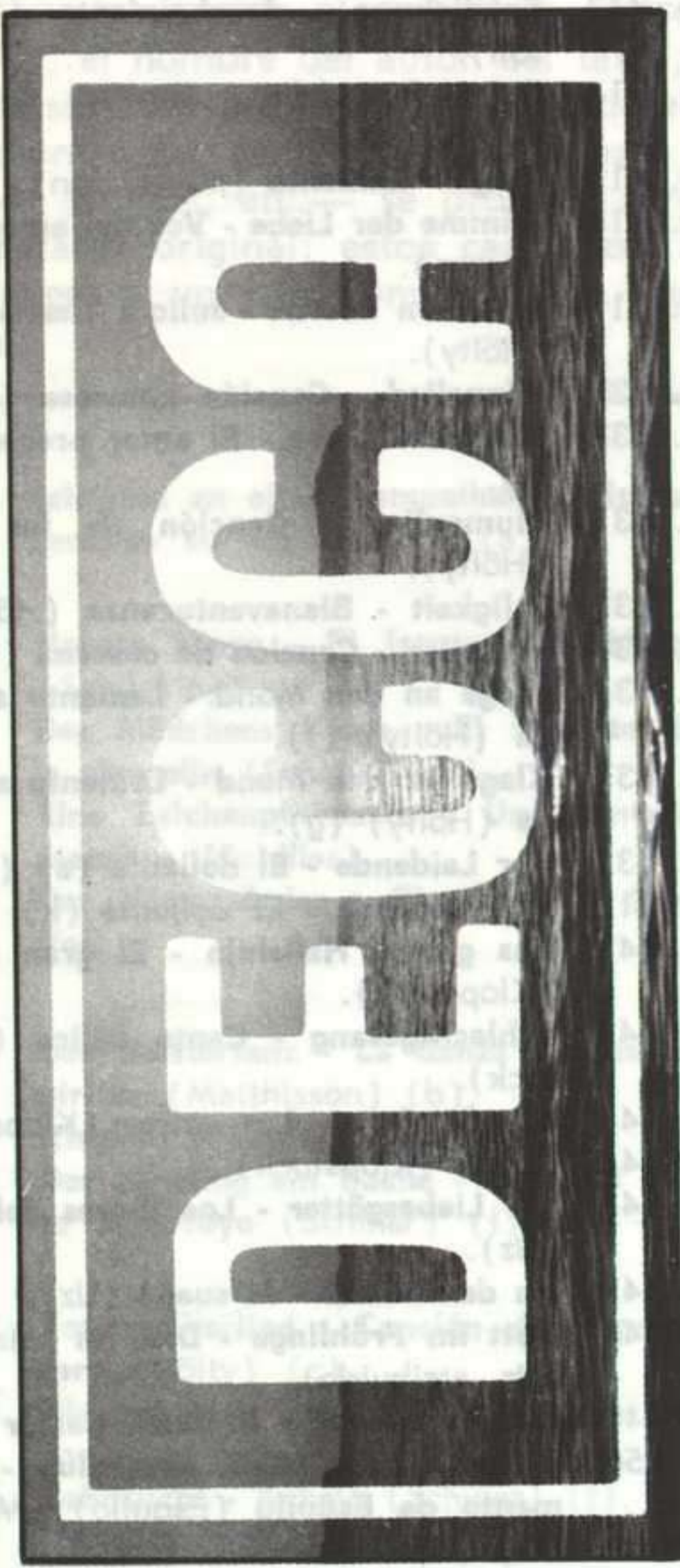
- D. 327 **Lorma (Ossian/Harold)** (j).
 D. 295 **Hoffnung - Esperanza** (Goethe) (h).
 D. 296 **An den Mond - A la luna** (Goethe) (g).
 D. 310 **Sehnsucht - Anhele** (Goethe) (h).
 D. 321 **Mignon** (Goethe).
 D. 325 **Harfenspieler - El arpista** (Goethe).
 D. 328 **Erlkönig - El rey de los alisos** (Goethe) (i).
 D. 329 **Die drei Sänger - Los tres cantores** (a).
 D. 330 **Das Grab - La tumba** (Salis) (f).

1816

- D. 342 **Seraphine an Ihr Klavier - Serafina al piano** (Schubart).
 D. 344 **Am ersten Maimorgen - En la primera mañana de mayo** (Claudius).
 D. 503 **Mailied - Canción de mayo** (Hölty).
 D. 350 **Der Entfernten - A la que está lejos** (Salis).
 D. 351 **Fischerlied - Canción del pescador** (Salis) (f).
 D. 358 **Die Nacht - La noche** (Uz).
 D. 363 **An Chloen - A Cloe** (Uz).
 D. 352 **Licht und liebe - Luz y amor** (Von Collin).
 D. 360 **Lied eines Schiffers an die Dioskuren - Canción de un barquero a los dioscuros** (Mayrhofer).
 D. 361 **Am Bach in Frühling - Junto al arroyo, en primavera** (Schober).
 D. 359 **Lied der Mignon - Canción de Mignon** (Goethe) (nueva versión de Sehnsucht, vid. D. 310).
 D. 367 **Der König in Thule - El Rey de Tule** (Goethe).
 D. 368 **Jägers Abendlied - Canción vespertina del cazador** (Goethe). (g).
 D. 369 **An Schwager Kronos - Al postillón de Cronos** (Goethe).
 D. 371 **Klage - Lamento** (a) (e).
 D. 150 **Lodas Gespenst - El fantasma de Loda** (Ossian/Harold).
 D. 375 **Der Tod Oskars - La muerte de Oscar** (Ossian/Harold).
 D. 376 **Lorma (Ossian/Harold)** (e).
 D. 377 **Das Grab - La Tumba** (Salis) (g).
 D. 381 **Morgenlied - Canción matutina** (a).
 D. 382 **Abendlied - Canción vespertina** (a).
 D. 159 **Die Erwartung - La espera** (Schiller).
 D. 388 **Laura am Klavier - Laura al piano** (Schiller) (h).
 D. 389 **Des Mädchens Klage - El lamento de la doncella** (k).
 D. 390 **Die Entzückung an Laura - El arrobamiento ante Laura.** (Schiller) (f).
 D. 391 **Die vier Weltarter - Las cuatro edades del mundo** (Schiller).
 D. 396 **Gruppe aus dem Tartarus - El grupo surgido del Tártaro** (Schiller) (b).
 D. 397 **Ritter Toggenburg - El caballero Toggenburg** (Schiller).
 D. 402 **Der Flüchtling - El fugitivo** (Schiller).
 D. 398 **Frühlingslied - Canción de primavera** (a).
 D. 399 **Auf den Tod einer Nachtigall - En la muerte de un ruiseñor** (Hölty) (e).
 D. 400 **Die Knabenzeit - La infancia** (Hölty).
 D. 401 **Winterlied - Canción invernal** (Hölty).
 D. 392 **Pflügerlied - Canción del segador** (Salis).
 D. 393 **Die Einsiedelei - La ermita** (Salis) (f).
 D. 394 **Gesang an die Harmonie - Canto a la armonía** (Salis).
 D. 403 **In's stille Land... - En el país silencioso...** (Salis) (h).
 D. 404 **Wehmut - Melancolía** (Salis).
 D. 405 **Der Herbstabenn - La tarde de otoño** (Salis).
 D. 406 **Abschied von der Harfe - Adiós al arpa** (Salis).
 D. 395 **Lebensmelodien - Melodías de la vida** (Schlegel).
 D. 409 **Die verfehltte Stunde - La hora vana** (Schlegel).
 D. 410 **Sprache der Liebe - Lenguaje del amor** (Schlegel).
 D. 411 **Daphne am Bach - Dafne junto al arroyo** (Stolberg).

- D. 412 **Stimme der Liebe - Voz del amor** (Stolberg).
 D. 416 **Lied in der Abwesenheit - Canción de la ausencia** (Stolberg).
 D. 144 **Romanze - Romanza** (Stolberg) (j).
 D. 413 **Entzückung - Arrobamiento** (Matthisson).
 D. 414 **Geist der Liebe - Espíritu del amor** (Matthisson).
 D. 415 **Klage - Lamento** (Matthisson).
 D. 418 **Stimme der Liebe - Voz del amor** (Matthisson).
 D. 419 **Julius an Theone - Julio a Theone** (Matthisson).
 D. 429 **Minnelied - Canción amorosa** (Hölty).
 D. 430 **Die frühe Liebe - El amor precoz** (Hölty).
 D. 431 **Blumenlied - Canción de las flores** (Hölty).
 D. 433 **Seligkeit - Bienaventuranza** (Hölty).
 D. 434 **Erntelied - Canción de cosecha** (Hölty).
 D. 436 **Klage an den Mond - Lamento a la luna** (Hölty) (f).
 D. 437 **Klage an den Mond - Lamento a la luna** (Hölty) (g).
 D. 432 **Der Leidende - El doliente** (a) (h).
 D. 512 **Der Leidende - El doliente** (k).
 D. 442 **Das grosse Halleluja - El gran aleluya** (Klopstock).
 D. 443 **Schlachtgesang - Canto bélico** (Klopstock).
 D. 444 **Die Gestirne - Los astros** (Klopstock).
 D. 445 **Edone** (Klopstock).
 D. 446 **Die Liebesgötter - Los dioses del amor** (Uz).
 D. 447 **An den Schlaf - Al sueño** (Uz).
 D. 448 **Gott im Frühlinge - Dios en primavera** (Uz, atribuido).
 D. 449 **Der gute Hirte - El buen pastor** (Uz).
 D. 450 **Fragment aus dem Aeschylus - Fragmento de Esquilo** (Esquilo) (Mayrhofer) (h).
 D. 454 **Grablied auf einen Soldaten - Canto fúnebre por un soldado** (Schubart).
 D. 455 **Freude der Kinderjahre - Alegría de los años de infancia** (Köpken).
 D. 456 **Das Heimweh - La morriña** (Hell).
 D. 457 **An die untergehende Sonne - Al sol poniente** (Kosegarten).
 D. 458 **Aus Diego Manzanares - De Diego Manzanares** (Schlechta).
 D. 468 **An den Mond - A la luna** (Hölty).
 D. 467 **Pflicht und Liebe - Deber y amor** (Gottter).
 D. 462 **An Chloen - A Cloe** (Jacobi).
 D. 463 **Hochzeitslied - Canto nupcial** (Jacobi).
 D. 464 **In der Mitternacht - A medianoche** (Jacobi).
 D. 465 **Trauer der Liebe - Penas del amor** (Jacobi).
 D. 466 **Die Perle - La Perla** (Jacobi).
 D. 474 **Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging - Canto de Orfeo al descender a los infiernos** (Jacobi) (h).
 D. 343 **Litanei, am Tage aller Seelen - Letanía para la fiesta de todos los santos** (Jacobi).
 D. 469 **Mignon** (Goethe) (h).
 D. 478 }
 D. 479 } **Harfenspieler - El arpista.**
 D. 480 }
 I. **Quien se resigna a la soledad...** (Goethe) (h).
 II. **Fue a la puerta a hurtadillas...** (Goethe) (h).
 III. **Quien nunca comió su pan con llanto...** (Goethe) (h).
 D. 481 **Lied der Mignon (Sehnsucht) - Canción de Mignon** (Goethe) (otra versión).
 D. 484 **Gesang der Geister über den Wassern - Canto de los espíritus sobre las aguas** (Goethe).
 D. 473 **Liedesend - Final de canción** (Mayrhofer) (h).
 D. 475 **Abschied - Despedida** (Mayrhofer).
 D. 476 **Rückweg - Retorno** (Mayrhofer).
 4. 477 **Alte Liebe rostet nie - El amor antiguo no se herrumbra** (Mayrhofer).

Oferta


ESTEREO D 11 D 1/3
**BIZET
CARMEN**
*Tatiana Troyanos/Plácido Domingo
Kiri Te Kanawa/Pierre Thau*

 Orquesta Filarmónica de Londres
SIR GEORG SOLTI
P. V.P. Oferta: 1.350 ptas.
ESTEREO D 82 D 1/3
VERDI
IL TROVATORE
*Pavarotti/Sutherland/Horne/
Wixell/Ghiaurov*

 Orquesta Filarmónica Nacional
RICHARD BONYNGE
P. V.P. Oferta: 1.350 ptas.
ESTEREO D 2 D 1/3
DONIZETTI
MARIA STUARDA
Sutherland/Pavarotti/Tourangeau

 Coros y Orquesta del
 Teatro Comunale, Bolonia (E.A.)
RICHARD BONYNGE
P. V.P. Oferta: 1.350 ptas.
ESTEREO D 13 D 1/5
WAGNER
DIE MEISTERSINGER
VON NURNBERG
*Bailey/Kollo/Bode/Hamari/
Weikl/Moll*

 Orquesta Filarmónica de Viena
SIR GEORG SOLTI
P. V.P. Oferta: 2.250 ptas.
ESTEREO D 24 D 1/3
WAGNER
EL HOLANDES ERRANTE
*Bailey/Martin/Kollo/I. Jones/
Krenn/Talvela*

 Orquesta Sinfónica de Chicago
 y Coros
SIR GEORG SOLTI
P. V.P. Oferta: 1.350 ptas.
ESTEREO D 3 D 1/4
HAENDEL
**LOS CONCIERTOS
PARA TECLA Y ORQUESTA**
Georg Malcolm

 Academy of St. Martin-In-The Fields
NEVILLE MARRINER
P. V.P. Oferta: 1.800 ptas.
ESTEREO D 10 D 1/4
MOZART
DON GIOVANNI
Siepi/Nilsson/Price/Corena/Valletti

 Orquesta Filarmónica de Viena
ERICH LEINSDORF
P. V.P. Oferta: 1.800 ptas.
ESTEREO SET 492/3
BRITTEN
EL RAPTO DE LUCRECIA
*Harper/Baker/Pears/Drake/Luxon/
Shirley-Quirk/Bainbridge/Hill*

 Orquesta Inglesa de Cámara
BENJAMIN BRITTEN
P. V.P. Oferta: 900 ptas.
ESTEREO D 50 D 1/2
HAYDN
LA CREACION
Popp/Hollweg/Moll/Dose/Luxon

 Royal Philharmonic Orchestra
ANTAL DORATI
P. V.P. Oferta: 900 ptas.
ESTEREO HDNW 90/1
HAYDN
24 MINUETOS

 Filarmónica Hungárica
ANTAL DORATI
P. V.P. Oferta: 900 ptas.

- D. 490 **Der Hirt - El pastor** (Mayrhofer).
 D. 491 **Geheimnis - Secreto** (Mayrhofer).
 D. 492 **Zum Punsche - Al ponche** (Mayrhofer).
 D. 495 **Abendlied der Fürstin - Canción vespertina de la princesa.** (Mayrhofer).
 D. 482 **Der Sänger am Felsen - El cantor en la roca** (Pichler).
 D. 489 **Der Unglückliche - El desdichado (El caminante)** (Schmidt von Lübeck) (f).
 D. 483 **Der Wanderer - El caminante (El desdichado)** (Schmidt von Lübeck) (g).
 D. 362 **Zufriedenheit - Satisfacción** (Claudius) (f).
 D. 501 **Zufriedenheit - Satisfacción** (Claudius) (g).
 D. 504 **Am Grabe Anselmos - En la tumba de Anselmo** (Claudius).
 D. 496 **Bei dem Grab meines Vaters - Ante la tumba de mi padre** (Claudius).
 D. 497 **An die Nachtigall - Al ruiseñor** (Claudius).
 D. 499 **Abendlied - Canción vespertina** (Claudius).
 D. 500 **Phidile** (Claudius).
 D. 496 A **Klage um Ali Bey - Lamento por Ali Bey** (Claudius).
 D. 498 **Wiegenlied - Canción de cuna** (Claudius, atribuido).
 D. 502 **Herbstlied - Canción otoñal** (Salis).
 D. 507 **Skolie - Escolio** (Matthisson).
 D. 508 **Lebenslied - Canción de la vida** (Matthisson).
 D. 509 **Leiden der Trennung - Dolor de la separación** (Metastasio/von Collin).

1817

- D. 514 **Die abgeblühte Linde - El tilo seco** (Széchenyi).
 D. 515 **Der Flug der Zeit - La huida del tiempo** (Széchenyi).
 D. 517 **Der Schäfer und der Reiter - El pastor y el caballero** (La Motte Fouqué).
 D. 519 **Die Blumensprache - El lenguaje de las flores** (Plattner).
 D. 520 **Frohsinn - Espíritu feliz** (a).
 D. 522 **Die Liebe - El amor** (von Leon).
 D. 523 **Trost - Consuelo** (a).
 D. 528 **La Pastorella** (Goldoni, en italiano).
 D. 513 A **Nur wer die Liebe kennt... - Sólo quien conoce el amor** (Werner).
 D. 521 **Jagdlied - Canción de caza** (Werner).
 D. 516 **Sehnsucht - Anhele** (Mayrhofer).
 D. 524 **Der Alpenjäger - El cazador de los Alpes** (Mayrhofer).
 D. 525 **Wie Ulfru fischt - La pesca de Ulfru** (Mayrhofer).
 D. 526 **Fahrt zum Hades - Viaje a los infiernos** (Mayrhofer).
 D. 527 **Schlaflied - Nana** (Mayrhofer).
 D. 530 **An eine Quelle - A una fuente** (Claudius).
 D. 531 **Der Tod und das Mädchen - La muerte y la doncella** (Claudius).
 D. 532 **Das Lied vom Reifen - La canción de la escarcha** (Claudius).
 D. 533 **Täglich zu singen - Cantar a diario** (Claudius).
 D. 534 **Die Nacht - La noche** (Macpherson) (?)/Harold).
 D. 536 **Der Schiffer - El barquero** (Mayrhofer).
 D. 539 **Am Strome - En el río** (Mayrhofer).
 D. 540 **Philoktet** (Mayrhofer).
 D. 541 **Memnon** (Mayrhofer).
 D. 542 **Antígona y Edipo** (Mayrhofer).
 D. 548 **Orest auf Tauris - Orestes en Taúrida** (Mayrhofer).
 D. 543 **Auf dem See - En el lago** (Goethe).
 D. 544 **Ganymed - Ganimedes** (Goethe).
 D. 549 **Mahomets Gesang - Canto de Mahoma** (Goethe).
 D. 545 **Der Jüngling und der Tod - El muchacho y la muerte** (Spaun) (h).
 D. 546 **Trost im Liede - Consuelo en el canto** (Schober).
 D. 547 **An die Musik - A la música** (Schober) (h).
 D. 551 **Pax vobiscum** (Schober).
 D. 582 **Augenblick in Elysium - Momento en el Elíseo** (Schober) (l).

- D. 552 **Hänflings Liebeswerbung - Galanteos de un pardillo** (Kind).
 D. 518 **An den Tod - A la muerte** (Schubart).
 D. 550 **Die Forelle - La Trucha** (Schubart).
 D. 553 **Auf der Donau - En el Danubio** (Mayrhofer).
 D. 554 **Uraniens Flucht - La huida de Urania** (Mayrhofer).
 D. 561 **Nach einem Gewitter - Después de una tormenta** (Mayrhofer).
 D. 558 **Liebhaber in allen - El enamoradizo** (Goethe).
 D. 559 **Schweizerlied - Canción suiza** (Goethe).
 D. 560 **Der Goldschmiedsgesell - El compañero orfebre** (Goethe).
 D. 564 **Gretchen vor der Mater Dolorosa - Margarita ante la Madre Dolorosa** (Oración de Margarita) (Goethe).
 D. 562 **Fischerlied - Canción del pescador** (Salis) (g).
 D. 563 **Die Einsiedelei - La ermita** (Salis) (g).
 D. 569 **Das Grab - La tumba** (Salis) (k).
 D. 565 **Der Strom - El río** (Stadler o Schubert).
 D. 578 **Abschied - Despedida** (Schubert).
 D. 573 **Ipigenia** (Mayrhofer).
 D. 585 **Atys** (Mayrhofer).
 D. 586 **Erlafsee - El lago de Erlaf** (Mayrhofer).
 D. 989 **Vollendung - Conclusión** (Matthisson).
 D. 989A **Die Erde - La Tierra** (Matthisson).
 D. 579 **Der Knabe in der Wiege - El chico en la cuna** (Ottenwalt).
 D. 596 **Lied eines Kindes - Canción de un niño** (a) (j).
 D. 577 **Die Entzückung an Laura - El arrobamiento ante Laura** (Schiller) (g) (j).
 D. 583 **Gruppe aus dem Tartarus - El grupo surgido del Tártaro** (Schiller) (e).
 D. 584 **Elysium - El Eliseo** (Schiller).
 D. 587 **An den Frühling - A la primavera** (Schiller) (l).
 D. 588 **Der Alpenjäger - El cazador de los Alpes** (Schiller) (h).
 D. 594 **Der Kampf - La lucha** (Schiller).
 D. 595 **Thekla** (Schiller) (h).

1818

- D. 614 **An den Mond in einer Herbstnacht - A la luna en una noche de otoño** (Schreiber).
 D. 616 **Grablied für die Mutter - Canto fúnebre para la madre** (a).
 D. 620 **Einsamkeit - Soledad** (Mayrhofer).
 D. 622 **Der Blumenbrief - La carta floral** (Schreiber).
 D. 623 **Das Marienbild - La imagen de María** (Schreiber).
 D. 626 **Blondel zu Marien - Blondel a María** (a).
 D. 627 **Das Abendrot - La puesta de sol** (Schreiber).
 D. 628 **Soneto I** (Petrarca/A. W. Schlegel).
 D. 629 **Soneto II** (Petrarca/A. W. Schlegel).
 D. 630 **Soneto III** (Petrarca/J. D. Gries).
 D. 631 **Blanka** (F. Schlegel).
 D. 632 **Vom Mitleiden Mariae - De la compasión de María** (F. Schlegel).
 D. 633 **Der Schmetterling - La mariposa** (F. Schlegel).
 D. 634 **Die Berge - Las montañas** (F. Schlegel).
 D. 646 **Die Gebüsche - La maleza** (F. Schlegel).
 D. 649 **Der Wanderer - El caminante** (F. Schlegel).
 D. 652 **Das Mädchen - La doncella** (F. Schlegel).
 D. 711 **Lob der Thränen - Elogio de las lágrimas** (A. W. Schlegel).
 D. 645 **Abend - La tarde** (Tieck) (b).

1819

- D. 636 **Sehnsucht - Anhele** (Schiller) (g).
 D. 637 **Hoffnung - Esperanza** (Schiller) (g).
 D. 638 **Der Jüngling am Bache - El joven junto al arroyo** (Schiller) (l).
 D. 639 **Widerschein - Reflejo** (Schlechta) (f).
 D. 650 **Abendbilder - Imágenes de la tarde** (Silbert).

- D. 651 **Himmensfunken - Chispas del cielo** (Silbert).
 D. 653 **Berthas Lied in der Nacht - Canción de Berta por la noche.**
 D. 654 **An die Freunde - A los amigos** (Mayrhofer).
 D. 658 **María** (Novalis).
 D. 659 **Himno I** (Novalis).
 D. 660 **Himno II** (Novalis).
 D. 661 **Himno III** (Novalis).
 D. 662 **Himno IV** (Novalis).
 D. 669 **Beim Winde - Al viento** (Mayrhofer).
 D. 670 **Die Sternennächte - Las noches estrelladas** (Mayrhofer).
 D. 671 **Trost - Consuelo** (Mayrhofer).
 D. 672 **Nachtstück - Pieza nocturna** (Mayrhofer).
 D. 673 **Die Liebende schreibt - Escribe la amante** (Goethe).
 D. 674 **Prometeo** (Goethe).
 D. 677 **Die Götter Griechenlands - Los dioses de Grecia** (Schiller).

1820

- D. 687 **Nachthymne - Himno a la noche** (Novalis).
 D. 684 **Die Sterne - Las estrellas** (F. Schlegel).
 D. 690 **Abendröte - Crepúsculos** (F. Schlegel).
 D. 691 **Die Vögel - El pájaro** (F. Schlegel).
 D. 692 **Der Knabe - El adolescente** (F. Schlegel).
 D. 693 **Der Fluss - El río** (F. Schlegel).
 D. 694 **Der Schiffer - El barquero** (F. Schlegel).
 D. 685 **Morgenlied - Canción matutina** (Werner).
 D. 695 **Namenstagslied - Canción onomástica** (Stadler).
 D. 686 **Frühlingsglaube - Fe primaveral** (Uhland) (h).
 D. 699 **Der entsühnte Orest - Orestes redimido** (Mayrhofer).
 D. 700 **Freiwilliges Versenken - Hundimiento voluntario** (Mayrhofer).
 D. 682 **Über allen Zauber Liebe - Amor más allá del encantamiento** (Mayrhofer) (b).
 D. 698 **Liebeslauschen - Amor a c e c h a d o** (Schlechta).
 D. 702 **Der Jüngling auf dem Hügel - El joven en la colina** (Hüttenbrenner).
 D. 683 **Die Wolkenbraut - La novia de las nubes** (Schober) (l).
 D. 707 **Der zürnenden Diana - A Diana encolerizada** (Mayrhofer) (h).
 D. 708 **Im Walde - En el bosque** (F. Schlegel).

1821

- D. 712 **Die gefangenen Sänger - Los cantantes cautivos** (A. W. Schlegel).
 D. 713 **Der Unglückliche - El desdichado** (Pichler).
 D. 715 **Versunken - Ensimismado** (Goethe).
 D. 716 **Grenzen der Menschheit - Fronteras de la humanidad** (Goethe).
 D. 717 **Suleika II** (Goethe).
 D. 719 **Geheimes - Confidencia** (Goethe).
 D. 720 **Suleika I** (Goethe).
 D. 721 **Mahomets Gesang - Canto de Mahoma** (Goethe) (j).
 D. 726 **Mignon I** (Goethe) (t).
 D. 727 **Mignon II** (Goethe) (k).
 D. 728 **Johanna Sebus** (Goethe) (j).
 D. 731 **Der Blumen Schmerz - El dolor de las flores** (Maylath).
 D. 300 **Der Jüngling an der Quelle - El joven en la fuente** (Salis).

1822

- D. 749 **Herrn Josef Spaun - Al señor Josef Spaun** (Von Collin).
 D. 752 **Nachtviolen - Dondiego de noche** (Mayrhofer).
 D. 753 **Heliopolis** (Mayrhofer).
 D. 754 **Im Hochgebirge - En alta montaña** (Mayrhofer).
 D. 742 **Der Wachtelschlag - El canto de la codorniz** (Sauter).
 D. 745 **Die Rose - La Rosa** (F. Schlegel) (h).

- D. 751 Die Liebe hat gelogen - El amor ha mentido (Platen).
 D. 756 Du liebst mich nicht - No me amas (Platen).
 D. 758 Todesmusik - Música fúnebre (Schober).
 D. 761 Schatzgräbers Begehrt - El deseo del buscador de tesoros (Schober) (h).
 D. 743 Selige Welt - Mundo feliz (Senn).
 D. 744 Schwanengesang - Canto del cisne (Senn).
 D. 737 An die Leier - A la lira (Bruchmann).
 D. 738 Im Haine - En la floresta (Bruchmann).
 D. 746 Am See - En el lago (Bruchmann).
 D. 762 Schwestergruss - Saludo de hermana (Bruchmann).
 D. 736 Ihr Grab - La tumba de ella (Ross).
 D. 741 Sei mir gegrüsst! - ¡Yo te saludo! (Rückert).
 D. 764 Der Musensohn - El hijo de las musas (Goethe) (h).
 D. 765 An die Entfernte - A la que está lejos (Goethe).
 D. 766 Am Flusse - En el río (Goethe) (g).
 D. 767 Willkommen und Abschied - Bienvenida y adiós (Goethe) (h).

1823

- D. 768 Wanders Nachtlied - Canción nocturna del caminante (Goethe) (h).
 D. 770 Drang in die Ferne - Deseo de evasión (Leitner).
 D. 785 Der zürnende Barde - El bardo encolerizado (Bruchmann).
 D. 771 Der Zwerg - El enano (Von Collin).
 D. 772 Wehmut - Melancolía (Von Collin).
 D. 775 Dass sie hier gewesen - Ella estuvo aquí (Rückert).
 D. 776 Du bist die Ruh - Tú eres el reposo (Rückert).
 D. 777 Lachen und Weinen - Reír y llorar (Rückert).
 D. 778 Greisengesang - Canto del anciano (Rückert).
 D. 778A Die Wahlfahrt - La peregrinación (Rückert).
 D. 786 Viola - Violeta (Schober).
 D. 789 Pilgerweise - Sabiduría del peregrino (Schober).
 D. 792 Vergissmeinnicht - No-me-olvides (Schober).
 D. 774 Auf dem Wasser zu singen - Cantar en el agua (Stolberg).
 D. 788 Die Mutter Erde - La madre tierra (Stolberg).
 D. 793 Das Geheimnis - El secreto (Schiller) (f).
 D. 794 Der Pilgrim - El peregrino (Schiller).
 D. 795 Die schöne Müllerin - La bella molinera (Müller, ciclo).

1. Das Wandern - Caminar.
2. Wohin? - ¿A dónde?
3. Halt! - ¡Alto!
4. Danksagung an den Bach - Agradecimiento al arroyo.
5. Am Feierabend - La tarde festiva.
6. Der Neugierige - El curioso.
7. Ungeduld - Impaciencia.
8. Morgengruss - Saludo matutino.
9. Des Müllers Blumen - Las flores del molinero.
10. Thränenregen - Lluvia de lágrimas.
11. Mein! - ¡Mía!
12. Pause - Pausa.
13. Mit dem grünen Lautenbände - Con la cinta verde del laúd.
14. Der Jäger - El cazador.
15. Eifersucht und Stolz - Celos y orgullo.
16. Die liebe Farbe - El color amado.
17. Die böse Farbe - El color aborrecido.
18. Trockne Blumen - Flores secas.
19. Der Müller und der Bach - El molinero y el arroyo.
20. Des Baches Wiegenlied - La nana del arroyo.

1824

- D. 800 Der Einsame - El solitario (Lappe) (h).
 D. 799 Im Abendrot - En el crepúsculo (Lappe)..
 D. 805 Der Sieg - La victoria (Mayrhofer).
 D. 806 Abendstern - La estrella vespertina (Mayrhofer).
 D. 807 Auflösung - Disolución (Mayrhofer).
 D. 808 Gondelfahrer - El gondolero (Mayrhofer).
 D. 801 Dithyrambe - Ditirambo (Schiller).

1825

- D. 830 Lied der Anne Lyle - Canción de Ana Lyle (W. Scott/May).
 D. 831 Gesang der Norma - Canto de Norma (W. Scott/Spiker).
 D. 832 Des Sängers Habe - La riqueza del cantante (Schlechta).
 D. 833 Der blinde Knabe - El muchacho ciego (Craigher).
 D. 828 Die junge Nonne - La joven monja (Craigher).
 D. 842 Totengräbers Heimwehe - Morriña del sepulturero (Craigher).
 D. 827 Nacht und Träume - Noche y sueños (Von Collin).
 D. 834 Im Walde - En el bosque (Schulze).
 D. 837 Ellens Gesang I - Canto de Elena I (W. Scott/Storck).
 D. 838 Ellens Gesang II - Canto de Elena II (W. Scott/Storck).
 D. 846 Normans Gesang - Canto de Norman (W. Scott/Storck).
 D. 839 Ellens Gesang III - Canto de Elena III (Ave María) (W. Scott/Storck).
 D. 843 Lied des gefangenen Jägers - Canto del cazador prisionero (W. Scott/Storck).
 D. 851 Das Heimweh - La morriña (Pyrker).
 D. 852 Die Allmacht - La omnipotencia (Pyrker).
 D. 853 Auf der Bruck - En el puente (Schulze).
 D. 854 Fülle der Liebe - Plenitud del amor (F. Schlegel).
 D. 855 Wiederseh'n - Volver a ver (A. W. Schlegel).
 D. 856 Abenlied für die Entfernte - Canción vespertina para la que está lejana (A. W. Schlegel).
 D. 857 Dos escenas, Florio y Delfina (Von Schütz).
 D. 860 An mein Herz - A mi corazón (Schulze).
 D. 861 Die liebliche Stern - La estrella adorable (Schulze).
 D. 862 Um Mitternacht - A medianoche (Schulze).

1826

- D. 863 An Gott - A Dios (Hohlfeld) (l).
 D. 864 Das Totenhemdchen - La mortaja (Bauernfeld) (l).
 D. 874 O Quell was strömst du rath und wild! - ¡Oh, manantial, cuán rápida y salvaje es tu corriente! (Schulze) (b).
 D. 876 Ich bin von aller Ruh' geschieden... - Estoy apartado de todo reposo (Schulze).
 D. 877 Cuatro «lieder» de Wilhelm Meister (Goethe).
 1. Mignon und der Harfner - Mignon y el arpista.
 2. Mignon I (f).
 3. Mignon II (m).
 4. Mignon III (n).
 D. 878 Am Fenster - En la ventana (Seidl).
 D. 879 Sehnsucht - Anhele (Seidl).
 D. 880 Im Freien - Al aire libre (Seidl).
 D. 869 Totengräber-Weise - Melodía del sepulturero (Schlechta).
 D. 881 Fischerweise - Melodía del pescador (Schlechta) (h).
 D. 882 Im Fröling - En la primavera (Schulze).
 D. 883 Lebensmut - Afán de vivir (Schulze).
 D. 884 Über Wildemann - Sobre Wildeman (Schulze).
 D. 888 Trinklied - Canción báquica (Shakespeare/Mayrhofer).

- D. 889 Ständchen - Alborada (Shakespeare/A. W. Schlegel).
 D. 891 An Sylvia - A Silvia (Shakespeare/Bauernfeld).
 D. 890 Hippolits Lied - Canción de Hipólito (Gerstenberg).
 D. 866 Cuatro refranes (Seidl).

1. Die Unterscheidung - La diferencia.
2. Bei dir allein - Sólo a tu lado.
3. Die Männer sind méchant - Los hombres son pícaros.
4. Irdisches Glück - Dicha terrenal.

- D. 867 Wiegenlied - Canción de cuna (Seidl).
 D. 870 Der Wanderer an den Mond - El caminante, a la luna (Seidl).
 D. 871 Das Züngleinlein - La campanilla del viático (Seidl).

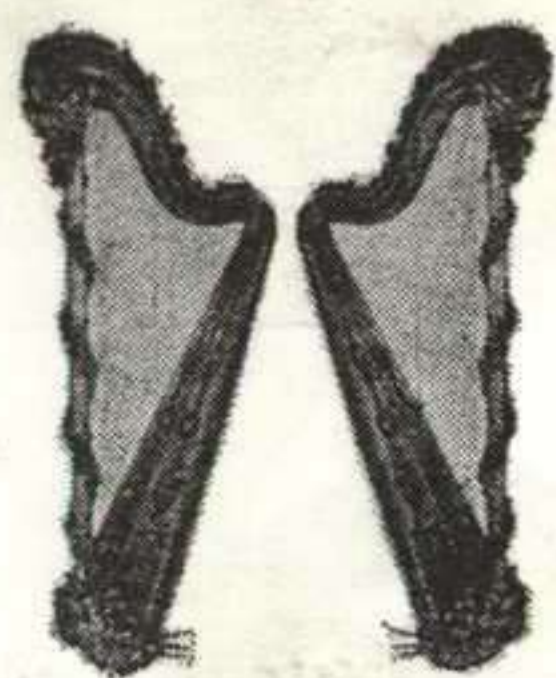
1827

- D. 907 Romanze des Richard Löwenherz - Romance de Ricardo Corazón de León (W. Scott/K. L. M. Müller).
 D. 868 Das Echo - El eco (Castelli).
 D. 904 Alinde (Rochlitz).
 D. 906 Der Vater mit dem Kind - El padre con el hijo (Bauernfeld).
 D. 909 Jägers Liebeslied - Canción amorosa del cazador (Schober).
 D. 910 Schiffers Scheideliel - Canción de despedida del marino (Schober).
 D. 902 L'incanto degli occhi (Metastasio, en italiano).
 9. 902 Il traditor deluso (Metastasio, en italiano).
 D. 902 Il modo di prender moglie (a) (en italiano).
 D. 911 Winterreise - Viaje de invierno (Müller, ciclo).

1. Gute Nacht - Buenas noches.
2. Die Wetterfahne - La veleta.
3. Gefror'ne Thränen - Lágrimas heladas.
4. Erstarrung - Entumecimiento.
5. Der Lindenbaum - El tilo.
6. Wasserflut - Riada.
7. Auf dem Flusse - En el río.
8. Rückblick - Mirada retrospectiva.
9. Irrlicht - Fuego fatuo.
10. Rast - Descanso.
11. Frühlingstraum - Sueño de primavera.
12. Einsamkeit - Soledad.
13. Die Post - La posta.
14. Der greise Kopf - La cabeza canosa.
15. Die Krähe - La corneja.
16. Letzte Hoffnung - Ultima esperanza.
17. Im dorfe - En la aldea.
18. Der stürmische Morgen - La mañana de tormenta.
19. Täuschung - Ilusión.
20. Der Wegweiser - El poste indicador.
21. Das Wirtshaus - El albergue.
22. Mut - Valor.
23. Die Nebensonnen - Los tres soles.
24. Der Lieiermann - El organillero.

- D. 917 Das Lied im Grünen - La canción en la hierba (Reil).
 D. 919 Frühlingslied - Canción de primavera (Pollak).
 D. 922 Heimliches Lieben - Amor secreto (Von Klenke).
 D. 923 Eine altschottische Ballade - Una vieja balada escocesa (-a-/Herder) (h).
 D. 926 Das Weinen - El llanto (Leitner).
 D. 927 Vor meiner Wiege - Ante mi cuna (Leitner).
 D. 931 Der Wallensteiner Lanzknecht beim Trunk - El lasquenete de Wallenstein mientras bebe (Leitner).
 D. 932 Der Kreuzzug - La cruzada (Leitner).
 D. 933 Des Fischers Liebesglück - La dicha amorosa del pescador (Leitner).

(Concluye en la pág. 133.)



V. V. A. POSTAL

HORTALEZA, 62 ● MADRID-4

Estimado Sr.:

Nos es grato informarle sobre la nueva modalidad de compra por correo, por la que usted podrá adquirir las Ofertas más interesantes desde su propia casa, con toda comodidad y plena garantía en su compra.

En este primer contacto con usted, podrá disponer de estas obras del catálogo nacional, pero en sucesivas ocasiones recibirá catálogos de discos del mercado internacional no distribuidos en España.

Forma de envío: Puede realizar su pedido enviando el cupón adjunto al catálogo con las referencias que usted desee, y recibirá a los pocos días perfectamente embalado, por correo, certificado contra reembolso en su domicilio, por el importe concertado más gastos de envío.

Gastos de envío: Hasta cuatro discos. 25 pesetas; cinco o más, 50 pesetas, y en compras superiores a 2.500 pesetas se envían libres de gastos.

Esperamos que esta nueva forma de compra le sea útil y nos solicite información cuando lo desee.

Cordialmente

CATALOGO DEL MES DE DICIEMBRE

THOMAS: MIGNON

Primera versión completa.
Marilyn Horne y Frederica Von Stade.
Orq. Philharmonica. Dirección de Antonio de Almeida.
P. Oferta. 1.650 ptas.

Stereo 4LPS CBS Ref. S-1 S 79401

BEETHOVEN: Sonatas completas para violoncello.

Grabación histórica (1951, 1953).
Pau Casals y Rudolf Serkin
P. Oferta. 815 ptas.

Stereo 2LPS CBS Ref. S-2 S 78291

HAENDEL: Belshazzar.

Conceptus Musicus de Viena.
Director: Nikolaus Harnoncourt.
P. Oferta. 1.530 ptas.

Stereo 4LPS Telefunken Ref. 16 6.35326-1/4

HAYDN: 24 Minuetos. Filarmónica Hungárica. Director: Antal Dorati. P. Oferta. 765 ptas.	Stereo 2LPS	DECCA	Ref. S-3 HDNW90/1
VIVALDI: Il Cimento Dell'Armonia e Dell'Inventione OP. 8. Concentus Musicus de Viena. Director: Nikolaus Harnoncourt. P. Oferta. 765 ptas.	Stereo 2LPS	Telefunken	Ref. S-4 6.35386-1/2
RAMEAU: Castor y Polux. Coro de Cámara SFTockholmer. Concentus Musicus de Viena. P. Oferta. 1.530 ptas.	Stereo 4LPS	Telefunken	Ref. S-5 SAWC9584/7
DUFAY y su época. Música renacentista vocal y orquestal. Syntagma Musicum. P. Oferta. 765 ptas.	Stereo 2LPS	Telefunken	Ref. S-6 6.35257-1/2
GRANADOS: Obra Completa para Piano. Vol. 1: Goyescas, El Pelele, Escenas Poéticas, Libro de Horas. Pianista: Thomas Rajna. P. Oferta. 850 ptas.	Stereo 2LPS	EMI	Ref. S-7 161-060765/6
Vol. 2: Doce Danzas Españolas OP. 37. P. Oferta. 425 ptas.	Stereo	EMI	Ref. S-8 067-060767
Vol. 3: Escenas Románticas, 6 Piezas sobre Cantos Populares, Danza Lenta. P. Oferta. 425 ptas.	Stereo	EMI	Ref. S-9 067-060768
Vol. 4: Allegro de Concierto, Valses Poéticos, Capricho Español, etc. P. Oferta. 425 ptas.	Stereo	EMI	Ref. S-10 067-060769
Vol. 5: Quinteto para Piano y Cuerdas, Danza Carac- terística. P. Oferta. 425 ptas.	Stereo	EMI	Ref. 11 067-060770
Vol. 6: Humoresque, Cuentos de Juventud, Sardana, etcétera. P. Oferta. 425 ptas.	Stereo	EMI	Ref. 12 067-060771
Vol. 7: Impromptu, Seis Estudios Expresivos, Marcha Militar, etc. P. Oferta. 425 ptas.	Stereo	EMI	Ref. 13 067-060772
BEETHOVEN: 5 Conciertos para Piano. Piano: Alexis Weissenberg. Director: Herbert Von Karajan. Orq. Filarmónica de Berlín. P. Oferta. 1.700 ptas.	Stereo 4LPS	EMI	Ref. 14 163-0530603/Q
BIZET: CARMEN. Tatiana Troyanos, Plácido Domingo, etc. Orq. Filarmónica de Londres. Director: Georg Solti. P. Oferta. 1.150 ptas.	Setero 3LPS	DECCA	Ref. 15 D11D1/3

HAYDN: La Creación.
Popp, Hollweg, etc.
Royal Philharmonic Orchestra.
Director: Antal Dorati.
P. Oferta 765 ptas.

Stereo 2LPS DECCA Ref. 17 D50D1/2

TELEMANN: PIMPINONE.
Ensemble Florilegium Musicum.
Director: Hans Ludwig Hirsch.
P. Oferta. 765 ptas.

Cuapho 2LPS Telefunken Ref. 18 6.35285-1/2

MOZART: Casi Fan Tutte.
Grabación completa.
Leonty Price, Sherrill Milnes, etc.
New Philharmonica.
Dirección: Erich Leinsdorf.
P. Oferta. 1.000 ptas.

Stereo 4LPS RCA Ref. 19

RETRATO DE MANON.
Piezas escogidas (Manon de Massenet, Manon Les-
caut de Puccini).
Manon: Anna Moffe, Guiseppe di Stefano, etc.
Manon Lescaut: Anna Moffe, Flavio Labo, etc.
P. Oferta. 500 ptas.

Stereo 2LPS RCA Ref. 20

FALLA-HALFFTER: Atlántida.
1.º Grabación mundial.
Dirección: Rafael Frühbeck de Burgos.
P. Oferta. 1.065 ptas.

EMI Ref. 21 167-002987/8Q

Referencias

P. Neto

Importe

S-I

Gastos

Total

FRANQUEO
EN
DESTINO



V. V. A. Postal Hortaleza, 62 - MADRID-4

el disco schubertiano favorito

Sinfonía número 4 en Do menor, D. 417, «Trágica». Orquesta Filarmónica de Alemania del Sur. Alfred Scholtz, director.

La petición de un registro schubertiano preferido sugiere un título que es paráfrasis de los típicos de la «civilización americana» (aquel «personaje inolvidable», del *Reader's Digest*; «el corazón de la sinfonía» o «mis clásicos favoritos», de la RCA). Pero la verdad es que la idea de realizar tal selección basándose en criterios puramente subjetivos hace la felicidad del que, de algún modo, desempeña la función crítica, que se esfuerza en objetivar en constante lucha consigo mismo.

Yo elijo una grabación singular. Una **Cuarta** de Schubert desconocida, casi sin nombre, que encontré como quien halla una aguja en un pajar o, mejor aún, una perla en un muladar. Dicho sea esto último evangélicamente y sin el menor ánimo de ofender. La verdad es que expurgué esta **Cuarta** entre un extenso surtido de «cassettes» que saldaba un establecimiento comercial del tipo de los llamados «Grandes almacenes».

¡Pobre Schubert! No me atrevo a referir entre quiénes se hallaba. El, que deseó y consiguió ser enterrado junto a Beethoven, yacía entre la más heterogénea turbamulta de «músicos de consumo».

Pagué las «treinta monedas» correspondientes y me llevé la grabación. Desde entonces, el Schubert de la **Cuarta** me ha acompañado en todos mis viajes. Y una y otra vez el «radio-cassette» del automóvil reproducía las notas de esta espléndida sinfonía, que se me metió en el alma en armonía con el color y el olor de mi paisaje gallego. En una relación de los sentidos que tan cara resultaba a Herman Hesse, quien vinculaba a Schubert con los arroyos y los prados de su país... ¡Qué bien puedo comprenderlo! También mis hijos fueron ganados por y para Schubert con esta sinfonía: «Papá, ponla otra vez», decían cuando volvíamos del campo, con la retina y la pituitaria todavía estremecidas de gozo. Acaso ellos realizaban esa fusión ideal de música y paisaje con mayor perfección que el hombre deformado



por la función crítica, que a veces pierde el placer del abandono, atento a la estructura, al desarrollo, al contrapunto...

Y, sin embargo, ésta es otra importante razón para seleccionar esta grabación como predilecta. Todos llevamos en nuestro interior alguna frustración. Y con qué intenso placer el maestro reprimido ha tomado la palabra para explicar la estructura de esta obra espléndida: las dos formas sonata de los movimientos extremos, el «lied» que constituye el segundo tiempo; el «scherzo» con trío en el tercero...

Pronto, la didáctica es rebasada por el entusiasmo y se habla entonces de la larga introducción del primer tiempo, que se alza profunda, conmovedora, con sus desgarradoras segundas menores; del tema que trata de ascender una y otra vez hacia la luz, en un desarrollo tempestuoso y angustiado; del contraste con el segundo motivo, más reposado y consolador... Hablar de ese «lied» maravilloso sobre un tema infantil popular en toda Europa: «Yo soy la viudita del conde Laurel...» Hablar de un Schubert infantil que conmueve al niño que todos llevamos dentro; del retorno del drama en la sección central; del

nuevo remanso hasta el dulce desfallecimiento de la «Coda», arrulladora como una canción de cuna... Del «scherzo», descendente, también titubeante en su «bajada a los infiernos»; y el «Trío» en donde retornan el candor y la dulzura —«dulce Franz»—, en estilo popular. Hablar de esa maravillosa textura de las maderas, sólo comparable a la que envuelve tiernamente la melodía infantil... Y el «final», con otro tema descendente, peldaño a peldaño, con titubeos, como esa regresión a la infancia, al claustro materno, a la tierra... A la madre. Consuelo y horror, temor y dicha esperada. Y ese agitar de cuerdas en el bajo. Es en la sima oscura, en el interior de uno mismo donde se escucha el palpito, el estremecimiento. Estructura, sí; pero también arrebató, pasión para un Schubert confesional que, como todos los grandes, nos hace asomar a los abismos de nuestro interior, en una obra que no siempre se ha valorado con justeza.

La versión es de la Orquesta Filarmónica de Alemania del Sur, y está dirigida por Alfred Scholz.

¿Es buena? ¿Es mala? No lo sé. A mí me habla.—**JULIO ANDRADE MALDE.**



Sinfonías números 5, en Si bemol mayor, D. 485, y 8, en Si menor, D. 759, «Incompleta». Orquestas Sinfónica Columbia y Filarmónica de Nueva York. Bruno Walter, director. CBS, 610 33.

Difícil problema elegir una sola muestra de entre toda la amplia discografía de un autor querido: creo que tanto como señalar al músico predilecto o, dentro de la producción de éste, la obra favorita.

Centrado en el mundo schubertiano, elegir, en el terreno del «lied», el recital Schwarzkopf-Edwin Fischer supondría marginar el «integral» de Fischer-Dieskau y Moore, o el *Winterreise* de Hotter y Raucheisen. ¿Y cómo discernir, en el campo pianístico, entre Brendel o Richter; entre Gilels y Ashkenazy; entre Schnabel y Edwin Fischer? Tampoco resulta fácil eliminar las versiones «camerísticas» (**Tríos, Quinteto de cuerda**) transfiguradas por la presencia de Pablo Casals.

Intérpretes inolvidables de las **Sinfonías** schubertianas han sido (o son) Böhm, Beecham, Furtwängler, Klemperer, Krips, Sawallisch, Szell... ¿Por qué elijo entonces la versión de la **Quinta Sinfonía** dirigida por Bruno Walter a la Sinfónica Columbia? Seguramente, porque la **Quinta** nunca ha sonado de forma más cautivadora que bajo la batuta de este hombre entrañable, maestro en el último Mozart, ideal para una **Sinfonía** de tan clara raíz mozartiana. Enfocada desde esta perspectiva—en contraste, por ejemplo, con la haydniana adoptada por Beecham, o la más austera de Klemperer—, nunca el «Andante» ha resultado tan cálido y lírico; ni el «Allegro» inicial tan respirado, tan cantado; ni el «Trío» del precioso «Minuetto» ha sido perfumado en tal modo de campo, de primavera.

Con seguridad influye también en esta elección una bellísima **Incompleta** (quizá mi Schubert favorito), que redondea este disco admirable: partitura de hondo poder comunicativo, potenciado por una batuta comunicativa como pocas, especialmente en el «Andante» final.—**ROBERTO ANDRADE MALDE.**

Sonata para piano en Si bemol, op. póstuma. Artur Rubinstein, piano. RCA, LSC-3122.

Quiero comenzar diciendo que es muy difícil responder de modo absoluto a encuestas como la presente, pues siempre existen varias grabaciones favoritas, de modo que la elección de una de ellas no resulta, precisamente, fácil.

En mi caso, las grabaciones «outsiders» podrían ser la **Fantasia del caminante** por S. Richter (EMI), un recital de piezas para piano a cuatro manos, por Demus y B. Skoda (D. G.), o el **Quinteto para dos «cellos»**, con Casals y colaboradores (CBS).

Mi elección, con todo lo aleatoria que pueda resultar, recae en la **Sonata para piano en Si bemol, op. póstuma**, en la versión de Artur Rubinstein.

Para mí, sin menospreciar a las otras, se trata de la más «grande» sonata dedicada por Schubert al piano.



Y creo que nadie como el genial intérprete polaco ha sabido interpretar esa obra. Conozco bien la **Sonata** y pienso que, más que dificultades técnicas, lo que encierra son dificultades de tipo musical. Rubinstein «dice» la **Sonata** como no se la he escuchado a nadie. Por otra parte, su sonido es, en todo momento, bellísimo.

El intérprete polaco no enfoca la **Sonata** en plan virtuosístico (lo que sería un error), sino que su lectura resulta de un intimismo auténticamente magistral, y al mismo tiempo refleja a la perfección todo el dramatismo y la melancolía que se desprende de esa maravillosa obra de Schubert.

En definitiva: que podría decirse que mi grabación favorita de música de Franz Schubert, de entre las que poseo, es la **Sonata para piano en Si bemol, póstuma**, interpretada por Artur Rubinstein.—**PABLO CANO CAPELLA.**

Sonata número 21, en Si bemol mayor, D 960. Sonata número 15, en Do mayor, D 840, incompleta («La Reliquia»). Daniel Barenboim, piano. Deutsche Grammophon, 2530995.

Tras conocer hasta lo más recóndito el piano de Mozart y de Beethoven, a sus treinta y cinco años de edad parece haber llegado Daniel Barenboim al momento propicio para abordar el de Franz Schubert. Como escribía el crítico musical del **Frankfurter Allgemeine Zeitung** a propósito de un recital en febrero de 1978, «Barenboim está maduro para Schubert. Su interpretación está señalada por una penetración musical tal que es casi imposible profundizar más».

Entre la maravillosa producción pianística de Schubert—que cada vez es más apreciada en su belleza y originalidad—se alza la última sonata (en **Si bemol mayor, D 960**) como una de las más altas cumbres. Varios son los pianistas que le han hecho justicia: Alfred Brendel, Wilhelm Kempff y Sviatoslav Richter, sobre todo. Pero Barenboim, por su parte, se acerca y entrega a la música de Schubert con una sorprendente independencia de criterio, por su ausencia de «prejuicios», recorriendo un camino singular y mostrando nuevas perspectivas. En su grabación de la **Sonata en Si bemol** (que tuvo lugar pocos días después de su recital en Madrid, en el que se incluía, junto a ésta, los **Impromptus, op. 142**) Barenboim enuncia el tema inicial con desnudo lirismo, cantando con toda sencillez y serenidad su bellísima melodía, y le opone—en juego cambiante y sutilísimo—el segundo tema, en clima de honda angustia. Articula así un episodio más fuertemente contrastado y quebrado de lo habitual. El segundo movimiento quizá nunca haya sido escuchado en disco tan densamente interiorizado como éste. Su interpretación comunica con plena inmediatez esa inmensa melancolía schubertiana, tan difícil de expresar mediante palabras, capaz de transmitir sin el menor aspaviento una desolación desgarradora.

A la levedad e irisada coloración que confiere al «Scherzo danzante», pero no exento de sombras, sigue el «Finale», tantas veces menospreciado a causa de una supuesta «superficialidad» y hasta «frivolidad». La mayor aportación de Barenboim a la interpretación de esta **Sonata** es quizá el nuevo enfoque que presta a este movimiento, y que, tras sorprendernos, de inmediato nos convence y admira al descubrirle un sentido mucho más hondo y convincente. Extrema la oposición entre despreocupación y angustia, mostrándose ésta mucho más hiriente y revulsiva no sólo al acentuarle su carácter rebelde, sino además al enfrentarla, en agudo contraste, inexorable y obsesiva, a la alegría sin nubes del tema inicial.

Nunca habremos escuchado ejemplificada con mayor claridad la explicación del



Mr. Tibody, S.A.

**ESPECIALISTAS EN
DISCOS Y ALTA FIDELIDAD**

Rodriguez San Pedro, 10

MADRID - 15

Teléfonos 446 11 72 - 445 01 09



gran pianista Artur Schnabel —uno de los primeros schubertianos— a propósito de esta música en la que se dan mano los extremos: «No sé si río o si lloro»; nunca se ha articulado tan convincentemente este diálogo-enfrentamiento.

Barenboim descubre que la coda final es algo más que una terminación brillante: hay en ella un grito inequívocamente acusador. Interpretado así este movimiento, la **Sonata** entera cobra en su vertebración una nueva unidad psicológica, una mayor densidad de contenido y un sentido global más profundo y coherente.

Por lo demás, continuamente admiraremos en Barenboim su fraseo magistral, su «cantabile» y sus moderados «rubati», su capacidad para conferir sentido a los menores detalles y su bella sonoridad, de variadísimos matices y colores.

A la **Sonata en Si bemol** se añade en el mismo disco la en **Do mayor**, incompleta, conocida como «**La Reliquia**», en interpretación de enorme tensión interior, sobre la que no me extiendo por razones de espacio.—**ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN.**

«**Schubertiade**». Elly Ameling, soprano. Jörg Demus, «Hammerflügel». Hans Deizner, clarinete. Basf (Harmonia Mundi), 34 53072 (1).

Ya que esta respuesta deja la puerta abierta a lo subjetivo y a lo individual, les diré, de entrada, que soy decidida e incurablemente antirromántico. Mis reacciones ante lo metafísico y lo irracional van desde el aburrimiento hasta el enfado. Excuso añadir mi admiración por Hanslick y mi rechazo de Wackenroder y sus sucesores. Sin embargo, y por motivos que aún no me explico bien, puedo decir que Schubert es uno de los músicos a los que más aprecio. No creo que a este sentimiento sea ausente una simpatía fortísima por su personalidad, bastante inédita en la historia de la música. No me resisto a comentar su carta astral, que lo define como persona de innato sentido artístico, especialmente dotado para la música; de carácter dulce e ingenuo, de personalidad independiente, si bien con tendencia a sentir fuertes afectos; amigo fiel y solidario; buen conversador, gustoso de compartir sus proyectos con los otros; relativamente enamorado; un tanto tímido, pudiendo considerársele feliz y siéndole fácil tener suerte en sus empresas.

(1) Programa completo en el epígrafe del comentario de Fernando Peregrín.

Sin ánimo de polemizar con los astros, creo que el disco que he elegido corresponde a mi concepto de Schubert, y es, con ventaja, la grabación de este autor que más pongo en el tocadiscos. En él podemos acercarnos a una versión hermosísima de doce **Laendler D. 790**, realizada por Jörg Demus en un «pianoforte» Rausch de 1835, o a una arrebatadora interpretación de siete «**lied**», por Elly Ameling, acompañada por el anteriormente citado y por el clarinetista Hans Deizner (en **Du Liebste mich nicht**). Quede claro que estoy hablando de mi disco favorito, del que más oigo entre mi colección de Schubert. Si me preguntasen por aquellos discos a los que concedería mi voto en un juicio de calidad, les hablaría de la versión del **Quinteto D 667** por Curzon con miembros del Octeto de Viena; del ciclo sinfónico por Kertesz; de **La bella molinera** por Peter Schreier, y/o por Fischer-Dieskau; del **Winterreise** por este último; de los **Impromptus** por Brendel... Las obras incluidas en la grabación que he seleccionado no están entre lo mejor de Schubert, pero ello no impide que esta música que, parodiando a Adorno, veo llena de verdad, sea a menudo una querida compañera.—**XOAN M. CARREIRA.**



Die Schöne Müllerin, Winterreise y Schwanengesang. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Gerald Moore, piano. DG, 27 20 059.

Elegir entre muchas opciones siempre es un problema, más que por sacar una, por tener que dejar otras... Si se trata de elegir música, el problema se agranda para quienes estamos con ella a vueltas permanentemente y, queramos o no, hemos perdido la «inocencia» del solamente aficionado, esto es, de quien, puesto a escuchar música, **puede siempre escuchar la que le apetece**, maravilla de la que uno (y no es que me queje) no participa. Pero, en fin, vamos allá.

En una especie de preselección han salido unos cuantos discos, demasiados: la **Novena sinfonía** por Furtwängler, los **Impromptus** y los **Momentos musicales** por Brendel, la **Sonata en Si bemol** por Sviatoslav Richter, la **Sonata «Arpeggione»** por Rostropovitch y Britten, el **Quinteto** con dos violonchelos por Casals y «compañía», y otros tantos. Sin embargo, me he decidido por el terreno vocal, y en él, ya sin dudas, por el binomio Fischer/Dieskau/Gerald Moore. Pero, ¿qué disco?



Al principio de los años sesenta Fischer-Dieskau, en plenitud vocal e interpretativa, grabó **La bella molinera, Viaje de invierno y Canto del cisne** para EMI. Hace poco tiempo, la DG emprendió la grabación de la **opera omnia** del «Lied» schubertiano a cargo del propio Fischer-Dieskau y rescatando para la práctica de la música a Gerald Moore, quien ya se había retirado. El resultado es asombroso. Asombroso no porque haya superado lo que era insuperable (la anterior versión), sino porque estamos ante un caso excepcional de artista que re-toma unas obras cuya interpretación él mismo había «fijado» diez años antes, para re-crearlas en el más profundo sentido del término. Si hubiera de elegir crudamente entre la voz de Dieskau en los años sesenta y la actual, optaría por aquella. Sin embargo, ¿cómo no rendirse ante el trabajo de un cantante que vuelve a los ciclos de Schubert para ahondar más, si cabe, aportando la sabiduría de la última experiencia, e incluso tendiendo hacia una interpretación coherente con la propia evolución del instrumento (la voz), no en declive, pero sí en fase de cambio de color y de disminución de potencia y frescura?

Así, pues, me rindo ante el nuevo, ante el veterano, ante el eterno Fischer-Dieskau de la presente década, y concreto la elección en el último álbum de su integral Schubert, el que contiene «los tres ciclos». Y dando un paso más en la elección, señalo su interpretación de **Winterreise (Viaje de invierno)**, una auténtica cima de madurez expresiva, de ahondamiento en la musicalidad del fondo y en la belleza de la superficie. El álbum de la DG no estará en el mercado español hasta el curso próximo..., pero ya está muy en los adentros de quienes lo hemos podido conocer.—**JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO.**

A Schubert Evening. Recital Janet Baker. Gerald Moore, piano. EMI, SLS 812 (dos discos).

Por fortuna, son muchas las grabaciones de Schubert que, dependiendo del momento o la circunstancia, podría calificar de favoritas. Así: **La bella molinera, El viaje de invierno y El canto del cisne** (Dieskau/Moore. EMI). **Recital de «lieder»** (Schwarzkopf/E. Fischer. EMI. Extranjera). **Cuarteto en Re menor, número 14 («La muerte y la doncella»)** (Cuar-

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

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

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

ALBINONI

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

BACH

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

BACH

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

BACH

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

BACH

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

JANET BAKER CANTA ARIAS DE:

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

BEETHOVEN

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

BEETHOVEN

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

BEETHOVEN

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

BERLIOZ

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

BRAHMS / SCHUMANN

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

BRAHMS

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

BRUCKNER

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

HOMENAJE A PABLO CASALS

7 LP's Precio Oferta: 3.750 ptas.

CHOPIN

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

DONIZETTI

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

HAENDEL

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

HAENDEL

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

HAENDEL

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

MAHLER

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

MOZART

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

MOZART

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

MOZART

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

PUCCINI

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

J. RODRIGO

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

SCHUBERT

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

SIBELIUS

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

TCHAIKOVSKY

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

VERDI

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

ANTOLOGIA DE LA ZARZUELA

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

MUSICA DE ESPAÑA

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

EL TRIUNFO DEL BARROCO

6 LP's Precio Oferta: 3.300 ptas.

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



*Música
Clásica*



teto Filarmónica de Viena. Decca). **Quinteto en Do mayor** (Casals, etc. Philips). **Impromptus** (Barenboim. DG. Extranjera). **Sinfonía número 8** (O. F. V. Krips. Decca). **Sinfonía número 9** (O. Ph. Klemperer. EMI. Extranjera)... Pero sujetándome a una sola, citaré el **Recital de «Lieder» (A Schubert Evening)** por Janet Baker y G. Moore (SLS 812, dos discos. EMI. Extranjera). ¿Razones? La primera podría partir del contenido mismo del álbum: una espléndida muestra del genio, el prodigio melódico, caudal inagotable de inspiración, de Schubert, capaz de infundir una nueva dimensión a un género de minorías, el «lied», que gracias a él saltaría de la reunión íntima, la «Schubertiada», a la sala de conciertos. La selección se inicia con el célebre, temprano por juvenil (diecisiete años), pero maduro y profundo «lied» **Margarita a la rueca**, y comprende, entre otros: **Suleika I y II; An die untergehende Sonne; Mignon I, II y III; An die Nachtigall; Ellen I, II y III y Die Junge Nonne**. Segunda y definitiva, la memorable interpretación de Janet Baker, artista idónea para este difícil género. Voz de envidiables facultades: uniformidad, belleza tímbrica, extensión, flexibilidad, perfecta dicción..., y una capacidad inusitada para el más sutil y delicado matiz. Pero, sobre todo, su admirable y excepcional arte, fruto de una inteligencia superior, brilla por encima de las demás cualidades. La melancolía, ansiedad e intenso dramatismo que infunde a Margarita, o el **Ave María (Ellen III)**, que en sus labios se convierte en una conmovedora plegaria, son ejemplos elocuentes de los múltiples recursos de esta sensacional artista, respaldada por un inteligente y sensible acompañamiento de Gerald Moore. En resumen, un hermoso álbum protagonizado por una de las cantantes más importantes de nuestro tiempo.—**FERNANDO GIL OLALLA.**

Recital Elisabeth Schwarzkopf, «An die Musik» y otros «Lieder». Edwin Fischer, piano. Columbia, 33 FCX 181.

Es difícil, muy difícil, decidirse por un único disco de obras de Schubert. Confieso mis dudas y mis dificultades ante hecho tan problemático. Las grabaciones, algunas grabaciones, además de su calidad interpretativa guardan a veces un significado especial, porque acaso descubrimos

a través de ellas ciertas obras que habrían de ser clave en nuestra vida musical. Tal me acontece en este caso. Creo que después de Mozart es Schubert el compositor que más amo, y el descubrimiento de su música de cámara, de sus canciones y de sus piezas para piano se estableció, precisamente, a través del disco. ¿Cómo rechazar la honda, contenidamente apasionada visión que de la **Sinfonía en Si menor** nos ofrece Fritz Lehmann al frente de la Filarmónica de Berlín, o la interpretación, nimbada por la muerte, de los **Impromptus D 899, números 2 y 3**, realizada por Dinu Lipatti y recogida del Festival de Besançon? Otro tanto podría decir de grabaciones más recientes, como la integral de los **Lieder** por Fischer-Dieskau, o las múltiples pianísticas de Alfred Brendel. Si, finalmente, he optado por este hermoso, hoy casi nostálgico recital, ha sido por necesidad de decisión, aunque, por supuesto, también con todo merecimiento.

Elisabeth Schwarzkopf fue uno de mis amores de adolescencia, y estas doce canciones son, por sí mismas, una espléndida muestra del quehacer schubertiano en este campo: melancolía, pasión, intimismo,



gracia y un encanto indefinible perfuman estos fugaces microcosmos. Elisabeth Schwarzkopf, entonces en el apogeo de su carrera, rodea su interpretación de todas las virtudes que un día la hicieron justamente famosa: sensibilidad, inteligencia, elegancia, adecuación al sentido del texto y un refinamiento que, aunque hoy me parece a veces ligeramente excesivo, lo recuerdo como lleno de sugestión, de atractivo. La gran cantante alemana acierta a expresar los diferentes y múltiples matices de estos **Lieder** sin perder jamás la línea musical, sin realizar ningún alarde, sin forzar la expresión. Y así, surgen limpia, claramente, el agradecido fervor de «An die Musik», el encanto dulce y ligeramente entristecido de esa hermosísima melodía que es «Auf dem Wasser zu singen», o el acento inquietante y apasionado de «Gretchen am Spinnrade». Admirable la interpretación de Elisabeth Schwarzkopf de estas admirables canciones.

Edwin Fischer hace lo que todo buen pianista debe hacer cuando está en misión de acompañante: tocar a la par, pero sin intentar nunca erigirse en protagonista; ocupar su puesto con humildad, pero sin concesiones; no estar al servicio del cantante, sino de la música. Hermosa misión cuando es ésta tan bella.

Un puñado de los más hermosos **Lieder** de Schubert, la voz de Elisabeth Schwarzkopf en un momento dorado, el piano de Edwin Fischer... ¿Puede desearse algo más?—«**MARTIN CODAX.**»

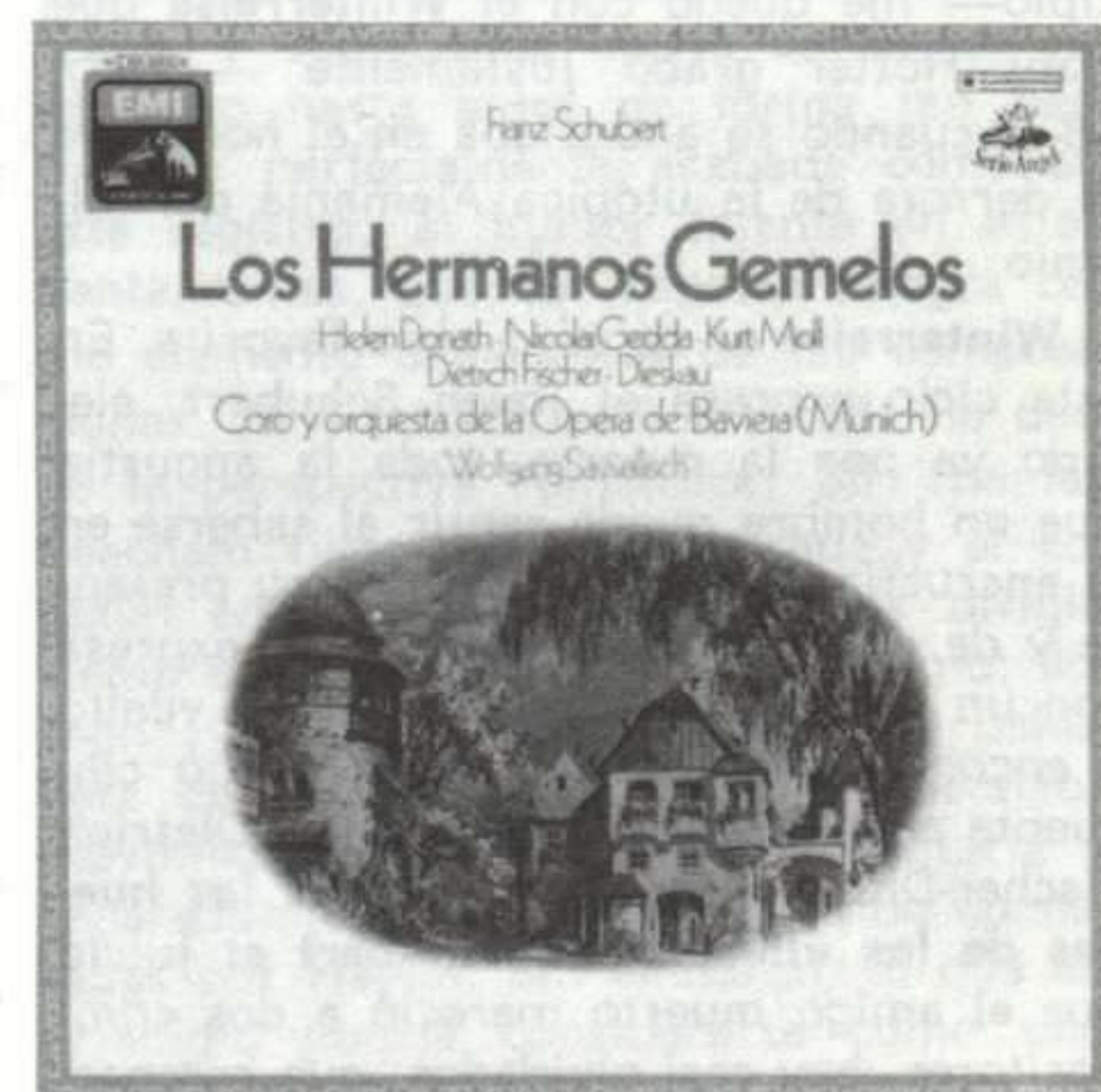
Los hermanos gemelos. Opera en un acto. Donath, Gedda, Moll, Gallus, Fischer-Dieskau. Orquesta y Coros de la Opera del Estado de Baviera. Director, Wolfgang Sawallisch. EMI, 10C 065-28833Q.

Escoger en la propia discoteca el disco favorito de Schubert es algo completamente subjetivo, condicionado, como tal, a una serie de manías y simpatías personales que cada uno tiene por sus discos. Si me viera obligado a ser objetivo y seleccionar una de las grabaciones de que dispongo en base a la importancia de la obra y excelencias de la versión, creo que no acabaría por decidirme nunca entre la importante y magnífica versión de los **Cuartetos** por el Melos Quartett (DG, 27 40 123), o la genial versión que consiguen Fischer-Dieskau y Moore de **La bella molinera** (EMI, J 065-00202) o, por fin, la extraordinaria versión que hace Brendel de los **Impromptus** de la **Opus 90**. Afortunadamente, no tengo que ser subjetivo.

Mi decisión final, al seleccionar la reciente publicación de **Los hermanos gemelos**, se basa en una consideración previa: todo disco, ello es evidente, cumple una clara función cultural; pero en las grabaciones de obras prácticamente desconocidas ello se hace especialmente patente, al difundir obras que de otra forma estarían condenadas al olvido. En este sentido me parece este disco el más significativo de mi discoteca schubertiana.

Los hermanos gemelos es un breve «sing-spiele» con libreto de Georg Ernst von Hoffman, al que Schubert acabó de poner música a comienzos de 1819, y que no sería estrenado hasta junio del año siguiente. El argumento, bastante ingenuo, se basa en el vodevilesco equívoco provocado con el dispar comportamiento de los dos hermanos gemelos que dan el título de la obra: Franz y Fritz, al creerse mutuamente muertos.

La composición de la parte musical por parte de Schubert se debió a una serie de circunstancias, pero, sobre todo, a sus apuros económicos y a su deseo de triunfar en el teatro, máxima aspiración de los



músicos de la Viena en que Rossini era aclamado.

La música que acompaña el texto de Hoffmann no es, por descontado, lo mejor de Schubert, pero es innegable su colorido y su atractivo melodismo.

Los hermanos gemelos no quedará en la historia de la ópera como una obra esencial, quizá nunca sea tomada en consideración; sin embargo, su publicación me parece importante, ya que nos completa la visión de un músico genial del que celebramos en este año el ciento cincuenta aniversario de su muerte.

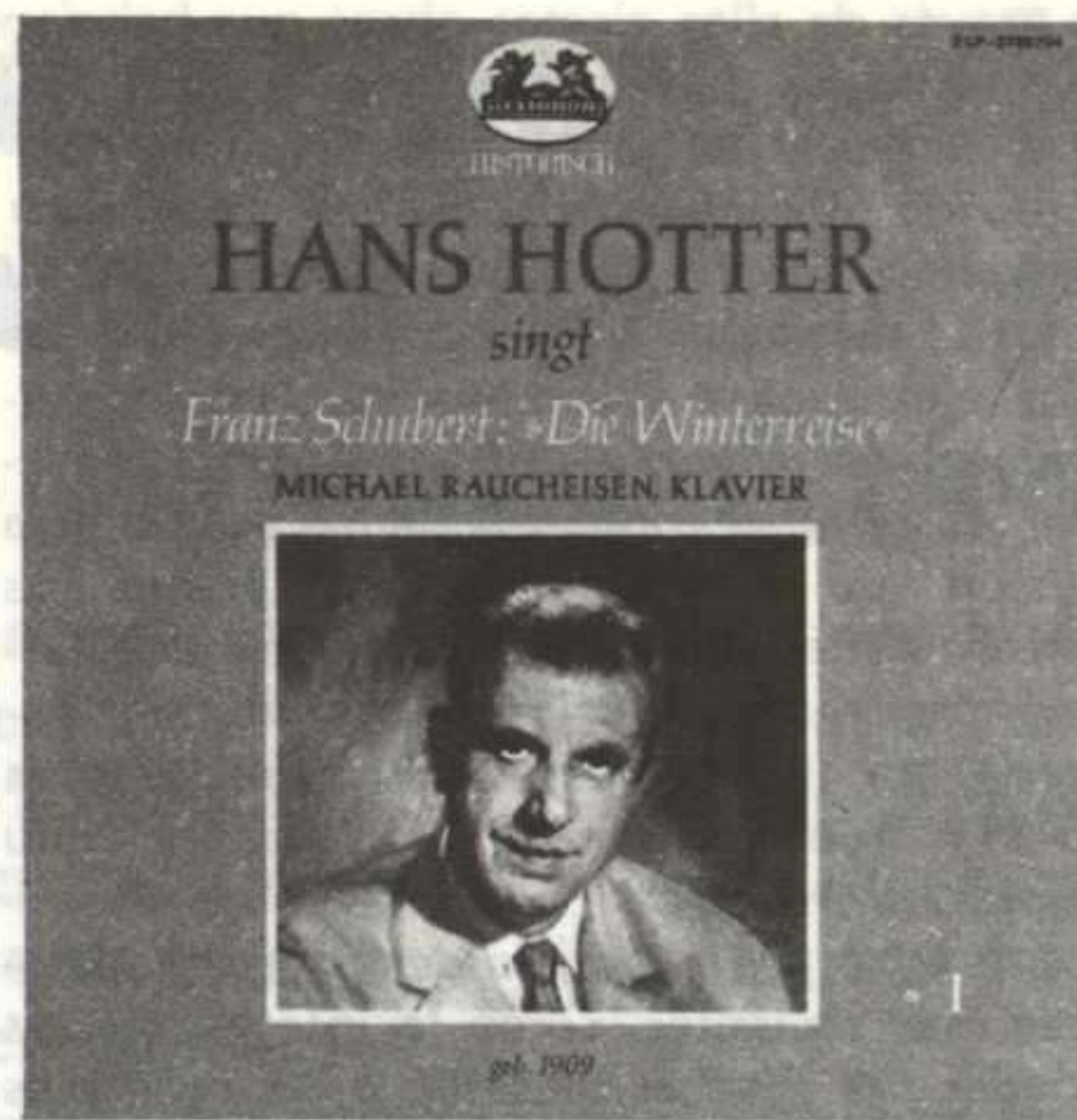
Enfrentarse «ex novo» con una obra de este tipo tiene una serie de desventajas: sobre todo, la carencia de tradición interpretativa; y de ventajas indudables: librarse de los «tics» que produce esa misma tradición. La versión ofrecida por el disco EMI me parece absolutamente insuperable; en el elenco figuran grandes artistas: Donath, Gedda, Moll... Y sobre todo dos reconocidos expertos schubertianos, como Fischer-Dieskau (innecesario elogiar la interpretación que consigue de los «lieder»), y al frente de los Coros y Orquesta de la Opera de Baviera, Wolfgang Sawallisch, que ya lograra una hermosa lectura de las sinfonías.

En definitiva, un hermoso disco que nos da a conocer, en magnífica versión, una obra, quizá menor, de un músico amado: Franz Peter Schubert.—**ENRIQUE MARTINEZ MIURA.**

Die Winterreise. Hans Hotter, barítono. Michael Raucheisen, piano. Heliodor (Polydor), «histórico». Dos LPs 2700704.

Imposible sería señalar el mejor disco de todos los realizados hasta hoy con obras de Schubert. Otra cuestión es escoger la grabación favorita entre las que tenemos en casa, en nuestra discoteca, y tratar de explicar en pocas líneas el porqué de un afecto. En mi caso, coloco sobre la mesa la **Inacabada** que Pau Casals dirigió en Marlboro, por su romanticismo sin condiciones; o la **Sinfonía «Grande»** en la versión cósmica de Furtwängler, prólogo a la bella teoría de las sinfonías de Bruckner; o, en otro plano, la **Marcha militar número 1** —arreglo de Weninger—, que Knappertsbusch recreó un día para hacer de lo tópico vienés un sorbo de café aromático y perfecto. Al final —o al principio— me quedo con el **Winterreise** que Hans Hotter grabó justamente —1942/43— cuando se anunciaba en el horizonte la derrota de la utópica Alemania del milenio.

Winterreise es de suyo obra favorita. En este ciclo expresa el joven Schubert, elegido ya por la muerte, toda la angustia que un hombre puede sentir al saberse en la encrucijada de su pasado, de su presente y de un imposible futuro; y lo expresa con un lenguaje musical que no ha vuelto a encontrar parangón durante ciento cincuenta años de apretada evolución. Dietrich Fischer-Dieskau recuerda en **Tras las huellas de los «lieder» de Schubert** el juicio que el amigo muerto mereció a dos compositores, hoy casi olvidados, que compar-



tieron tristezas y alegrías con Schubert: «Me apena —dice Benedikt Randhartinger— que hasta el final de sus días fuera un poco un 'dilettante'. Y Franz Lachner afirmaría, en 1884: «Lástima que Schubert no alcanzase mis conocimientos, pues en otro caso su extraordinario talento habría permitido que llegase a ser un gran maestro.» En **Winterreise** —y muy especialmente en el «lied» conclusivo, **El organillero**— Schubert se presenta desnudo, indefenso, solo, incomprendido; en un artista tan extremadamente espontáneo y directo el dolor por tantas cosas es el arquetipo de la fragilidad y de la pena.

Hans Hotter es otro favorito. Pocos han servido como él los papeles wagnerianos para barítono heroico. Su «Holandés» encontró parigual sólo en Hermann Uhde, y su «Wotan» permanece, para mí, inalcanzable en el Olimpo, pese a los nostálgicos de un Friedrich Schorr. ¿Por qué cantaba Hotter los trágicos héroes wagnerianos con tan definitiva humanidad, con ese sabor a «serás como Dios» que Wagner puso en sus criaturas? Sencillamente, porque el «lied» era su escuela, y porque Schubert le enseñó a hacer humilde su generosa, amplia y honradamente patética voz. Cómo Hotter presenta el ciclo, con **Buenas noches**; cómo interioriza la soledad en **El tilo**; cómo anuncia el anhelo de muerte en **La corneja**; cómo reviste de arrogancia la voz en un **Valor** que no es cínico, sino desesperado; cómo desgrana las notas heladas en el organillo de la definitiva muerte... Todo esto no tiene tiempo, pues es para siempre espacio.

Hans Hotter ha grabado varias veces **Winterreise**. Los discos que señalo son, para mí, los ejemplares por dos razones: una, la gran forma vocal de un artista que ya estaba en la plenitud de su arte y contaba sólo treinta y cuatro-treinta y cinco años de edad; otra, lo «audible» de la época de esta grabación: hay tremendos testimonios discográficos de la angustia alemana en los últimos años de la segunda guerra mundial. Este es uno de ellos. El artista auténtico no vive en una torre de marfil. La muerte volaba en torno a la cabeza de Hotter, y no como una idea musical o literaria, sino como realidad no por cotidiana menos amarga: la lejana muerte de Schubert se hacía así, en la voz del barítono, tangible, cierta, mensurable. He aquí, a mi juicio, la grandeza irrepetible de estos discos incomparables.—**ANGEL F. MAYO.**

Doce «lieder». Elisabeth Schwarzkopf, soprano; Edwin Fischer, piano. EMI, FCXPM 30.307.

Resulta francamente difícil decidirse por una sola obra de F. Schubert, cuando de su ingente producción sobresalen con luz propia los ciclos de «lieder», las últimas sonatas para piano o algunas de las sinfonías.

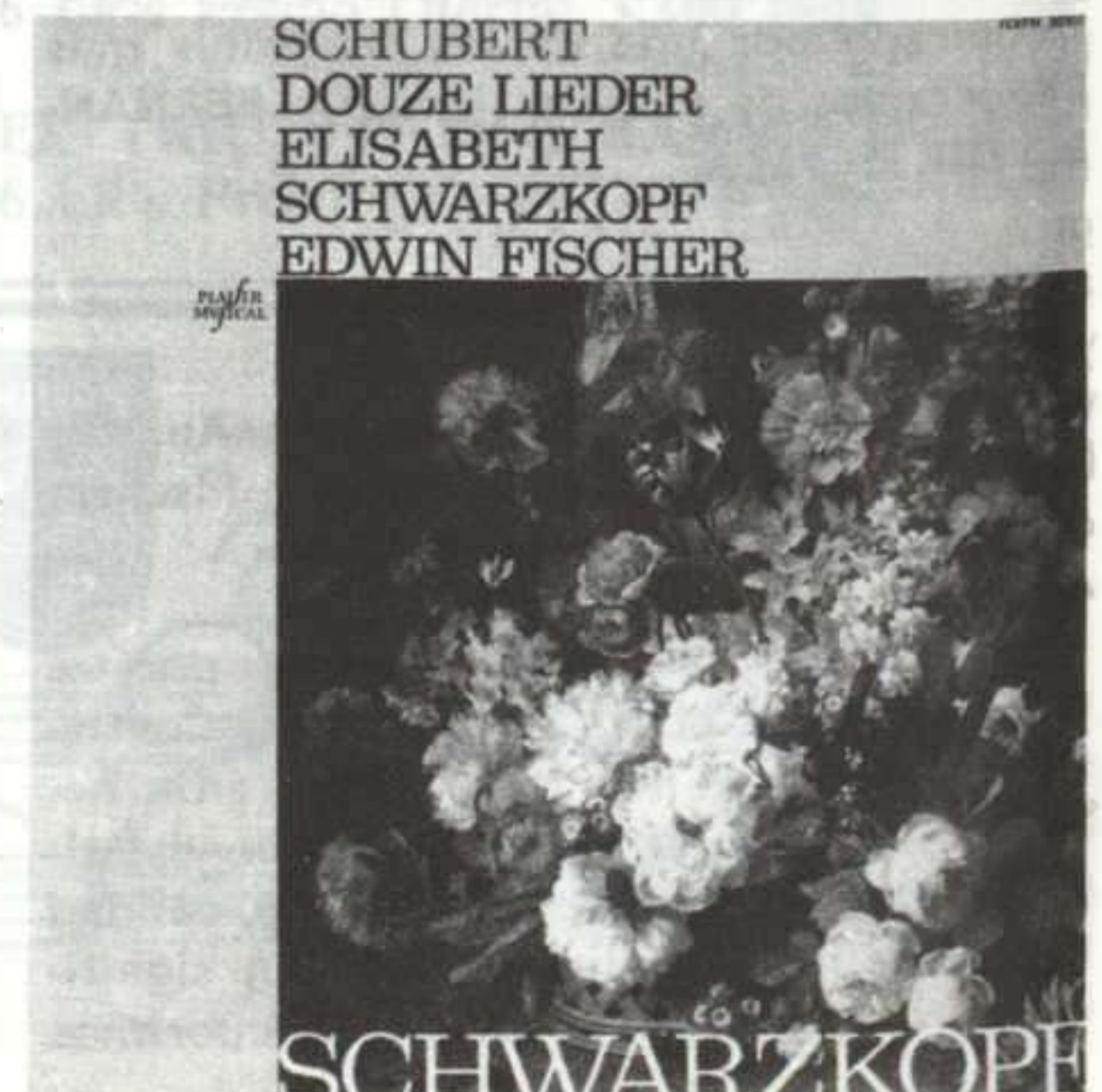
Por este motivo, antes que caer en una elección absoluta prefiero acudir a un criterio visceral y centrar mi elección en una grabación que en su momento supuso el descubrimiento de una faceta casi desconocida de la música y apenas admirada: la voz humana, hecho que a la vez significó el descubrimiento de la relación entre la música y la poesía.

Con todos estos preámbulos tan recargados, me estoy refiriendo a un viejo disco EMI que, cómo no, en tiempos estuvo editado en España, y que recoge un recital dado a mediados de los cincuenta por la entonces joven soprano E. Schwarzkopf y el viejo pianista E. Fischer, en el que recrearon de forma única un conjunto de doce canciones del músico vienés.

La belleza del recital radica en la humanidad con que interpretan ambos artistas esos pequeños cosmos que son los «lieder» de Franz Schubert; renunciando expresamente al divismo para resaltar mejor la interioridad de la música que recrean.

Al sonido y al refinamiento tímbrico del piano de E. Fischer hemos de unir el versátil estilo vocal de la Schwarzkopf, muy apropiado para algunos de los «lieder» que canta.

Del contenido de la grabación me impresiona muy especialmente **An die musik** (Schober), íntima declaración tierna y amorosa a la música que la soprano recrea con estática exaltación; **Im Frühling** (Schultze) y **Das lied im grünen** (Reil), arrebatados cantos a la primavera, son dichos con apasionamiento, apoyando el piano admirablemente los momentos de duda o anhelo. Quizá donde E. Fischer sorprenda más por la atmósfera que crea sea en la trivial y etérea **Auf dem wasser zu Singen** (Stolberg), en la que la melodía principal imita el movimiento de las olas, dando así la clave al «lied». **Wehmut** o **An Sylbia** nos llevan a otros mundos de dolor y exaltación; pero quisiera resaltar muy especialmente el **Gretchen am Spinnrade** (Goethe), en el que el desgarrado y solitario lamento de la heroína del **Fausto**, abandonada, es una genial intuición de lo que sería la esencia vital del mismo Schubert, y que es recreado en una inolvidable versión llena de melancolía premonitoria.—**AGUSTIN MUÑOZ.**



F. SCHUBERT
QUINTETO PARA CUERDA
EN DO MAYOR OP. 163 D. 956.

PABLO CASALS Violonchelo Primero

Sandor Vegh, Violín Primero
 Sandor Zöldy, Violín Segundo
 Georges Janzer, Viola
 Paul Szabo, Violonchelo Segundo



Quinteto para cuerda op. 163, D 956. Pablo Casals, violoncello primero; Sandor Vegh, violín primero; Sandor Zöldy, violín segundo; Georges Janzer, viola, y Paul Szabo, violoncello segundo. Philips, 6500153.

Mi preferencia por este ejemplar, dentro de la discografía de Schubert que conozco, se basa en el hecho de que resulta superlativo en los tres aspectos básicos a que hay que atenerse normalmente para enjuiciar un disco, a saber: gusto por la obra en sí, calidad de la interpretación y calidad y realismo de la grabación. Se trata de un proceso mental muy parecido al que usamos para calibrar la calidad de una película bajo sus tres aspectos esenciales de guión, dirección e interpretación.

Dentro del primero de dichos aspectos, considero el **Quinteto op. 163** no solamente como la mejor obra de cámara de Schubert, sino como una de las cimas del género, y no me atrevería a señalar otra obra que la sobrepase ni de este compositor ni de otros. En lo que respecta a la versión, nos encontramos ante un don Pablo al máximo de su genio y en uno de sus elementos predilectos: la música romántica. Aquí Casals arrastra a sus compañeros del Cuarteto Húngaro a un verdadero nirvana de emoción en una interpretación absolutamente fabulosa, sobre la que se me ocurre pensar que tenemos también aquí al don Pablo director de orquesta, que lo fue, y de los buenos, al menos en mi opinión.

Me encantan las grabaciones realizadas directamente en concierto; pienso que son las que mejor resultan, y ésta es una de ellas, por otra parte espléndidamente realizada. Su audición no acredita la antigüedad del disco, y me sentiría enormemente satisfecho si todas las grabaciones tuviesen este nivel. Se escuchan, naturalmente, los ruidos y carraspeos del público, y en alguna que otra ocasión los resoplidos y gruñidos del maestro en acción, pero, para mi gusto, éstos son atractivos más que añadir a este disco nobilísimo, que adquiere mayor viveza y sensación de realismo, sin olvidar que la localización de instrumentos y la belleza tímbrica de éstos hace del disco, como grabación, un modelo en su género.

ALFREDO OROZCO.

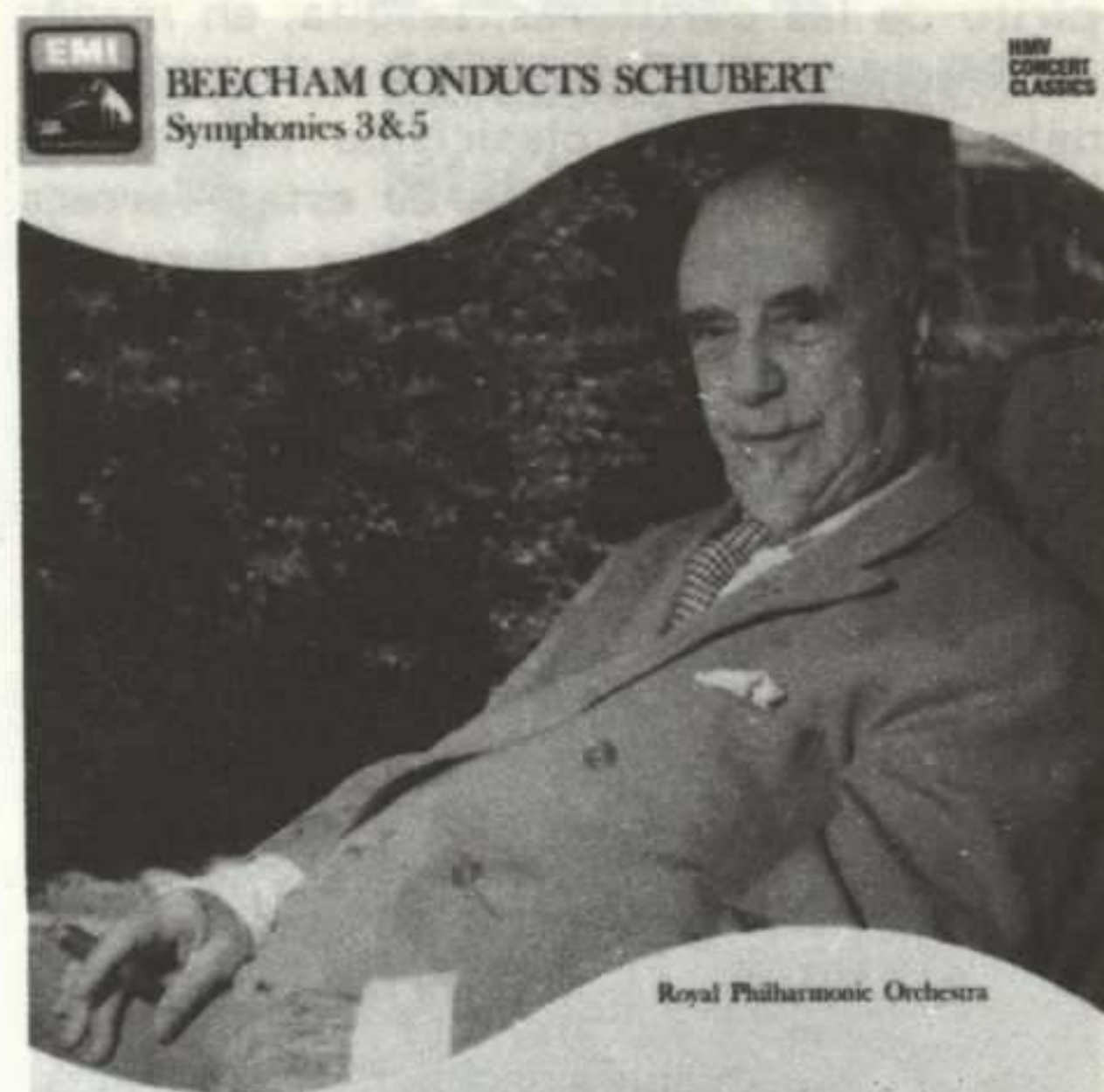
«Schubertiade»: **Der Hirt auf dem Felsen; 12 Ländler, op. 171; Seligkeit; Gretchen am Spinnrad; Du liebst mich nicht; Heimliches Lieben; Die Vögel;**

Der Jüngling an der Quelle; Der Musensohn; Im Frühling. Elly Ameling, soprano. Jörg Demus, «Hammerflügel». Hans Deizner, clarinete. Basf (Harmonia Mundi), 34 53072.

Mi elección se ha basado en un hecho simple y concreto: he seleccionado el disco que con mayor frecuencia he escuchado últimamente de entre los que contienen obras de Schubert. Queda la cuestión de ver si ello implica el que necesariamente se trate de mi grabación predilecta, en el sentido de ser ésta la que yo considero más perfecta de las que figuran en mi discoteca. La respuesta, si me plantease a fondo esta pregunta, sería, muy posiblemente, negativa, ya que hay, al menos, tres o cuatro registros que tengo en tanta o mayor estima que el comentado en estas líneas. Entonces, ¿por qué es éste el disco de Schubert que más veces ha estado sobre mi plato giradiscos en estos últimos tiempos? Intentaré darme una respuesta, y así justificar ante los lectores mi elección.

Pienso que lo que mejor define a esta grabación es la atmósfera que crea. Ciertamente, se trata de un intento, muy logrado a mi entender, de reconstruir parte del ambiente de las célebres «Schubertiades». Y digo parte, porque es posible que a veces el bullicio de los asistentes jugara al contrapunto con las melodías del compositor, y que más que una deliciosa voz femenina, lo normal era escuchar la varonil de Vogl o de algún otro amigo del «círculo». Pero dejando de lado estas menudencias, la presente grabación es, para mí, un ejemplo vivo de la música como creadora de espacios sonoros capaces de delimitar una realidad física concreta, espacios que a veces se muestran intemporales, pues no se trata, para mí, en este caso, de un poder de sugestión capaz de evocarme imaginariamente una «Schubertiade», sino que me proporciona los elementos con que construir en torno a mí un ambiente íntimo y cordial, capaz a la vez de robar toda mi atención o dejarla libre, a solas con mis pensamientos.

Elly Ameling y Jörg Demus interpretan una música que aman profundamente. Y todos los inconvenientes técnicos, tantas veces expresados, del instrumento que emplea Demus en la presente grabación (un «Hammerflügel» vienés de 1835), no impiden para nada, sino todo lo contrario, la recreación de una atmósfera sonora que me resulta altamente grata.—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**



Sinfonías números 3, en Re mayor, D-200, y 5, en Si bemol mayor, D-485. Royal Philharmonic Orchestra. Director, Sir Thomas Beecham. EMI, SXLP-30204.

No es fácil elegir «un disco» perteneciente a determinado autor —Schubert en este caso— y definirlo como el mejor de todos los que se tiene del músico austriaco. A mí, personalmente, me ha costado bastante decidirme por el disco reseñado al principio de este artículo; tengo que añadir, no obstante, que lo mismo que me he inclinado en mis preferencias por el registro de Sir Thomas Beecham, podrían haber figurado el unitario y excepcional ciclo sinfónico de Schubert dirigido por Karl Böhm, el soberano y magistral trabajo de Alfred Brendel en su álbum dedicado a las últimas composiciones pianísticas schubertianas, la revolucionaria concepción, casi mahleriana, de la última **Sinfonía** dirigida por George Szell, la poética interpretación de la **Quinta** por Bruno Walter o la legendaria e insuperable recreación del **Winterreise** de Hans Hotter. Pero, en fin, como espero que las interpretaciones reseñadas serán debidamente comentadas por alguno de los miembros de nuestro equipo redaccional, paso a explicar las razones que me han impulsado a elegir el disco con las **Sinfonías Tercera y Quinta** del músico austriaco dirigidas por Sir Thomas Beecham.

Ambas lecturas son poseedoras de una magia y vitalidad contagiosas. Cada línea instrumental está plasmada con una conmovedora emoción, resultando, en conjunto, de una luminosidad de texturas insólita, y sobre todo existe un factor no expuesto hasta antes de forma tan hermosa y perfectamente acabada como en este registro: el humor latente en estos pentagramas, que Sir Thomas integra como elemento estructural de las composiciones. Su dirección está enfocada no desde la perspectiva romántica; Sir Thomas Beecham tiene puesta la mirada y el corazón en el músico cuyas obras dirigió siempre con desenfadado entusiasmo: Joseph Haydn. Las dos **Sinfonías** de Schubert de este disco, con sus respectivos movimientos, ya se consideren unitaria o separadamente, parecen haber sido concebidas por Haydn. Sin embargo, lo que en principio podría considerarse como una especie de alejamiento del verdadero es-

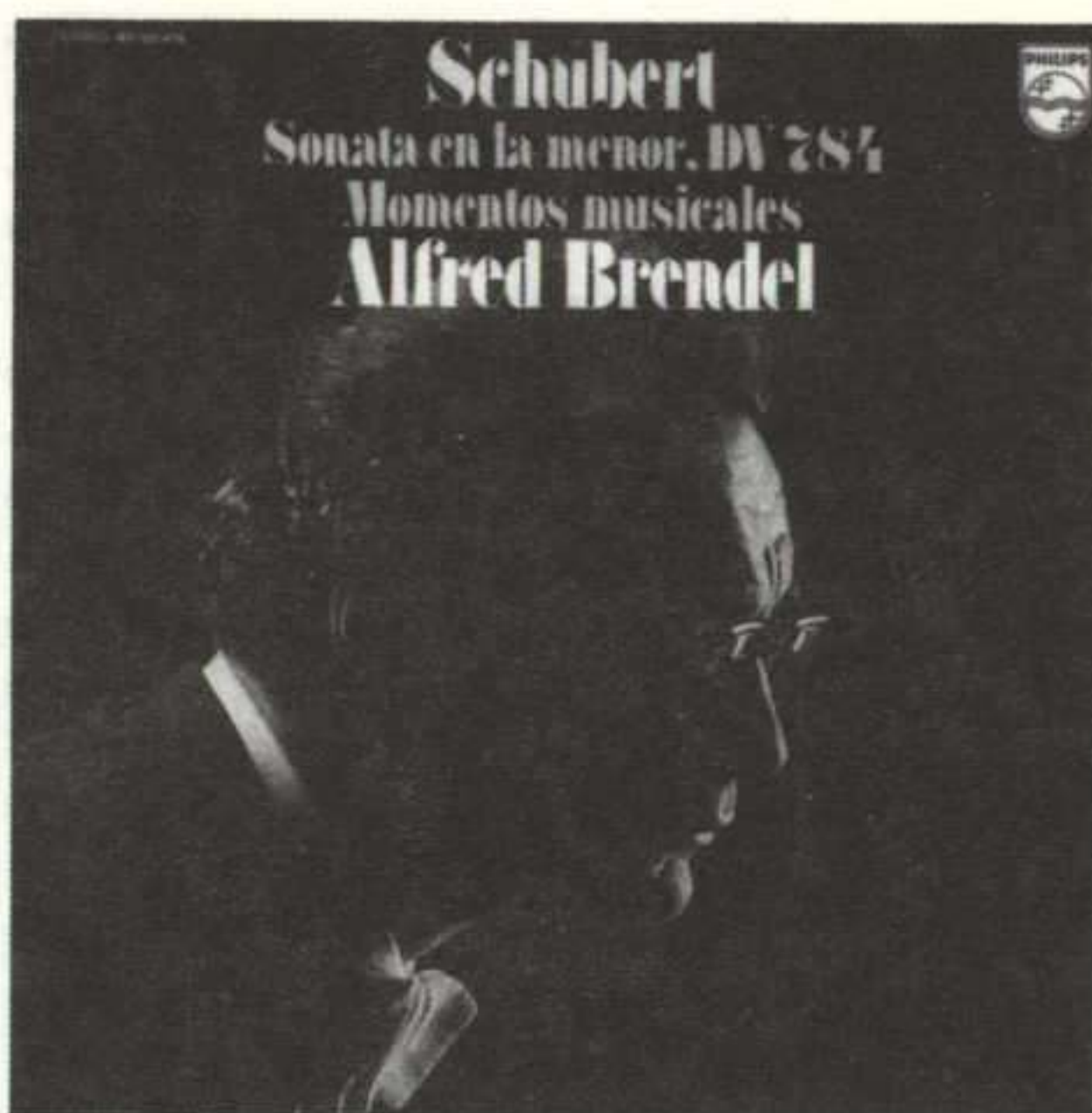
píritu de las partituras, resulta, en manos de Beecham, una especie de tributo-homenaje al mundo del clasicismo vienés, que en los años de gestación de estas **Tercera** y **Quinta** acababa de finalizar para dar paso al imparable y revulsivo Romanticismo.—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN.**

Sinfonía número 9 en Do mayor. Orquesta de Cleveland, George Szell (Columbia/CBS, serie Odyssey, Y 30669).

Momento Musical número 4 en Do sostenido menor. Alfred Brendel (Philips, 65 00 418).

No es mi vocación quebrantar normas, pero a la hora de plantearme mis grabaciones de Schubert más queridas ha surgido una dualidad que me ha sido imposible quebrar. Ya es problemático tener que renunciar a la elección del integral de **Lieder** de Fischer-Dieskau o al **Quinteto** para dos violonchelos en cualquiera de las dos versiones de Pau Casals, o a los mismos **Impromptus** de Schnabel; pero el proceso de selectividad no me ha permitido disociar a las dos páginas que he anotado en el encabezamiento. ¿Se me perdonará el que elija un disco entero de cincuenta minutos y cinco minutos de otro registro? Observo ahora que, sin haberlo pretendido, mis dos elecciones recaen en la tonalidad de Do, una en el modo mayor, otra en el menor, como caras de una misma moneda, como anverso y reverso, como cenit y nadir. Caras, de cualquier manera, del Schubert final, matizadas en cada caso por la grandeza, enorme en ambos casos, de las interpretaciones. Trataré de razonar mis preferencias.

La **Novena** de Szell, en primer lugar. Aclaración imprescindible: me refiero a la primera **Novena** de George Szell, la grabada a fines de los 50 para CBS. En el último año de su vida, 1970, Szell volvió a registrar la obra para EMI. Es muy bella esta segunda lectura, yo diría que muy «tradicional» en el mejor sentido: muchos schubertianos la adoran y la prefieren a la que yo he escogido. Sin embargo, yo me quedo con el potencial de «ruptura» que encierra esa primera versión. Interpretación agitada, dramática, tensa, mordiente, alejada de cualquier «celestial longitud», de toda apoteosis, incluso de toda belleza. Szell, en una conceptualización que parece



no obstante el comentario de mi amigo, mirar más a Mahler o al último Bruckner que a Brahms o a Schumann, parte de los presupuestos de escrupulosidad y «tempo» marcados por Toscanini, pero con una sabiduría estilística infinitamente superior a la del italiano. Su **Novena**, jamás infiel a un inevitable sustrato austro-vienés, camina hacia la desolación y la rebelión, es el testimonio de angustia (en modo mayor, sí) de una vida truncada y de un malestar físico-social que rebasa el pie obligado de la «cantabilidad» schubertiana para hacerse grito en el clímax del Andante y casi histeria ante la impotencia en el Final. Poco, pues, o nada que ver con las **Novenas** al uso. Poco schubertiana lectura. Y, con todo, Schubert está ahí, respondiendo al valor polivalente de una obra maestra.

Los **Momentos musicales** son prácticamente coetáneos de la **Sinfonía**, ambos nacen en los años finales, 1827-28. Mi elección va al cuarto de los fragmentos, Moderato. El piano de Schubert, que piensa ya en la **Sonata en Si**, abandona toda huella de sonrisa y se hace íntima tristeza. El pasaje, lo he recordado en varias ocasiones, parece tomado en sus partes extremas de las **Inveniones a dos voces** de Bach; en su sección central, y en fugaz aparición como coda de la pieza, ese leve tema que yo anotaba en mi crítica al disco de Brendel como «un secreto dicho a media voz». También Brendel ha grabado dos veces este ciclo. La versión escogida por mí es la realizada para Philips a principios de los 70. Y, como en Szell, el intérprete consigue el milagro de dar la vuelta a la propuesta. Lo que es desamparo, endémica melancolía, se torna consuelo y esperanza (en modo menor, sí) a través de ese pequeño motivo de cuatro notas que se abre como tenue luz, como bendición del más allá. En esos cinco minutos se resume todo el Schubert final, tamizado por la serenidad que otorga la resignación y la confianza.

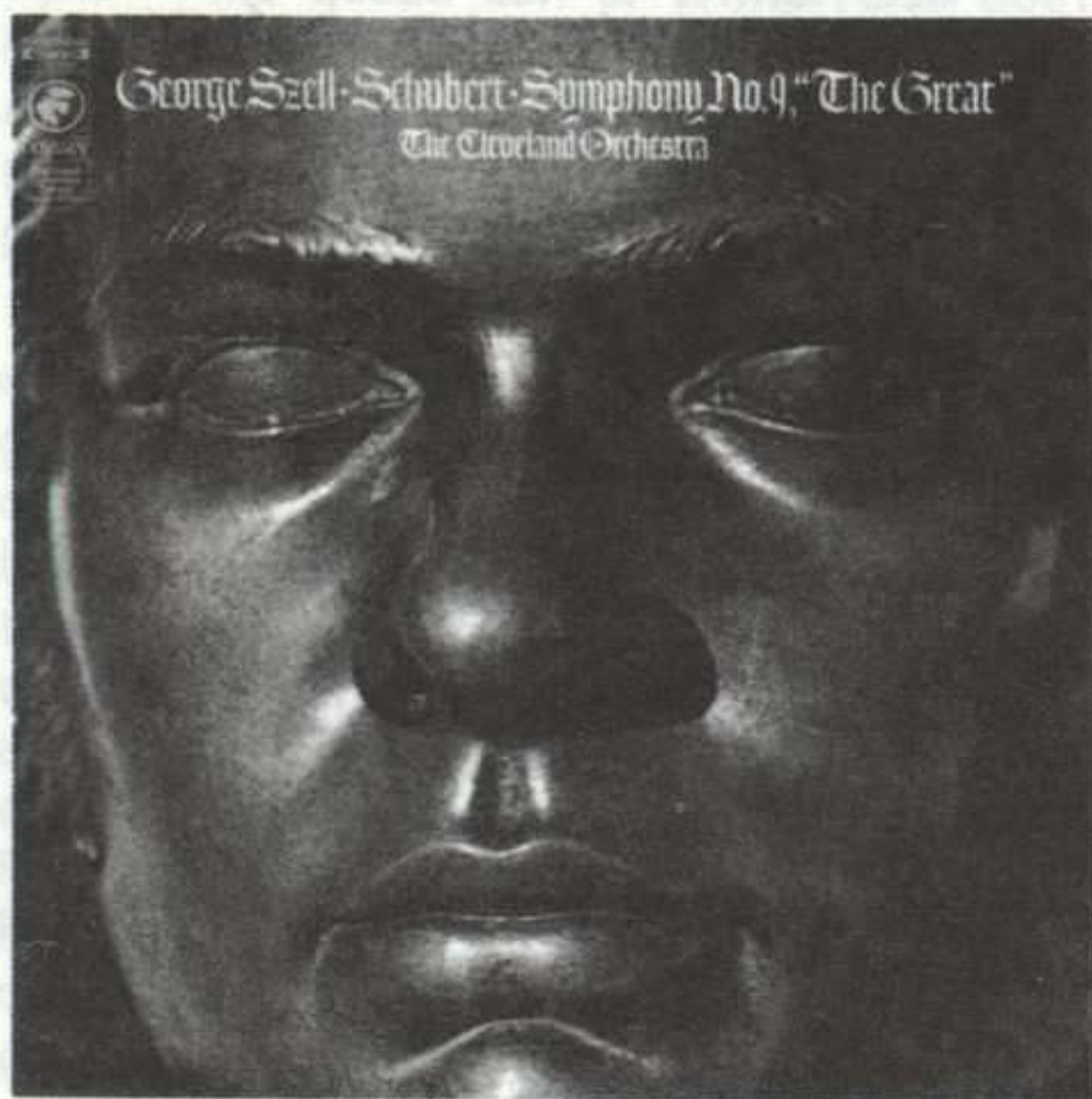
Szell, schubertiano, va a la búsqueda de las tinieblas cabalgando sobre la obra de la luminosidad. Brendel, schubertiano, sale al encuentro de la paz tentando el piano de la turbación. Do mayor resquebrajado, Do sostenido menor resucitado. Cenit y nadir. Anverso y reverso. En última instancia, siempre Schubert.—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

Fantasia en Do mayor, «El caminante», D. 760; Sonata en La mayor, D. 664. Sviatoslav Richter, piano. EMI, ASDL 826.

Una de las impresiones más fuertes y duraderas de las recibidas en mi contacto con la música de Schubert fue, sin duda, el descubrimiento de la **Wanderer Fantasia**, obra extraordinaria, revolucionaria en cuanto a estructura, avanzada en cuanto a armonía, plenamente, esplendorosamente romántica. El conocimiento, al menos el definitivo y determinante, vino de la mano de uno de los grandes pianistas de nuestros días: Sviatoslav Richter. Al impacto producido por la composición se unió el causado por el intérprete, cuyo nombre era ya legendario por entonces, antes incluso de que un disco suyo se editara entre nosotros. Pertenece desde hacía años al mundo mítico de los «monstruos», de los «genios» musicales, lo que venía, en cierto modo, favorecido por el hecho de que provenía del Este, cuna de tantos magníficos artistas. Otro extraordinario pianista soviético, Emil Gilels, había dicho años atrás, en París, que él no era nadie, que se prepararan para cuando viniera Richter... Y Richter llegó a París y asombró, como había asombrado en Norteamérica, en donde había grabado, con Leinsdorf y Boston, un impresionante **Segundo** de Brahms, uno de los primeros registros suyos aparecidos en el pírrico mercado español de entonces (reeditado el año pasado por RCA). Por eso, cuando, hacia 1968, un amigo me dijo que había comprado en unas rebajas de Sears, por 199 pesetas, un EMI conteniendo **El caminante** en versión del ruso, le imploré que me lo cediera, a lo que él, afortunadamente, accedió. Todavía se lo estoy agradeciendo.

En verdad, la grabación es histórica por muchos conceptos. En primer lugar, la **Fantasia** se registraba por vez primera en la versión original de Schubert, revisada por Badura-Skoda, corrigiendo algunas modificaciones de dinámicas y armonía que a lo largo del tiempo se habían ido deslizando en la partitura y que no estaban previstas en principio. En segundo lugar, porque la traducción del pianista soviético marcó un hito en la historia de la interpretación del piano de Schubert, no habiendo sido superada todavía, para mi gusto, aunque posteriormente han aparecido otras versiones de gran nivel (Pollini y Brendel, entre ellas), que sirven otros aspectos de la composición. Finalmente, porque la grabación es técnicamente magnífica para la época (1963), ofreciendo, como muchos discos EMI de aquel tiempo, una reproducción muy bella del sonido del instrumento (menos edulcorado que en otras oportunidades).

Richter ofrece una aproximación fuertemente romántica, vívida e impetuosa, cosa ya apreciable desde los primeros compases, en los que la obsesiva figura rítmica formada por una negra y dos corcheas es atacada con extraordinaria decisión, casi con apremio y con cierta rudeza. El pianista sigue así la indicación schubertiana «allegro con fuoco» de forma literal, aunque quizá no respetando el matiz «ma non troppo», que viene a continuación. El pulso rítmico, después de este implacable comienzo, anima toda la interpretación, dotada de una elocuencia y una amplitud que





ponen de relieve los perfiles no muy habituales del Schubert heroico. Hay, sin embargo, momentos para el intimismo, tal y como requiere la partitura, y así, quedan maravillosamente recogidos los tranquilos pasajes del «Adagio» y del «trío» del «Presto». En todo instante está presente la habilidad constructiva del intérprete, que brinda una transcripción meridiana de los diversos planos sonoros de este «piano orquestal» y coloreado, servido con verdadera belleza tímbrica y soltura en el virtuosismo.

Un gran disco, en suma, completado con una intimista y encantadora versión de una de las sonatas de «juventud» del propio Schubert: la escrita, en **La mayor**, en 1819 (según todos los indicios), **D. 664**, con lo que el pianista demuestra su gran versatilidad, reflejando con el mismo vigor y convicción la tierna poesía y el encanto vienés que el apasionamiento, la tensión y el virtuosismo.—**ARTURO REVERTER.**

Sonata en La Mayor, D 664; Sonata en La menor, D 784; Melodía húngara, D 817; Doce valsos, D 145. Vladimir Ashkenazy, piano. Decca, SXL 6260.

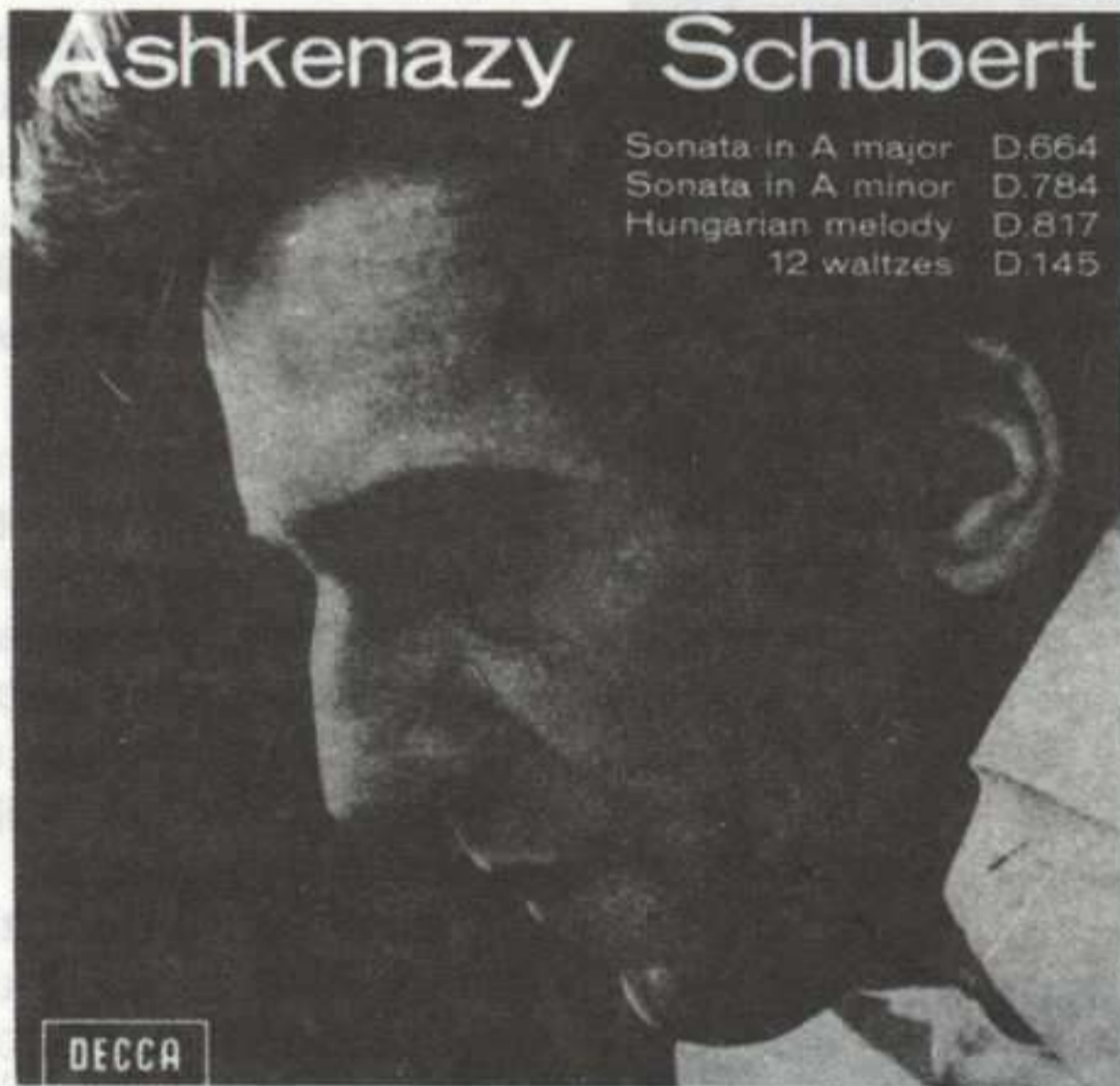
Me propuse que mi elección moderase su inevitable tasa de subjetividad. Rechacé obras de segunda o tercera fila, obras poco representativas o atípicas; no quise hacer prevalecer interpretaciones alambicadas o caprichosas; finalmente, incluso me abstuve de considerar aquellas grabaciones que tuvieran para mí un significado «especial», un valor personal no comunicable. El único margen que concedí inicialmente a lo subjetivo fue hacer recaer la elección sobre un sector de la obra para piano. Me curé en salud de ello, queriendo suponer que habría ya representación hasta copiosa de sinfonías y canciones, que otros tendrían ya escogidas las «Incompletas» y las «Truchas»; lo que llevo, por ahora, comprobado me demuestra lo precario de ese alivio...

Recordé temas schubertianos que me ocuparon en su momento: la **Fantasia Wanderer** fue la primera composición que me vino a las mientes como lo que los anglosajones y los pedantes llaman a **good choice** —yo lo llamo así porque soy anglosajón, faltaría más—. Dos razones me hicieron rechazarla. En primer lugar, la **Wanderer**, obra «importante», resulta, acaso por ello, una isla en la producción pianística de Schubert: puede figurar, pues, entre las que llamé «obras poco representativas o atípicas». En segundo término, la

Wanderer, que en tiempos de Schubert parecía que sólo la podría tocar el diablo, es hoy una pieza tan agradecida que le sale bien hasta a André Watts; destacar la versión de Maurizio Pollini hubiera sido preterir injustamente su perfecto complemento, la de Alfred Brendel; la solución de quedarse con Sviatoslav Richter ya la propuse hace tiempo..., pero no tengo el disco. Así, pues, descartada la **Wanderer**. Que la elija el diablo.

Los **Impromptus**, aunque representativos, tienen la pega contraria: no conozco un disco que incluya una versión satisfactoria de los ocho (excluidos los tres póstumos) —es decir, de los cuatro **D 899**, más los cuatro **D 935**—. La de Eschenbach es demasiado particular; la antigua de Brendel desmerece mucho de la reciente, por su parte sólo encontrable íntegramente en un álbum omnicompreensivo, que sería una provocación elegir. Me han dado excelentes referencias de la de Barenboim, pero todavía no la he escuchado; tengo el sólo anticipo de un recital memorable.

La solución inmediata era escoger un programa vario, y de todos los que tengo



me quedo con éste. Ilustra plenamente las dos caras de un compositor que, como romántico, tenía dos caras. Su interpretación, siendo la de un schubertiano irreprochable, conlleva la dosis de heterodoxia suficiente para entusiasmar o irritar. El discurso del recital, generoso y lleno de contrastes, puede ser descrito segundo a segundo sin apelar a la terminología técnica, sino simplemente a través de las emociones. Además deja una halagadora impresión de sobra de fuerzas, de resolución apasionada y, sin embargo, no del todo precisa, que es muy apropiada para recordar el tiempo en que llegó a nosotros. Un tiempo en el que parecía que la juventud tenía algo que decir, una época en que «imaginación al poder» y «calidad de vida» aún no eran **slogans** a manejar por profesionales de la ya preferentemente política. Para quienes vivimos ese tiempo y hoy lo recordamos con más nostalgia que la que nos quieren despertar hacia productos de eras más pretéritas, este disco es algo más que un consuelo: es un recordatorio de que lo que se afirmó de manera precipitada todavía permanece como posibilidad, porque todavía se puede especular con lo que podría haber sido.

En consecuencia, lector ante el cual con esto debuto, hay algo que me acaba de convencer de mi elección moderadamente subjetiva: que si hubiera sido desenfrenadamente subjetiva —y de esto me di cuenta después— hubiera recaído sobre el mismo disco.—**JOSE RAMON RUBIO.**

RCA

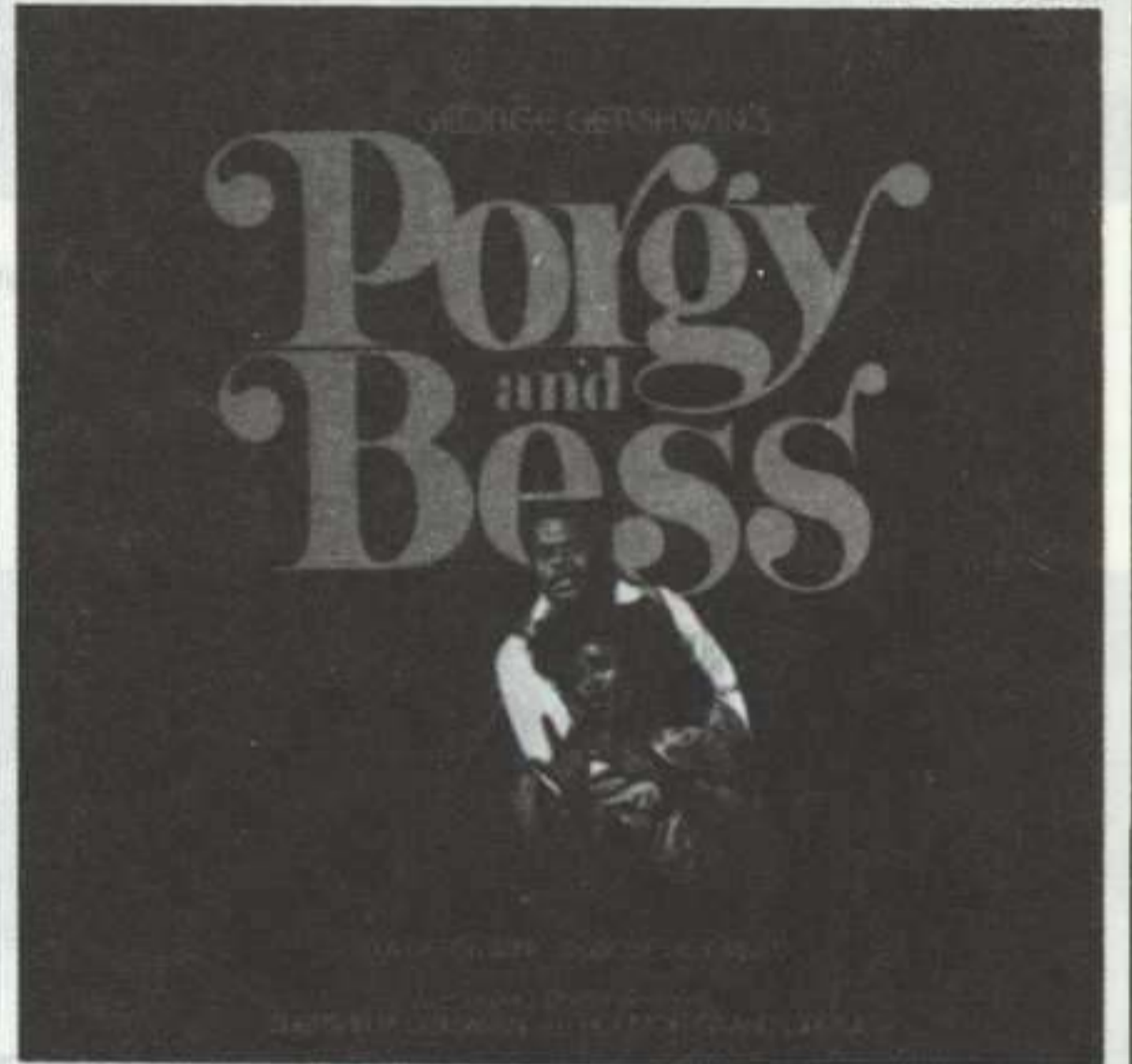
3

**SENSACIONALES
NUEVAS
GRABACIONES**



Manuel de Falla (1876-1946)
NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA: En el Generalife - Danza lejana - En los Jardines de la Sierra de Córdoba
CONCIERTO (Versión de clave)
CONCIERTO (Versión de piano)
Joaquín Achúcarro, pianista
London Symphony Orchestra
Eduardo Mata, Director

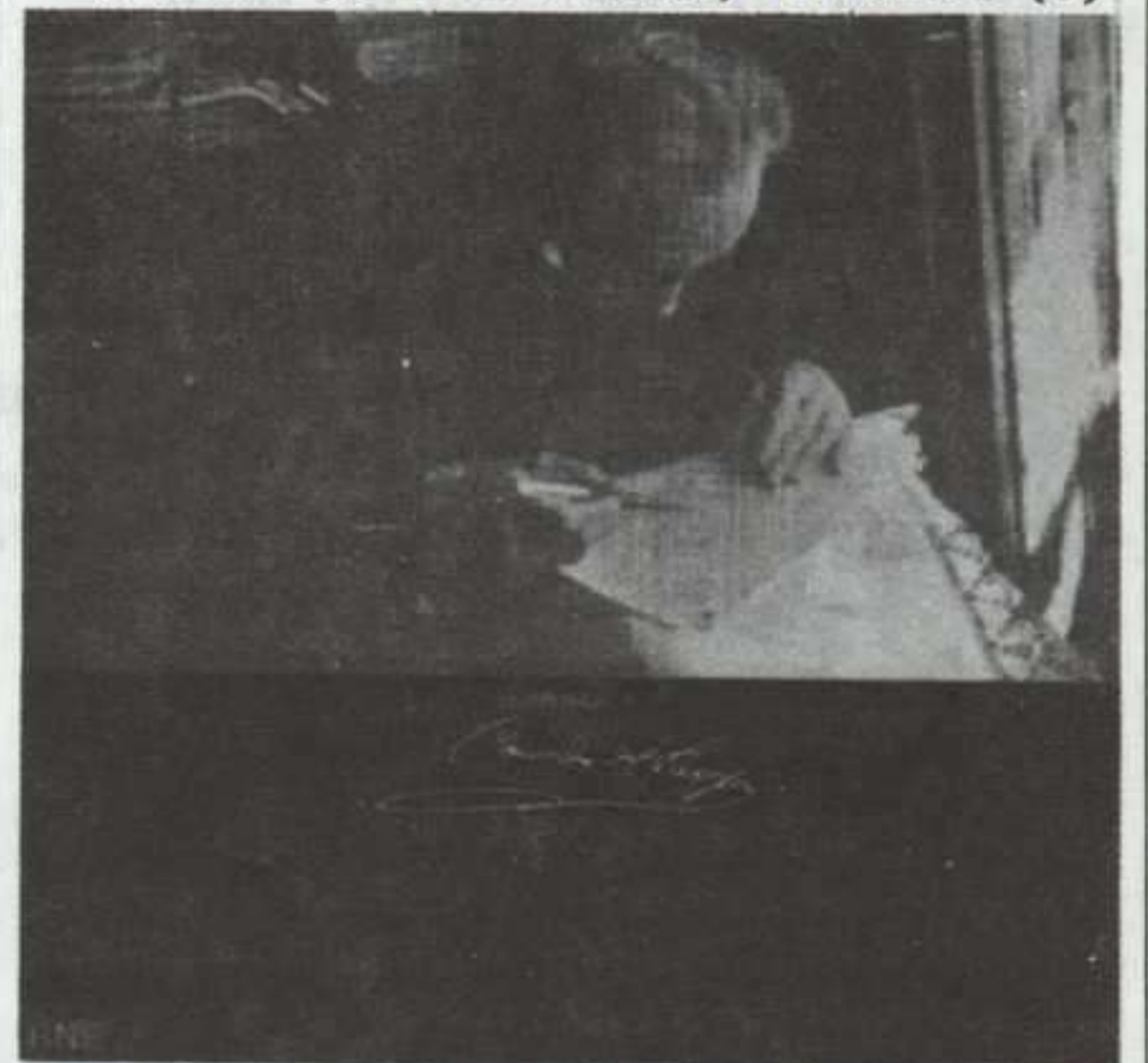
RL-31329



George Gershwin's

PORGY AND BESS

Donnie Ray Albert - Clamma Dale - Andrew Smith - Wilma Shakesnider - Betty Lane - Carol Brice - Alexander B. Small - Larry Marshall
Houston Grand Opera
Director, S. Goldman
(Album de tres discos) RL-02109 (3)



HOMENAJE A CONRADO DEL CAMPO

Cuarteto Hispánico
Pura María Martínez, soprano
Luis Rego, piano

RL-35197

RCA



ESTOS DOS GENIOS ESTAN EN OFERTA.

Y también en oferta especial limitada:

- Couperin: Conciertos Reales. Nuevos Conciertos (grabación completa). 4 Lp.
- Música de danza desde el Renacimiento hasta la época de Biedermeier. 6 Lp.
- Dvorak: Todos los Cuartetos para cuerda, Cuarteto de Praga. 12 Lp.
- Mozart: Mitridate, Re di Ponto, Orquesta del Mozarteum Leopold Hager. 4 Lp.
- Beethoven: Sinfonías 8 y 9, Karajan. 2 Lp.
- Tremoniska, Scott Joplin. 2 Lp.
- Mendelssohn: Romanzas sin palabras, Daniel Barenboim. 3 Lp.
- Paganini: Los Conciertos para violín, Accardo y Dutoit. 5 Lp.
- Verdi: Rigoletto, Kubelik. 3 Lp.
- Weber: El cazador furtivo, Kleiber. 3 Lp.

Nueva y exclusiva versión de las 9 Sinfonías de Beethoven por la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Herbert von Karajan. **OFERTA ESPECIAL en álbum de 8 Lp. o estuche de 6 cassettes.**

- Bach: Conciertos de Brandemburgo, Karl Richter. 2 Lp.
- Bizet: Carmen, Leonard Bernstein. 3 Lp.
- Haendel: El Mesías, Karl Richter. 3 Lp.
- Mozart: Conciertos para violín, W Schneiderhan. 3 Lp.
- Rossini: El Barbero de Sevilla, Claudio Abbado. 3 Lp.

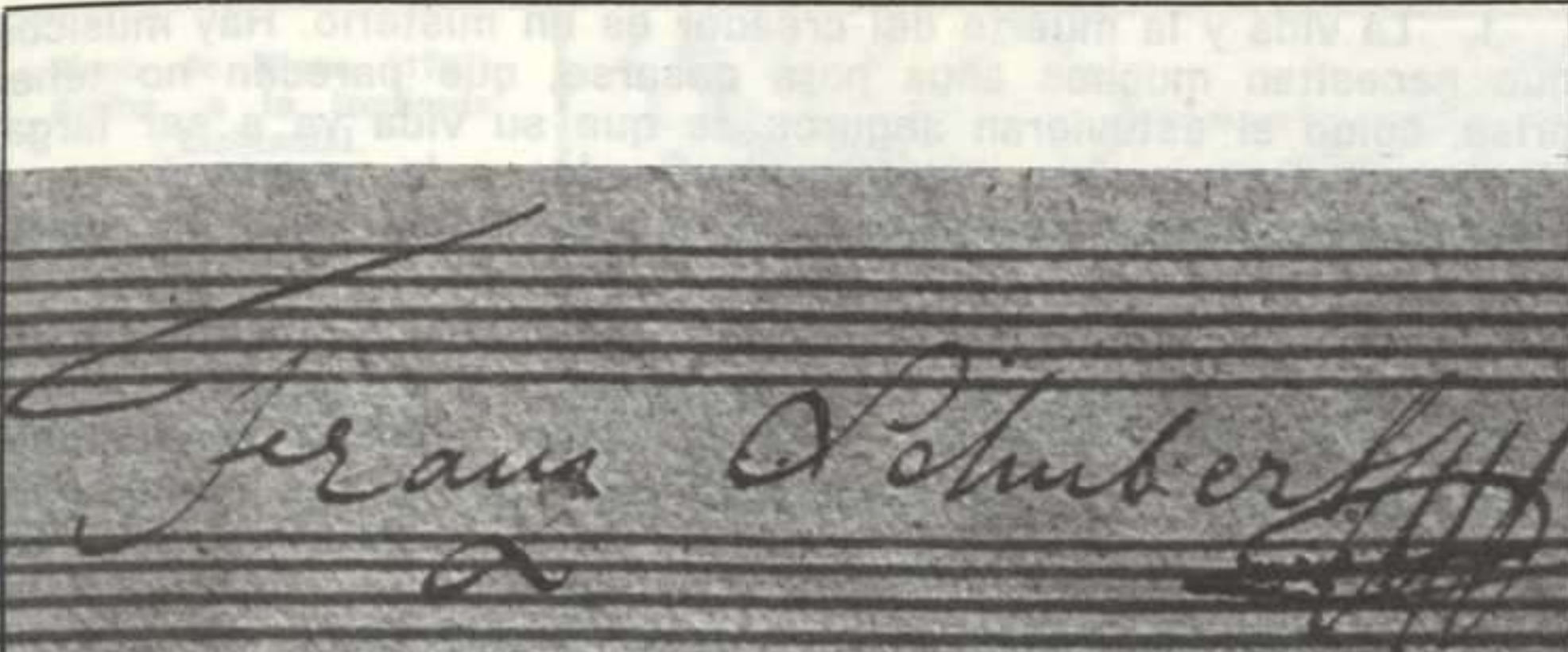
- Haydn: Las Estaciones, Karajan. 3 Lp.
- Corelli: Concerti grossi. Ettore Gracis. 3 Lp.
- Bach: Pasión según San Mateo, Karajan. 4 Lp.
- Mozart: Don Giovanni, Karl Bohm. 4 Lp.
- Pfitzner: Palestrina, Rafael Kubelik. 4 Lp.
- Haendel: Conciertos para órgano, A. Wenzinger. 5 Lp.
- Cuartetos Escuela de Viena, Cuarteto Lasalle. 5 Lp.
- Wagner: Tristán e Isolda, Karl Bohm. 5 Lp.
- Haendel: Concerti grossi, Karl Richter. 6 Lp.
- Mozart: Sonatas para piano, Christoph Eschenbach. 7 Lp.
- Schubert: Sonatas completas para piano, Kempff. 9 Lp.
- Mozart: Conciertos para piano, Geza Anda. 12 Lp.

Infórmese de las condiciones de esta oferta limitada en cualquier establecimiento especializado.

Hay un importante ahorro para Vd.



Destaca la música.



y su tiempo

Por **ANGEL F. MAYO**

El texto que sigue es una adaptación, para su publicación en RITMO, aunque respetando en parte el estilo oral de la expresión, de la charla que pronuncié, el 13 de septiembre de 1978, en el Instituto de Bachillerato de Mahón, bajo el patrocinio del Ateneo Científico, Literario y Artístico y las Juventudes Musicales de la capital menorquina, en el marco del V Festival Internacional de Música.

El contenido de la charla debe mucho al intercambio de ideas y noticias que tuvimos, en julio último, varios compañeros de la Redacción, recogido en este mismo número en «**Quasi**» una Schubertiada. No obstante, propone algunas aportaciones complementarias y, sobre todo, la audición de una serie de fragmentos musicales discográficos. Este procedimiento ayuda, a mi juicio, a la aproximación —por supuesto, en la dirección que yo me había trazado previamente— a Schubert y su obra. En cada momento doy la referencia del registro por mí utilizado; mas como se trata de obras que se encuentran en nuestro mercado (1), el lector con voluntad de oyente que no posea las grabaciones empleadas por mí siempre podrá acudir a otras. Creo que la posibilidad de la audición en casa justifica la reproducción de la charla en el contexto de nuestro número monográfico. Sin mayores pretensiones por mi parte, a los lectores-oyentes con buenos conocimientos en materia schubertiana la materialización de esa posibilidad puede servirles de recordatorio; y a los aficionados incipientes o casi ajenos al tema quizá les anime a más profundas lecturas sobre Franz Schubert y su tiempo.



Las conmemoraciones de los grandes músicos conllevan siempre una pléthora de actos de toda índole: ediciones, exposiciones, libros, ensayos, discos, emisiones radiofónicas, conciertos, conferencias, coronas funerarias, descubrimiento de lápidas... Este año la atención mundial ha recaído sobre Franz Schubert, a quien recordamos en el sesquicentenario de su muerte. La magnitud de la celebración, que en Austria ha alcanzado niveles casi sin precedentes, nos revela que, aparte intereses comerciales del momento, la obra de Schubert sigue viva. Y esto es lo que realmente importa, que su música continúe hablando a nuestro mundo, que tenga sitio en él y sea comprendida. Por esta razón hoy procuraré que sea la voz de Schubert —a través de bellos registros discográficos— la que realmente prime. La labor del conferenciante debe ser, en estos casos, complementaria, auxiliar, sin perder el norte de su subsidiaridad y el de su valor de orientación o aproximación.

Música, política y «Biedermeier»

Franz Peter Schubert nace, el 31 de enero de 1797, en Lichtental, pequeño suburbio de Viena, y muere, en la capital de Austria, el 18 de noviembre de 1828, cuando contaba sólo treinta y un años de edad. Muere un año después que Beethoven, del que es riguroso contemporáneo, aunque fuese veintisiete años más joven. Muere más joven que Mozart, más joven que Weber, más joven

(1) A excepción, probablemente, de dos de las tres canciones tomadas del disco Decca con Kirsten Flagstad (véase audiciones 1 y 6), que pueden ser sustituidas quizá por Margarita en la rueca y La muerte y la doncella. El catálogo discográfico español actual del «lied» de Schubert es insuficiente e inconexo.



Franz Peter Schubert (1797-1828).



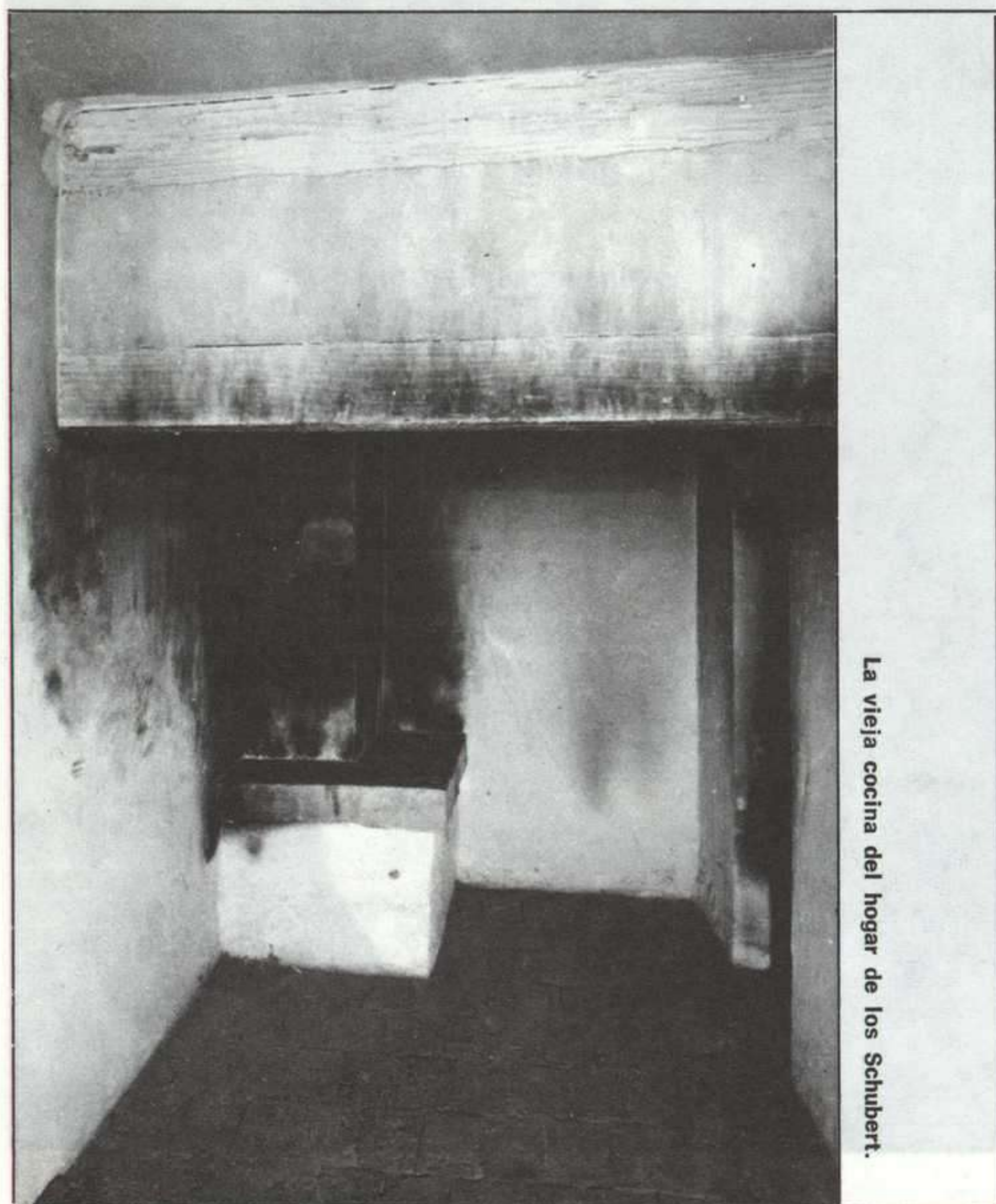
Clemens Lothar Wenzel von Metternich (1773-1859).



Casa natal de Schubert, hoy museo devoto.

que Mendelssohn. A la misma edad de su fallecimiento, Beethoven sólo había llegado a su **Primera sinfonía**, Wagner sólo tendría compuestas dos de las obras dramáticas que restan en su repertorio, **Rienzi** y **El holandés errante**; Brahms no habría iniciado su ciclo sinfónico y Bruckner sería un maestro de escuela y organista absolutamente oscuro. Al morir Schubert deja tras sí siete misas, ocho sinfonías ejecutables (2), dieciocho oberturas, veintidós obras dramáticas entre óperas, «singspiele» y música incidental; una cincuenta larga de obras de cámara —entre ellas algunos cuartetos y quintetos que son cimas del género—, ciento sesenta piezas vocales y corales, alrededor de quinientas para piano —con veintiséis sonatas y fantasías, algunas de ellas capitales— y aproximadamente seiscientos «lieder» para voz y piano. Lo ingente de tal catálogo en sólo veinte años de actividad creadora nos debe llevar a enunciar algo así como tres conclusiones «rápidas», que después van a ser productivas a nuestros efectos:

(2) Véase, en este mismo número, el trabajo de Otto Brusatti, **Franz Schubert**, ciento cincuenta años después de su muerte.



La vieja cocina del hogar de los Schubert.

1. La vida y la muerte del creador es un misterio. Hay músicos que necesitan muchos años para posarse, que parecen no tener prisa, como si estuvieran seguros de que su vida va a ser larga. Hay otros que parecen estar predestinados a la muerte joven, y entonces su obra mana generosa, a borbotones: éste es, justamente, el caso de Franz Schubert.

2. Paralelamente a este misterio, es evidente que a los treinta y un años se está aún lejos de la madurez de la personalidad. Schubert muere cuando le faltan todavía medios técnicos, conocimientos, experiencia. Es importante anticipar que él era plenamente consciente de esas insuficiencias (3). Ha de destacarse este hecho, porque es frecuente que el hombre joven crea que lo tiene todo aprendido. Schubert, en un rasgo característico del hombre de verdadero talento, no incurrió en ese pecado de vanidad.

3. Una producción tan vasta se justifica en parte por las condiciones innatas del autor, y hasta incluso por esa subconsciente premonición de la muerte que es detectable en Schubert, pero requiere una explicación más convincente. En consecuencia, comenzaremos por desarrollar esta tercera conclusión mediante la puesta en relación de la fecundidad schubertiana con el medio musical, histórico, económico, político y social en que transcurrió su breve vida.

Cuando nace Schubert, Viena era la capital musical del mundo. En ella ha muerto Mozart hace seis años, y en ella viven Haydn y Beethoven. Sobre Viena han confluído los movimientos musicales más importantes del siglo XVIII, hasta culminar en la perfección de la forma sonata, que es el núcleo del clasicismo de Haydn y Mozart, justamente dos austríacos. Desde Viena, Beethoven va a dar inmediatamente después un paso de gigante hacia la «eclosión» romántica, y para ello somete la forma sonata a la tensión de los amplios desarrollos de sus sinfonías, sus cuartetos y su música instrumental. Por otra parte, en Viena llegan a funcionar simultáneamente cinco teatros (4), donde se estrenan multitud de «singspiele» y óperas.

El ambiente musical de Viena permite que sea visto por la familia del pequeño Schubert como algo natural que éste, al estar dotado de bella voz de soprano, ingrese, en 1808, como niño cantor en la Capilla Real e Imperial, lo que llevaba aneja una beca en el Internado religioso (Stadtkonvikt), donde se impartía la mejor formación musical y cultural de la época. En esta atmósfera tampoco ha de extrañar que el muchacho componga, ya en 1810, una **Fantasia para piano a cuatro manos**, y que en 1811 acometa sus primeros «lieder». Y tampoco resulta descabellado —si bien el padre de Schubert se opuso a la decisión de su hijo— que Schubert opte por abandonar los estudios en el pensionado, a finales de 1813, para ser solamente un músico y pretender vivir de sus composiciones. Pero si el ambiente musical de Viena casi obligó a Schubert a ser músico, al abonar constantemente el campo de sus cualidades naturales, también le condicionó: es probable que el jovencísimo Schubert se sintiera un tanto insignificante ante el recuerdo de Mozart y, sobre todo, a la sombra de Beethoven. Schubert abordaría casi todos los géneros, pero no es casual que prestara atención preferente a dos de los caminos por los que había transitado poco el genio de Bonn: el «lied», del que llegaría a ser supremo maestro, y la ópera, donde fracasaría.

A esta estructura musical de base se superpone el importantísimo hecho de que Viena, a partir de 1814 y hasta, aproximadamente, 1840, iba a convertirse en el centro irradiador del equilibrio político europeo tras las guerras napoleónicas. Protagonista y símbolo de esta época es Clemens Lothar Wenzel von Metternich, canciller de Austria y ministro de Relaciones Exteriores. Los propósitos de Metternich tenían un contenido contrarrevolucionario: el objetivo de su política era garantizar la estabilidad de las viejas monarquías europeas, convulsionadas desde 1789. Metternich consiguió treinta años de paz internacional, pactados, y otros tantos de orden interior, impuesto y vigilado por un poderoso aparato policiaco. Pero este inmovilismo político facilitó, en contrapartida, la expansión del comercio y la consolidación de una clase burguesa vigorosa, que necesitaba de la paz en las fronteras y de la «tranquilidad» interna para desarrollar su actividad industrial y comercial.

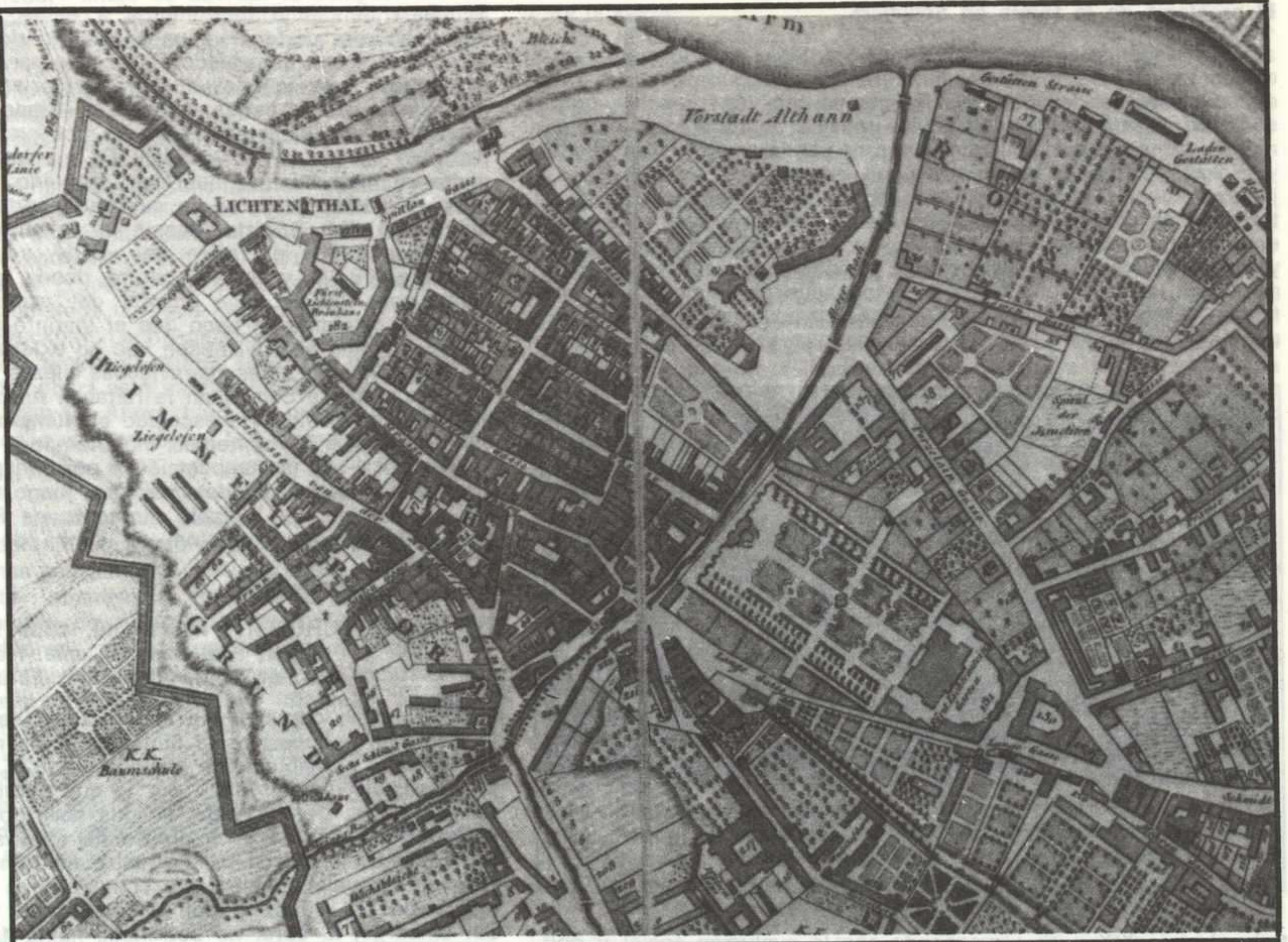
Florece entonces un tiempo que conocemos como «Biedermeir». Este nombre procede de una parodia de L. Eichrodt sobre los «nuevos ricos». Kurt Stephenson, en una nota de su libro sobre Clara Schumann, dice que «se aplicó primero a la cultura de la vivienda burguesa, y después a la pintura de género y a la poesía burguesa de la época, ni política ni heroica» (5). La rígida censura y la falta de libertades públicas coadyuvaban al desarrollo del gusto por las veladas en la casa burguesa y la vida de relación en el salón. Allí se podía hablar de lo que no se podía escribir. Allí se podía mantener vivo el sueño de la conspiración y de la libertad. Mas la velada —o su buen éxito— requería ciertos esparcimientos. En una ciudad tan musical como Viena, la música había de ser inevitable.

(3) Véase en este número «Quasi» una schubertiada.

(4) Véase en este número «Quasi» una schubertiada.

(5) Clara Schumann. Inter Naciones, Bonn/Bad-Godesberg, 1969.

Plano de Viena (1797).
Arriba, a la izquierda,
Lichtental.



mente uno de los más comunes. Pero una música obviamente «menor», fácil de tocar o cantar, apta para solistas o pequeños grupos, música doméstica y, en definitiva, «ligera». Esta época cristalizó el incipiente atractivo de la vida burguesa sobre los músicos. Un Schumann, un Wagner o un Brahms van a ser toda su vida, en cierta medida, criaturas de «Biedermeier». En cuanto a Schubert, que decide ser músico, y sólo músico, justamente en las fechas del Congreso de Viena, y lo será efectivamente hasta su muerte, acontecida catorce años más tarde, no conoció otra sociedad. Schubert escribió su música en los años iniciales de «Biedermeier», cuando ninguna sombra verdadera se cernía sobre el Estado-policial del príncipe de Metternich. Entre los schubertianos —abocados casi todos a la existencia burguesa— sólo Schubert, y hasta cierto punto Mayrhofer, significaron, hasta el final, el ejemplo de vida bohemia. Pero no olvidemos que lo bohemio es, en esta acepción, algo así como lo «suburbial» de lo burgués. Schubert murió en el umbral del éxito que habría supuesto para él el abandono del «suburbio». Conviene no olvidarlo, para no incurrir en el error de oponer a la inadecuada imagen edulcorada y un tanto pueril que se ha solido tener de Schubert otra «rebelde» o abiertamente insolidaria con su tiempo.

Schubert como músico vienés

Llegados aquí, hay que detenerse un poco en la cruz de todos los caminos que llevan a Schubert. Viena obliga a Schubert a ser músico y condiciona sus pasos. A cambio, Schubert será el más vienés de los músicos vieneses.

Lo vienés en Schubert pertenece al reino del tópico (6). Por la acción de la esterilización de ideas a que el tópico tiende, al tener a Schubert por «vienés» se le tiene todavía hoy —y no sólo en España— por músico bonito, «charmant», sentimental y no poco cursi. En las salitas con piano de los domicilios burgueses se han tocado relamidamente, hasta la saciedad y durante decenios, pequeñas marchas y valsos de Schubert junto a la inevitable **Para Elisa**, de Beethoven; el **Ave María**, de Gounod, y otras piezas esclerosadas en la nostalgia del irrecuperable «Biedermeier». La aparición de la industria cinematográfica, unida a las de radiodifusión y fonográfica, supuso inicialmente la extensión del tópico a las nuevas sociedades de masas, en la línea de la opereta de Heinrich Berté, **La casa de las tres niñas**, traducida a veintidós idiomas y representada más de cien mil veces en sesenta países desde su estreno, en 1916.

La situación ha cambiado un poco gracias a importantes inves-

tigaciones, presididas por la ingente labor de Otto Erich Deutsch, y a la expansión y perfeccionamiento de la industria discográfica. Aquéllas nos permiten perfilar hoy la vida vienesa en tiempo de Schubert y reconocer la importancia política y cultural de la capital de Austria; conocemos también las características del círculo de amigos que rodeó al compositor-intérprete y acudía a sus «schubertiadas» (7): sabemos que Schubert tuvo amistad con el dramaturgo Franz Grillparzer, con el pintor Moritz von Schwind, con el también pintor y tipógrafo Leopold Kupelwieser o el poeta Eduard von Bauernfeld; igualmente nos consta la atención preferente prestada por Schubert a la gran literatura alemana —Klopstock, Schiller, Goethe—, a la par que servía a la poesía de sus amigos —Mayrhofer— o menor —Wilhelm Müller—, hasta sumar en su catálogo más de ciento treinta autores literarios. A través de los discos el gran público tiene hoy medios suficientes para discernir la verdadera calidad de esta música, transida de universalidad. Para comenzar a recuperar el sentido de la realidad ante Schubert, nada mejor que escuchar una de esas piezas que han padecido toda suerte de arreglos y manoseamientos: me refiero al **Ave María**, «lied» perteneciente a la **Opus 52, número 6**, integrada por siete piezas sobre **La dama del lago**, de Walter Scott. El **Ave María** es el tercero de los **Cantos de Elena**, para piano y voz femenina. Reproduzco a continuación lo que dice Brigitte Massin (8) sobre este maravilloso y casi siempre vandálicamente maltratado «lied»: «En Si bemol mayor, perfectamente estrófico, con la doble indicación muy lento y pp, descansa sobre un principio de acompañamiento único e inmutable, que establece su clima, decididamente sobrenatural. Este principio es el de arpeggios movidos en sextillos de doble corchete, imitativos de la levedad del arpa; mas, por la insistencia de las octavas que resuenan rítmicamente en el bajo, semejan las armonías de una campana funeraria. Es notable la similitud entre este «lied» y una cantata de Bach, la **Cantata de la campana** (9), y quizá se trate de algo más que una pura coincidencia. La voz, plana, extraña al acompañamiento, avanza flexible y ondulante en un clima de permanente serenidad.» La versión que he escogido corre a cargo de la excepcional soprano Kirsten Flagstad, acompañada por Edwin McArthur. La voz wagneriana de la Flagstad, solemne y cálida, trae el viejo aroma, que parece nuevo por olvidado, del romántico texto y la no menos romántica música:

Audición 1:

SCHUBERT: **Ave María**. Kirsten Flagstad. Edwin McArthur. Decca, LXT 5263. Estuvo editado en España.

(7) Véase el trabajo, de Otto Brusatti, citado.

(8) Franz Schubert. Librería Fayard, 1977. Página 1097.

(9) La cantata **Schlage doch, gewünschte Stunde**, B. W. V. 53.

(6) Véase «Quasi» una schubertiada.

El problema de la forma en Schubert

En la segunda de las conclusiones «rápidas» anteriormente enunciadas me refería a la inmadurez relativa de Schubert, por razón de su temprana desaparición. Tengamos también presente que la sociedad de su tiempo demandaba música de reducidas dimensiones. En consecuencia, Schubert va a componer multitud de «lieder» y piezas cortas de toda índole, en especial para piano, por el juego o concurrencia de varios factores: la conveniencia de transitar caminos donde Beethoven es menos omnipresente, la urgencia en suministrar música nueva para las veladas burguesas de Viena y la necesidad de dar expresión a su riquísima vena creadora sin arrostrar permanentemente los complicados problemas de la gran forma. Y aún más, cuando se enfrenta a producciones ambiciosas y de gran desarrollo, utiliza una técnica que va a persistir durante



«El embargo» (Georg Waldmüller), típica pintura de «Biedermeier», con un incipiente fondo de crítica social.

todo el siglo XIX y se corresponde con la evolución social y política de la burguesía de la época: por un lado, anticipándose al estilo de Liszt y al poematismo del siglo, comienza a sentar las bases de la «fantasía», que es una de las formas musicales más características del liberalismo; por otro, pide al «lied» que reavive la gran forma, que la refresque temáticamente y la conforme de nuevo: hay que tener en cuenta que el «lied» es puente entre la urbe y el viejo sentimiento rural, más próximo a los ciclos biológicos. Schubert incorpora la célula del «lied», poética, reducida y expresiva, a la sonata y a la sinfonía; también incorpora a los tiempos «scherzantes» el «ländler» o danza rústica, que propone un contraste vigoroso e ingenuo al carácter más meditativo y elaborado del «lied».

A partir de Schubert vamos a asistir, durante todo el siglo XIX, a un combate dialéctico que se repite básicamente igual en muchos compositores: de una parte, la gran formación de casi todos ellos les lleva a bucear en la herencia de la sinfonía, la sonata y el cuarteto—puesta siempre la referencia en el modelo de Beethoven—con una creciente visión cósmica. La era industrial expansionista y a la vez acerca el mundo. El siglo XIX parece tener una respuesta general para todo el orbe, y la música forma parte de esa respuesta; de otra, los nacionalismos demandan retornar a las fuentes populares: unas veces, con citas literales algo confundidas y entremezcladas, porque no hay análisis previo del elemento étnico predominante, como es, en cierto modo, el caso de las **Rapsodias húngaras**, de Liszt; y las más, reelaboradas para su incorporación a los vastos esquemas de la música culta. Brahms y Dvorak han introducido en su música muchos elementos populares. El «lied» y la danza van a estar siempre presentes en la gran música de Centroeuropa. Y entonces, lo nacional con pretensiones de universal va a exigir de las pequeñas formas que estructuren los grandes aparatos sinfónicos del postromanticismo, una tarea, probablemente, excesiva. Pero cuando Schubert pertenece todavía al mundo está aún muy lejos del momento de la crisis. El se sitúa en la hora inicial de los nacionalismos, en la hora relativamente feliz de la ordenada vida burguesa, y cuando se enfrenta al problema de continuar la grande y abstracta forma de los músicos clásicos, lo resuelve, en parte, con una llamada genial a sus pequeñas células «liederísticas».

Ilustrativo de ello, antes de entrar en el mundo sinfónico de Schubert, puede ser la audición de un **Impromptu** para piano, concretamente el **Número 3 de la Opus 90**. Los once **Impromptus** que dejó Schubert, en dos series de cuatro y una de tres, han inquietado siempre a los investigadores. Desde Schumann, que consideraba los dos primeros de la **Opus 140** como tiempos iniciales de una sonata encubierta, hasta Alfred Einstein, quien volvió a insistir en el origen sonatístico de estas piezas cortas, es significativo el desconcierto ante unas llamémoslas «miniaturas» que poseen estructura y fuerza de obras de gran envergadura. Las series de las **Opus 90** y **140** fueron compuestas en 1827, poco después de la conclusión de **Winterreise**. Está demostrado documentalmente que

Schubert denominó **Impromptus** a estas composiciones. Hay en ellas una rara perfección, un extraordinario equilibrio entre forma y fondo. Parecen demasiado elaboradas para incluirlas en la música doméstica, y de aquí las dudas al situarlas. Yo coincido con quienes ven en estas perlas verdaderos «lieder» sin texto, auténticas «canciones sin palabras», pero no por omisión del soporte literario, sino porque lo trascienden. En los **Impromptus** Schubert presenta su material más querido y genuino, preparado para convertirse en núcleo y motor de su futura aproximación a la gran forma. Como dice Brigitte Massin en la obra antes citada (10), se percibe en ellos el rastro del «lied», sobre todo «en la forma tripartita A-B-A... y en la escritura, donde la melodía se desarrolla, como una canción, por encima del acompañamiento del bajo». Por eso sorprende un poco que el instinto y la experiencia de Robert Schumann no advirtiesen que no existía contradicción entre la denominación de estas maravillosas piezas y su potencialidad formal; claro que a Schumann le faltaban en la baraja muchas cartas que hoy conocemos. He escogido el **Número 3 de la Opus 90**, «Andante», porque su contenido monotemático acentúa la inspiración «liederística» de la composición y permite percibir, al tiempo, con claridad la riqueza del desarrollo, el juego formal a que es sometido. Intérprete del inefable momento es Paul Badura-Skoda, pianista que como pocos sirve el idioma de su compatriota Franz Schubert:

Audición 2:

SCHUBERT: **Impromptu, opus 90, número 3, en Sol mayor**. Paul Badura-Skoda. Fidas (Bärenreiter Musikaphon) BM, 30 L 1302. Estuvo editado en España.

Una de las obras donde mejor puede estudiarse la tensión de la forma en Schubert es la **Sinfonía en Do mayor**, llamada **Grande**. La **Sinfonía**, probablemente iniciada en 1825, lleva en el manuscrito la indicación «marzo 1828», por lo que parece que fue completada en esa fecha. Desde luego, es una obra poderosa y original. Que él la entendía como el comienzo de nuevas aventuras sinfónicas, lo demuestra el hecho de que esbozara inmediatamente otra (11). Este dato revela también que comenzaba a sentirse seguro en la utilización del «lied» y del «ländler» con finalidades superiores. Sin embargo, la obra, no estrenada hasta 1839, por Mendelssohn, lleva consigo la sensación de que el bellísimo material es estructuralmente más reducido que el amplio edificio organizado desde él. Personalmente, en los últimos años me ha atraído cada vez más la relación, para mí directa y evidente, entre el sinfonismo de este Schubert magnificándose y la producción sinfónica de Anton Bruckner. Porque lo que en Schubert es un material al que se va a pedir una expansión todavía superior a su «praxis», en Bruckner, cincuenta y sesenta años más tarde, es una madurada y experimentada abstracción, capaz de impulsar hacia arriba, sin debilidades, la imponente mole de sus sinfonías. El «lied» y el «ländler» constituyen el núcleo temático de las obras de Bruckner, que es un sinfonista pleno y especializado. Bruckner no necesita

(10) Página 1208.

(11) Véase el artículo citado, de Otto Brusatti.



Johann Mayrhofer (1787-1836).

componer seiscientos «lieder» antes de abordar la composición de una obra tan madura como su **Cuarta Sinfonía**. Esa tarea ya la había llevado a cabo, por él, Schubert. Este había alcanzado, al morir, el vestíbulo del enorme hogar sinfónico del otro gran maestro austríaco. Cuando una y otra vez todos nos planteamos la misma pregunta: ¿adónde habría llegado Schubert de haber vivido diez o quince años más?, para dudar y vacilar en la respuesta, no advertimos ese misterio en la vida y en la muerte del creador, a que me refería en la primera de las conclusiones «rápidas» antes enunciadas. Para que Bruckner, entre otras cosas, pueda extraer del sinfonismo incipiente del último Schubert todas las extraordinarias posibilidades que contenía implícitas, hará falta que completen o lleven adelante el grueso de su obra Berlioz, Schumann, Liszt y Wagner. Pero estudiemos un poco las sinfonías **Séptima** de Schubert y **Cuarta** de Bruckner. La filiación de ésta con respecto a aquélla queda declarada desde el primer tema del primer movimiento. La **Sinfonía** de Schubert está escrita en **Do mayor**, y la de Bruckner en **Mi bemol mayor**. Ahora bien, el primer tema está confiado en ambos casos a dos trompas. Las trompas de la **Sinfonía** de Shubert enuncian un tema en blancas, negras, negras con puntillo y corcheas, que comprende los ocho primeros compases de la partitura, mientras sus colegas de la **Sinfonía** de Bruckner exponen el propio exactamente a lo largo de quince y con valores de redonda, blanca con puntillos y semicorchea. El «tempo», en Schubert, es «andante», mientras en Bruckner es «allegro molto moderato»; mas los valores de notación utilizados en cada caso reducen un poco las diferencias de «tempo». En la **Sinfonía** de Bruckner el tema se construye sobre quintas, con una incursión en la sexta, y en la **Sinfonía** de Schubert ambos intervalos aparecen para desempeñar una función expresiva parecida en un contexto más movido y rítmico. Lo importante es que ambas presentaciones temáticas —a solo en Schubert y sobre un característico trémolo de los arcos en Bruckner— producen en el oyente, en parte gracias al color aterciopelado de los instrumentos escogidos, la inmediata inmersión en el clima romántico e introspectivo común a muchos

Schubert
Trompas I y II
en Do



Bruckner
Trompas I y II
en Mi



momentos de ambas partituras, propiciado por el juego de la quinta y de la sexta:

Tras la presentación de ambos temas conviene, a mi juicio, escuchar las introducciones de ambas sinfonías y las codas de los respectivos primeros movimientos. En las introducciones se observa que Bruckner alcanza, con el mismo material temático inicial, en el compás 51, la primera cota o cima de tensión, que es característica de todos sus primeros movimientos, mientras Schubert llega al primer ff de su material en el compás 29. Las proporciones en la medida se mantienen, por tanto, dentro de máximos y mínimos coherentes. Todo ello apunta a que con un material temático emparentado física y espiritualmente Bruckner puede disponer una estructura más vasta que Schubert —y, a la postre, contra lo que pueda creer un oyente superficial, menos reiterativa—, porque ese material es más abstracto, menos referenciado. Demostración de ello es que Schubert va a necesitar 684 compases para su primer movimiento, mientras Bruckner requiere sólo 575 (edición Haas), en un discurso que dura unos siete minutos más que el de Schubert. En las codas hay algo que inmediatamente se destaca: ambos compositores cierran sus primeros movimientos con triunfales afirmaciones del tema inicial de trompas, y toda la preparación antecedente tiene fuerte sabor común:

Audiciones 3 y 4:

SCHUBERT: Sinfonía número 7, en Do mayor. Orquesta Filarmónica de Berlín. Wilhelm Furtwängler, Heliodor, 88006. Estuvo editado en España por D. G.

BRUCKNER: Sinfonía número 4, en Mi bemol mayor. Orquesta Filarmónica de Viena. Karl Böhm. Decca, 6BB 171/2. Disponible.

Se aconseja la audición con el siguiente orden:

- Tema inicial en Schubert.
- Tema inicial en Bruckner.
- Introducción del primer movimiento en Schubert.
- Introducción del primer movimiento en Bruckner.
- Coda del primer movimiento en Schubert.
- Coda del primer movimiento en Bruckner.

Es recomendable la audición posterior completa de ambos movimientos y, por supuesto, de ambas **Sinfonías** en su totalidad. También conviene, en todo caso, prestar especial atención a los «scherzos» de las dos obras, y singularmente a los respectivos «tríos», contruidos sobre rústicos «ländler». En definitiva, creo que con la obra de Schubert asistimos al nacimiento de una música «nacional» que no puede desprenderse de las abstracciones clásicas de la gran forma, mientras que con la **Sinfonía** de Bruckner conocemos otra música «nacional» de la misma raíz, que ha conseguido producir en plenitud su propia abstracción. He aquí, a mi juicio y dicho marginalmente, uno de los valores que están jugando, lenta pero incesantemente, en la creciente difusión de la obra del organista de San Florián.



El Schubert puerilizado de La casa de las tres niñas.



Anton Bruckner.

Schubert como testigo y protagonista de la muerte.

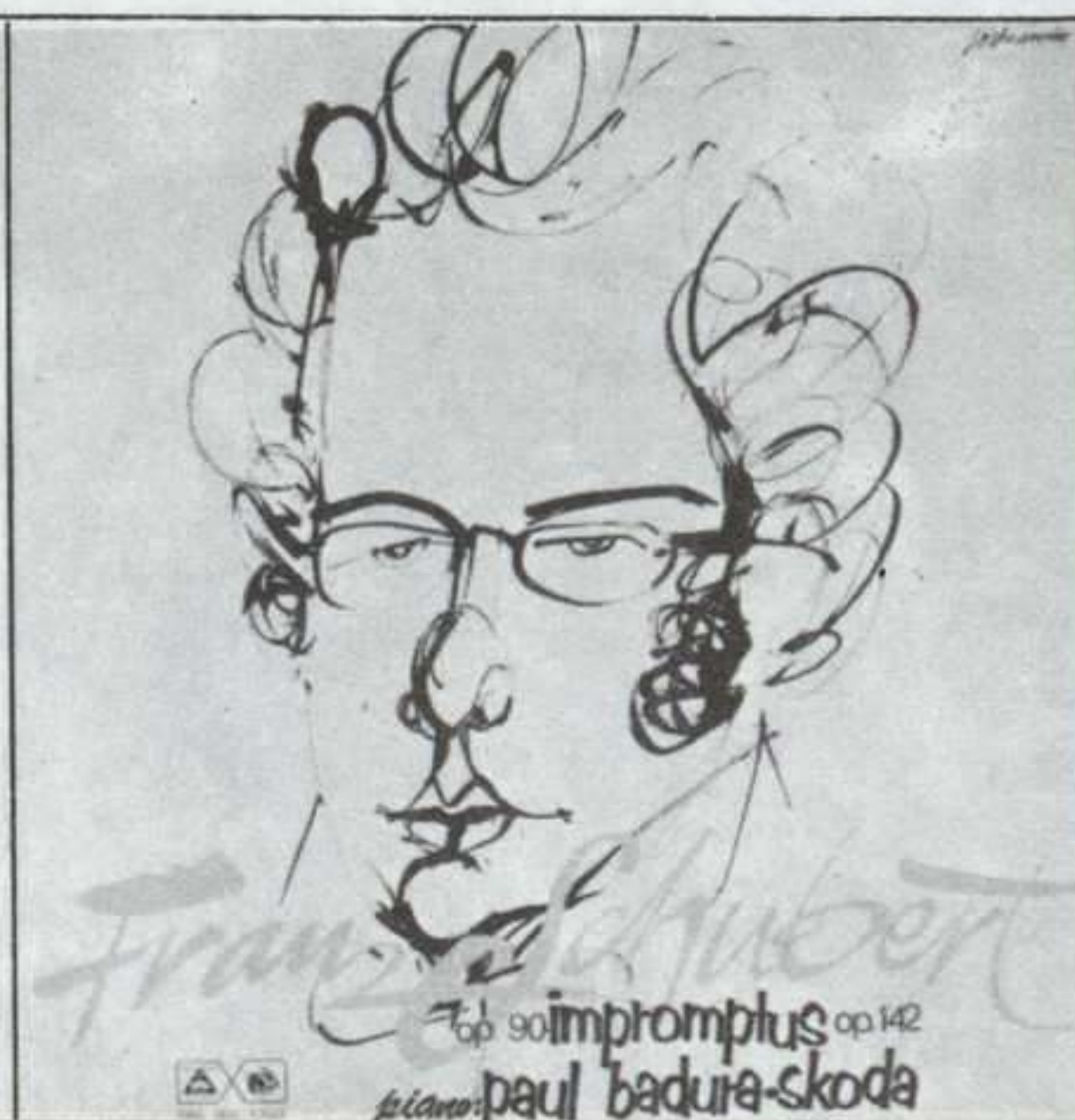
Aunque ya he desarrollado un poco la primera de mis conclusiones «rápidas», creo conveniente detenernos ahora un poco más a su cobijo. Ciertamente, tras combatir el tópico del Schubert menor, superficial, «charmant» y bonito, corremos hoy el riesgo de inventarnos otro sobre un Schubert melancólico, angustiado, triste, sombrío, preocupado siempre con el presentimiento de la muerte. En realidad, hay que estudiar el personaje en función de sus características físicas y psicológicas, y en su medio concreto. Poco se sabe del hombre Schubert, pero sí lo suficiente para apreciar en él una personalidad depresiva por naturaleza y una constitución corporal a la vez vital y débil. Hay en su obra alegría, frescor, juventud, ansia de vivir; pero hay también en ella tristeza, pesadumbre, decaimiento y hasta desesperación. Por decirlo con pocas palabras, el arte de Schubert está presidido por la conciencia de un momento de felicidad que no puede prolongarse demasiado.

En la época de Schubert la vida—o, mejor, su duración—es una aventura sometida al capricho de cualquier evento. No me refiero sólo a la memoria de las recientes y continuas guerras, con sus secuelas de empobrecimiento y epidemias: por ejemplo, el padre de Wagner murió, en 1813, de fiebres tifoideas, que asolaron Leipzig después de la Batalla de las Naciones. Pienso, ante

todo, en que, estadísticamente, en este tiempo la muerte es más probable que la vida; otro ejemplo: de los catorce hijos que hubo el padre de Schubert en su primer matrimonio, sólo llegaron a adultos cinco, y aun de éstos Franz moriría de tifus a los treinta y un años. Hay que tener en cuenta que las condiciones higiénicas y sanitarias de las grandes urbes eran malas. Paul Stefan (12) recoge que Viena tenía, en 1822, doscientos setenta mil habitantes. Una gran parte de ellos se congregaban a diario en el pequeño centro urbano, viniendo de los suburbios. Stefan describe la atmósfera polvorienta y ruidosa que soportaban cotidianamente los vieneses. Otro dato expresivo de la concentración urbana padecida es la abundancia de viviendas por pisos—aunque desde 1799 estaba prohibido edificar más de cuatro plantas—y el elevado costo de los arrendamientos, mucho más caros que en París, según el citado Paul Stefan. Añadamos la numerosa presencia de orientales, de higiene personal más que dudosa, y comprenderemos mejor que la enfermedad mortal era una espada de Damocles suspendida permanentemente sobre la cabeza de cada habitante de Viena.

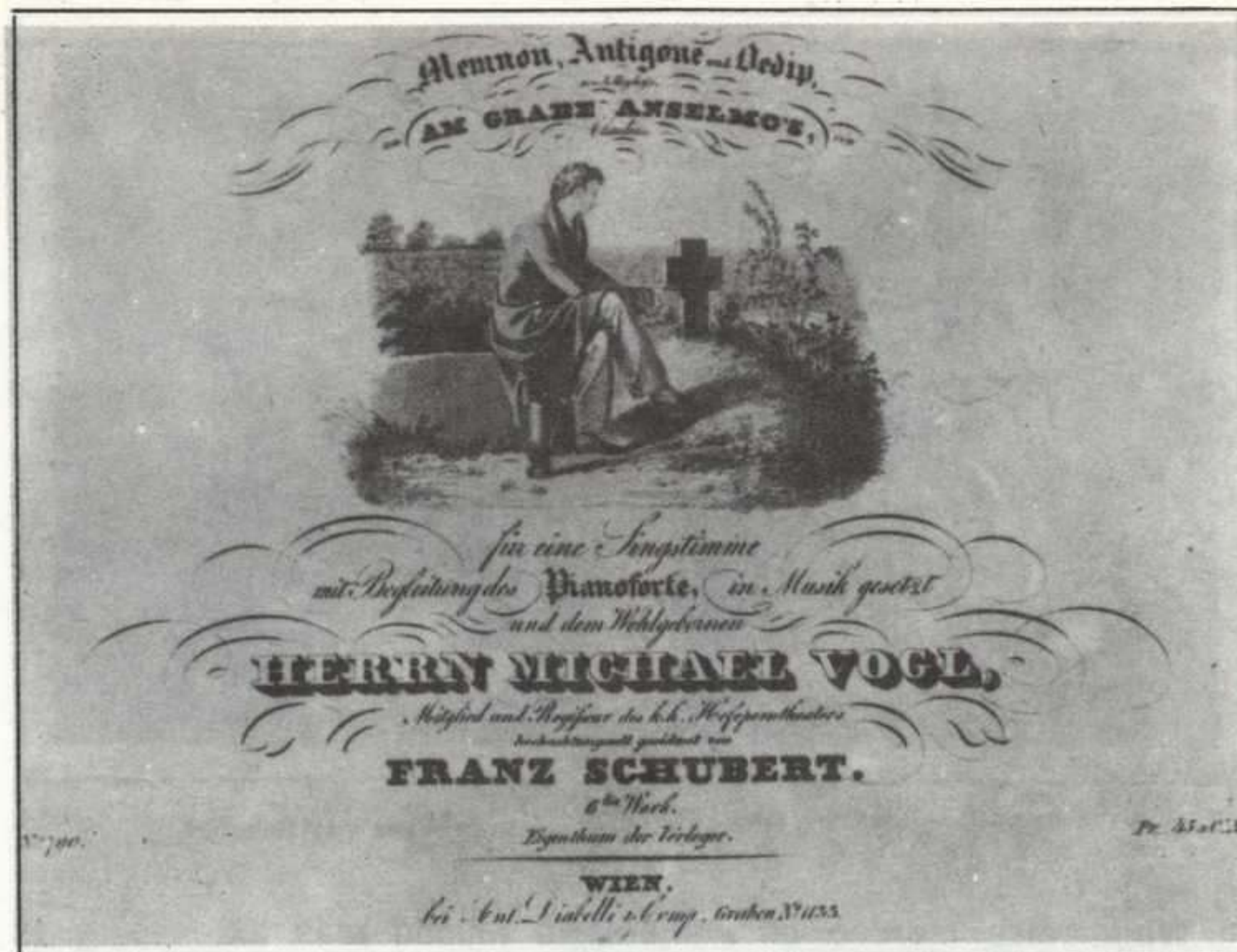
La muerte era un visitante puntual en el hogar de los Schubert. Año tras año desaparece de esta casa, con desesperante reiteración, una sonrisa infantil, que a poco es reemplazada por otra. Al ser Franz el duodécimo vástago, sólo verá partir al pequeño Petrus, de seis años, y a la recién nacida Aloisia Magdalena. Pero en 1812 fallece también su madre, y en 1818 su hermanastro Theodor Kajan. Para Schubert la muerte ha de ser algo cierto, rastreado, tangible, con la contrapartida de que no crea hábito o indiferencia. La literatura de la época está atravesada por toda suerte de poemas y elegías funerarios. Sobre textos de un contemporáneo de Schubert, Friedrich Rückert, a principios de nuestro siglo otro hombre emparentado artísticamente con el autor de **La muerte y la doncella**, Gustav Mahler, compondrá las definitivas canciones de la angustia de toda una cultura ante la inocente e inexplicable muerte infantil. Además, Schubert, que vive de, por y para sus amigos, ve morir también a algunos de ellos. El Schubert testigo de este destino inexorable y cruel nos ha dejado testimonios de gran belleza sobre la muerte infantil y la muerte del amigo. Seleccione dos muy conocidos: **El rey de los alisos**, D. 328, compuesto, en el otoño de 1815, sobre la famosa balada de Goethe, y **En la tumba de Anselmo**, D. 504, escrito, en noviembre de 1816, sobre texto de Matthias Claudius. En el primero, por encima del dramático acompañamiento figurativo de la angustiosa cabalgada, la voz—en esta ocasión, igualmente, Kirsten Flagstad—desarrolla su cuádruple misión: el narrador, el hijo, el rey de los alisos y el padre, mediante la utilización de los registros central, agudo y grave. El narrador presenta la situación: cabalga en la noche un padre, camino del hogar, con su hijito gravemente enfermo; el niño, febril, cree ver al rey de los alisos: éste le ama y le ofrece tesoros y juegos; el padre responde: es el viento, es la niebla, son las inciertas luces del páramo. La tensión alcanza el límite máximo, y cuando el padre llega a su destino el narrador nos dice que ya sólo lleva un cadáver en los brazos. La extraordinaria concisión y «obstinación» de esta trágica balada sólo se explica por la singular resonancia que el poema de Goethe halló en un alma dolorida por la muerte infantil cotidiana. En cuanto al segundo «lied», fue escrito al tiempo que otros seis más sobre poemas de Claudius. En esta colección el tema de la muerte es concitado en dos ocasiones, ya que Schubert puso también música al poema **Ante la tumba de mi padre**. Siempre ha llamado la atención a los estudiosos de Schubert que compusiera este «lied» justamente cuando iba a abandonar para siempre el hogar paterno; sin embargo, son menos los que advierten la mayor convicción y profundidad del sentimiento que se expone en la canción por el amigo fallecido. Yo creo que psicológicamente es muy comprensible la diferencia, y no tanto por la tensión existente entonces entre Schubert y su padre como por la inmediatez de muertes verdaderas de amigos queridos.

(12) Franz Schubert, Völkersband der Bücher Freunde. Berlín, 1928.





Segunda edición (Diabelli) de El rey de los alisos.



Cuarta edición de la primera impresión (Diabelli) de En la tumba de Anselmo.

Audiciones 5 y 6:

SCHUBERT: El rey de los alisos. En la tumba de Anselmo. Kirsten Flagstad. Edwin McArthur. Decca, LXT 5263.

Mas el testigo fue también protagonista de la enfermedad y de la muerte. Hay hombres que padecen el tránsito de improviso, sin advertirlo. No fue éste el caso de Schubert. A su constitución pícnica y su tendencia a la obesidad, que configuraban un cuadro general de salud poco bonancible (13), vino a sumarse, desde 1818, una sífilis de la que nunca se recuperó totalmente. Esta enfermedad habría de humillarle, angustiarse y preocuparle. En 1823, cuando los síntomas de la enfermedad llegaron hasta la caída del cabello, consideraba que nunca más volvería a ser un hombre sano. Más que el presentimiento—inevitable—de una muerte en plena juventud importa destacar la vivencia cotidiana de la propia enfermedad y su transposición a la obra musical. El Schubert de la **Sinfonía «Inacabada»**, de las últimas **Sonatas para piano** y de alguno de los grandes ciclos «liederísticos» alcanza estas cimas desde la pesadumbre y el dolor de la enfermedad. De esta manera Schubert no hace otra cosa—si bien de manera sublime—que mostrarnos la otra cara de la moneda vienesa. La alegría de esta ciudad-encrucijada de mil combates y miserias no es más que una pantalla de otra realidad mucho más compleja. Durante unos años de paz aparente se disfruta en los cafés y en los salones una existencia que puede esfumarse en cualquier momento. Afuera queda el recuerdo de las recientes guerras y el temor de las venideras; afuera impera el orden de Metternich y su policía; afuera están la enfermedad, el polvo, la desdicha. Este mundo sabe que vive de prestado, y de ahí su alegre artificio. De aquí también que Schubert, justamente por ser el más vienés de los músicos y a la vez poseer una experiencia vital extremadamente doliente, reflejara como nadie lo ha hecho la polivalencia de su época.

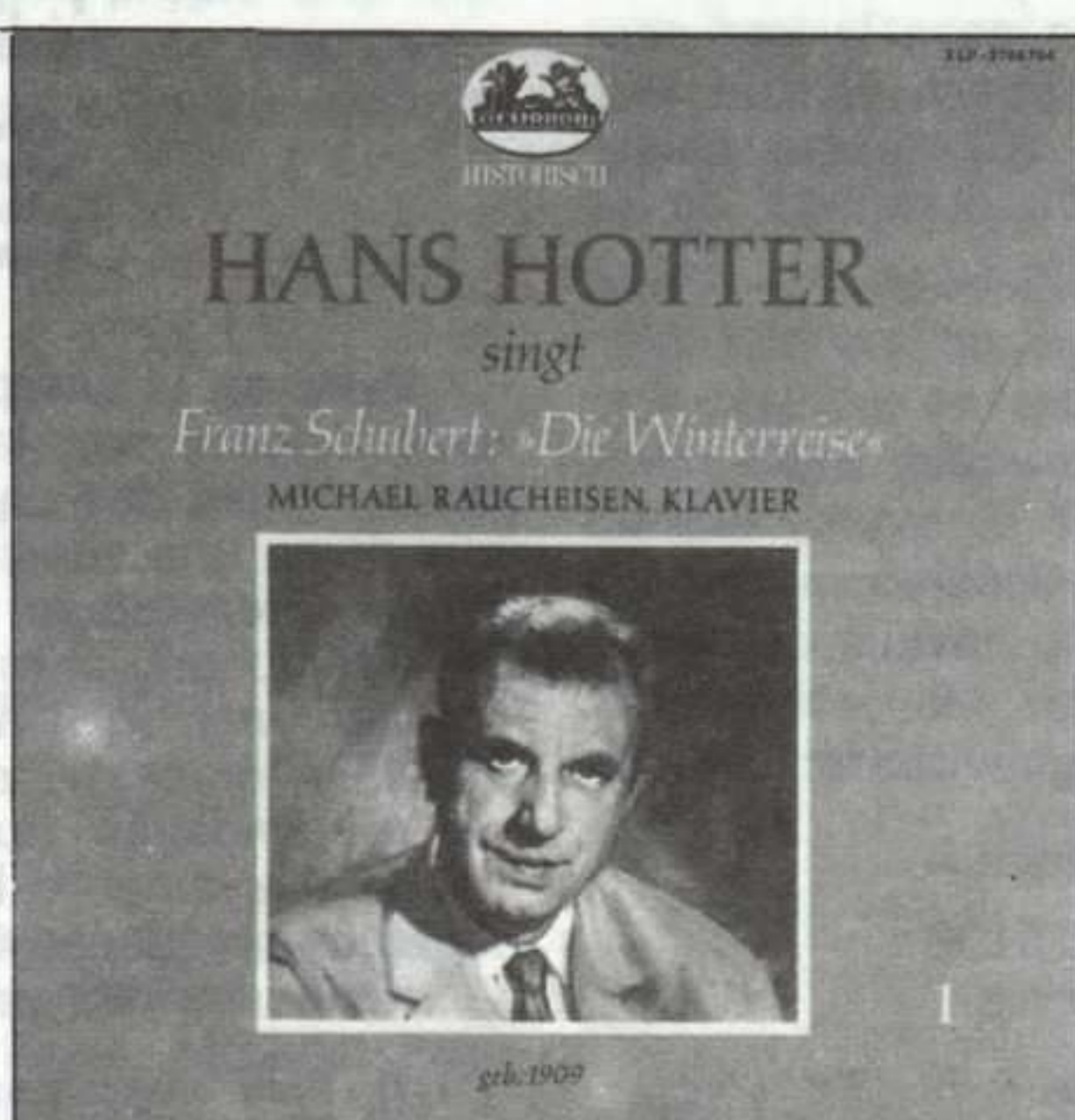
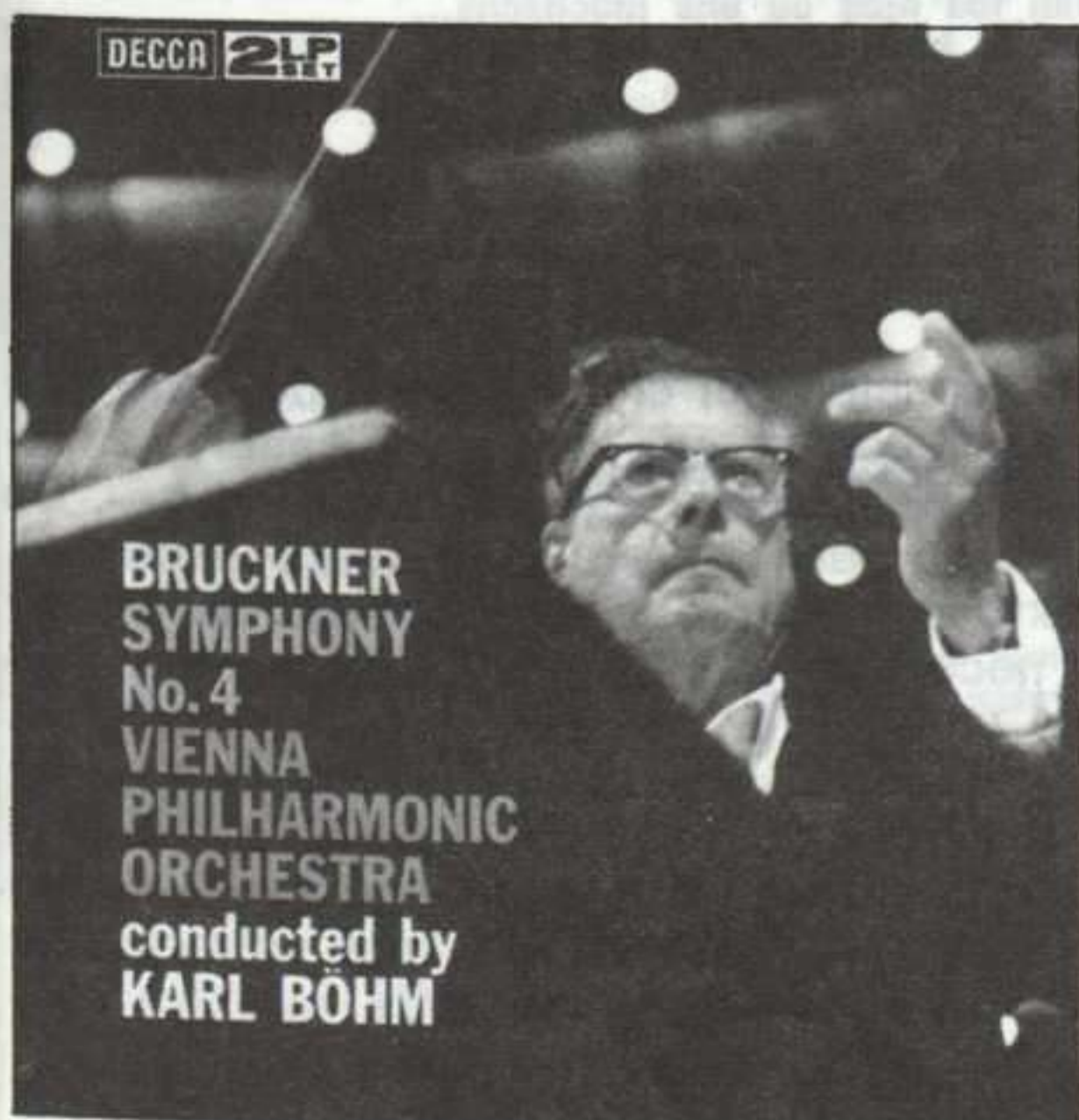
Ejemplo acabado de la verdadera dimensión de Schubert es su extraordinario ciclo de canciones titulado **Viaje de invierno**, al que querría prestar especial atención. El ciclo fue escrito entre febrero y octubre de 1827. Como ha dicho acertadamente Arturo Reverter en los programas de los conciertos Schubert que organizó la Fun-

dación March, en Madrid, el pasado invierno, «No es su última obra, pero no se le puede negar su categoría de testamento espiritual, ya que en ella se dan cita, muy concentradamente, todas aquellas ideas, anhelos, esperanzas y "soledades" que el compositor ha ido viviendo y recogiendo en su producción vocal anterior». La integran veinticuatro canciones sobre textos de Wilhelm Müller. Aunque el musicólogo inglés Francis Toye haya calificado a estas rimas de «tonterías sentimentales de un poeta de tercera fila», y Müller haya recibido la sañuda burla de otros comentaristas, las obritas expresan la melancolía de su tiempo con más precisión que otras piezas literarias mucho más elaboradas, y, sobre todo, sirven magníficamente al creciente contenido testimonial de la última etapa creadora de Schubert. Dietrich Fischer-Dieskau reconoce en estos versos «forma, fantasía, y ante todo la cualidad de cantables», y añade: «Müller incorpora el prototipo de su tiempo, en esa mezcla de constante sentimentalismo y escepticismo creciente» (14). No olvidemos tampoco que en la relación música-literatura no siempre la buena música ha marchado en compañía de buenos textos. La colección de Müller habla de un amante abandonado. El invierno es el símbolo de la soledad y de la tristeza, de la melancolía del amor perdido. El viaje es el itinerario por esa soledad desesperada. Dice Arturo Reverter: «Ante nosotros desfilan diversos escenarios y objetos, se describen distintos estados emocionales, pero lo que otorga total sentido al conjunto es la profundización en el mundo interior, en la vivencia íntima del sujeto que nos cuenta su dolor, su renuncia y su amargura a través de un auténtico "viaje" psicológico, una dramática y patética huida».

Efectivamente, los temas que Schubert aborda con arte múltiple y a la vez concentrado, con una perfección absoluta de la pequeña forma, se corresponden exactamente con sus vivencias, con la síntesis de su vida enferma y próxima a la despedida final: vida amorosa frustrada, soledad espiritual, anhelo de la ciudad desde el campo donde vive retirado el viajero—parábola «a contrario» del retorno imposible a la sociedad rural una vez que se pertenece a la urbana—, el infinito cansancio del enfermo, aferrado, pese a ello, a la última esperanza de vida; y algo más, muy importante: la conciencia de la grotesca burla que puede llegar a ser la existencia y la convicción de que el artista no pasa del nivel de «organillero» en el contexto de la organización social.

(13) Véase el artículo de Otto Brusatti.

(14) Tras las huellas de los «lieder» de Franz Schubert. Bärenreiter, 1976.



Carpetas de los discos propuestos. Naturalmente, pueden ser sustituidos por otros igualmente valiosos o preferidos.



Walter Scott.



Franz von Schober.

Winterreise merece un comentario mucho más extenso, y la audición completa y detenida. Pero en una ocasión como ésta habremos de limitarnos a escuchar una selección de sus canciones. Comenzaremos con la primera del ciclo, **Buenas noches**, sencilla de forma, expositiva, perfectamente realizada para introducirnos sin una vacilación en la atmósfera general de la serie. Está escrita en Re menor y en ritmo de 2/4. Es notable que este título, **Buenas noches**, coincida con las últimas palabras de **La nana del arroyo**, canción conclusiva de **La bella molinera**, ciclo compuesto, en 1823, igualmente sobre poemas de Müller. ¿No se tratará de una liberación más o menos consciente—en virtud de la incitación de los versos de Müller—de ese sentimiento de lo grotesco en la vida, que antes he apuntado? Con fina perspicacia, Brigitte Massin advierte que Schubert revela de un golpe, con la primera palabra, «Fremd», «extranjero», el contenido general del ciclo (15). He aquí el poema (16):

Extranjero he llegado,
Extranjero parto de nuevo.
Mayo me era propicio
Con sus ramilletes de flores.
La muchacha habló de amor,
La madre, hasta de matrimonio...
Ahora está sombrío el mundo,
Y el camino cubierto de nieve.

No puedo escoger la hora
Para mis viajes,
He de mostrarme yo el camino
En esta obscuridad.
Es mi compañera
Mi sombra proyectada por la luna,
Y por los campos blanquecinos
Busco las huellas de animales.

¿Por qué he de esperar más tiempo
Si he sido expulsado?
¡Dejad que errantes perros ladren
Ante la casa de su amo!
Gusta de andar el amor
—Dios así lo hizo—
Desde los unos a los otros.
¡Bien amada, buenas noches!

No quiero turbarte en sueños,
Malo sería para tu descanso:
Así no oirás mis pasos...
¡Cerrada la puerta, con cuidado!
Al pasar ante el portón
Te escribiré: Buenas noches,
Para que veas
Que en ti he pensado.

Como una variación de la canción inicial, la tercera del ciclo, **Lágrimas heladas**, reafirma el clima de soledad y el ritmo de la penosa caminata. La estructura de la breve pieza es a la vez sencilla y elaborada: breve introducción pianística—primera estrofa (A) con repetición del último verso—segunda estrofa (B)—tercera estrofa (A) con repetición del último verso—repetición completa de la tercera estrofa—coda del piano. Dice así el texto:

Gotas heladas caen
De mis mejillas:
¿O es que se me negará
Que he llorado?

¡Ay, lágrimas, lágrimas mías!
¿Tan tibias sois
Que os cuajáis en hielo
Como el frío rocío de la mañana?

¡Y, sin embargo, manáis de la fuente
De mi pecho tan ardientes,
Como si quisierais fundir
Todo el hielo del invierno!

(15) Libro citado, página 1163.

(16) Traducción de los poemas de Müller, Angel-F. Mayo.

El tilo, número 5 de la colección, es una canción tan bella como conocida. Como advierte Brigitte Massin, es el primer «lied» del ciclo escrito en modo mayor: «el Mi mayor de la juventud, del entusiasmo, asociado a un ritmo de danza 3/4» (17). Pero esta canción, tan firme en su comienzo, contiene toda la personalidad depresiva de Schubert, con sus bruscos cambios de humor y de disposición ante las cosas. Hablaba yo antes de aferramiento a la última esperanza de vida. Y ahora quiero añadir que esta voluntad de continuar adelante, pese a todo, puede significar inercia antes que verdadera esperanza. El poema de Müller consigue retener en el espacio de sus tres estrofas la paradoja de una voluntad de vivir que es a la vez huida de una muerte liberadora. El círculo vicioso queda cerrado así, sin escapatoria posible, y la serenidad inicial cede nuevamente el paso a la soledad del hombre en un mundo indiferente y absurdo:

Junto a la fuente ante la puerta
Se yergue un tilo;
A su sombra tuve
Muchos dulces sueños.
En su corteza grabé
Palabras de amor;
Siempre volví a él mi pensamiento
En la alegría y en el dolor.

De nuevo tuve hoy que pasar
A su lado en noche cerrada.
Y allí, en la obscuridad,
Incluso cerré los ojos.
Sus ramas susurraron
Como si me dijeran:
«¡Ven a mí, compañero,
Aquí encontrarás tu descanso!»

Frío viento me azotó
En medio del rostro;
Voló de mi cabeza el sombrero,
Mas no me volví.
Ahora estoy lejos,
A muchas horas de aquel lugar,
Y escucho siempre este susurro:
«¡Allí hubieras encontrado tu descanso!»

Mirada retrospectiva, octava de las canciones, expresa como trasfondo del amor burlado la parábola de la ciudad y del medio rural. El campo es sólo un refugio temporal para el extranjero. La urbe es todo: el amigo y el enemigo, el centro del amor y de la desesperación; medio a la vez liberador y opresivo, pero necesario para el extranjero, que sólo en ella tiene su patria. Este poema, como otros del ciclo de Müller que tocan más o menos de pasada el tema de la ciudad a la vez amada y temida—**La corneja**, número 15, o **El poste indicador**, número 20—, había de atraer intensamente la atención de un Schubert atrapado en las telas de araña de su bienamada Viena. La composición oscila entre **Sol mayor**, que describe la alegre ciudad de los recuerdos, y **Sol menor**, tonalidad definidora de la realidad presente. Brigitte Massin (página 1169 de su obra) emparenta el poema con **El tilo** y **La corneja**, y halla también en la introducción pianística de esta **Mirada** una «alusión evidente al susurro del tilo en el "lied" que le está dedicado». Yo me permito insistir en este otro aspecto de las tensiones que la vida urbana va a producir al hombre moderno, y que, a mi juicio, están ya presentes en Schubert. Dice así Müller:

Arde bajo mis pies la tierra
Aunque camine por el hielo y la nieve;
Quisiera no volver a tomar aliento
Hasta dejar de ver las torres.

He tropezado con todas las piedras,
Tan de prisa he dejado la ciudad.
De todas las casas las cornejas arrojaban
Sobre mi sombrero bolas y pedrisco.

¡Cuán de otro modo me recibiste,
Tú, ciudad de la inconstancia!
En tus relucientes ventanas rivalizaban
Con sus cantos el ruiseñor y la alondra.

Floreían los redondos tilos,
Cantaban las cristalinas fuentes,
Y, ¡ay!, ardían los ojos de una muchacha...
¡Estabas perdido, compañero!

Cuando me viene aquel día a la memoria,
Quisiera aún mirar atrás de nuevo,
Quisiera retroceder a lo pasado,
Y pararme en silencio ante su casa.

Valor es la antepenúltima canción del ciclo, y sirve de contraste casi violento con las dos precedentes—**El poste indicador**, **La posada**— y las dos conclusivas—**Los tres soles** y **El organillero**—. De ella mana una suerte de cinismo que oculta una profunda debilidad. Se ha interpretado este texto como prueba del ateísmo de Müller y de Schubert, pero no es necesario ir tan lejos. La arrogante afirmación final: «¡Si no existe un Dios en la tierra, nosotros mismos seremos dioses!», es un grito de desesperación contra la tristeza de la condición humana, mediante su sublimación. Esta canción oscila nuevamente hacia una exaltación circunstancial en el marco fuertemente depresivo de **Winterreise**. Consta de tres estrofas, en **La menor** las dos primeras y **La mayor** la última, muy agresiva:

(17) Obra citada, página 1166.



Wilhelm Müller.

Si se posa sobre mi rostro la nieve,
La hago caer al suelo.
Cuando el corazón habla en mi pecho,
Canto más fuerte y con más valor.

No escucho lo que me dice,
No tengo para él oídos:
No siento sus quejas;
Quejarse es de locos.

¡Voy alegre por el mundo
Contra viento y marea!
¡Si no existe un Dios en la tierra,
Nosotros mismos seremos dioses!

Winterreise concluye con una de las canciones más desgarradoras de la historia. Todo aparece helado y muerto en este paisaje del alma desolada, sobre el monótono «ritornello» del organillo. El mundo se ofrece, definitivamente, hostil, inmutable, impávido. Un anciano tañe su pobre instrumento y sólo le rodea la más espantosa indiferencia. El extranjero de esta historia ha vuelto al punto de partida en su viaje sin esperanza. El poema de Müller resume en diez apretados versos muchas preguntas que habían de conjurar el ánimo atribulado de Schubert: ¿qué es el arte y para qué sirve?, ¿qué es el artista?, ¿para qué crear?, ¿para qué vivir? La tantas veces citada Brigitte Massin dice perfectamente a la altura de las circunstancias (página 1184 de su obra): «Esto es la desaparición del Yo. Después del estallido de **Valor**, el héroe schubertiano ha dejado de ser activo, parece descolgado de la realidad, sólo existe a través de su visión. Su diálogo con este instrumento simbólico... es un diálogo de muerto...». Sí, Schubert está aquí perfectamente muerto, pero aún alza su voz, hecha de amargura y de llanto, para pedirle al organillero, es decir, a su propio arte musical, que dé todavía una vuelta más al manubrio de su instrumento, que toque para él, fiel hasta el final a su vocación de músico:

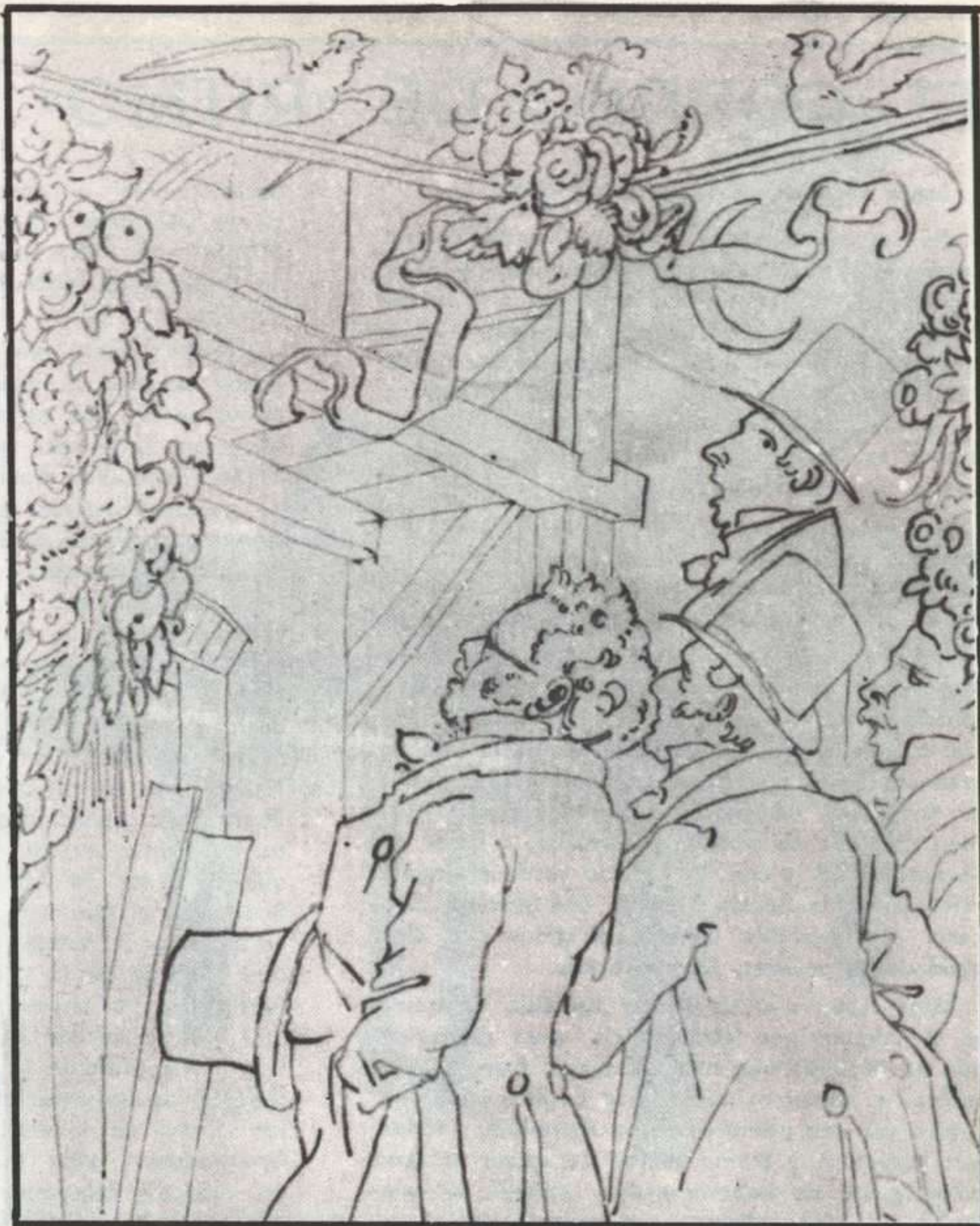
Hay allí, detrás de la aldea, un organillero,
Y con sus dedos ateridos toca lo que puede.
Descalzo va de un lado a otro sobre el hielo,
Y su platillo está siempre vacío.

Nadie quiere escucharle, nadie le mira;
Los perros gruñen alrededor del anciano.
Y él permanece indiferente a lo que ocurre,
Toca, y su organillo nunca enmudece.

Prodigioso anciano, ¿he de ir contigo?
¿Querrás tocar tu organillo para mis canciones?

Audiciones 7, 8, 9, 10, 11 y 12:

SCHUBERT: **Viaje de invierno** (Buenas noches, Lágrimas heladas, El tilo, Mirada retrospectiva, Valor y El organillero). Hans Hotter, barítono. Michael Raucheisen, piano. Heliodor, 2700704. (18).



Schubert y sus amigos (dibujo de M. von Schwind): «conciencia de un momento de felicidad que no puede prolongarse demasiado».

«Con sus dedos ateridos toca lo que puede».

A lo largo de estas consideraciones he hecho varias referencias a la imagen más tópica de Schubert. Podría haber seleccionado músicas tuyas que no desmintieran esa imagen, y que incluso la hubieran reforzado. Pero aun a riesgo de escorarme del lado opuesto, he preferido mostrar la voz herida de Schubert, porque creo que ésta es la auténtica palabra de su tiempo. La época de Metternich es la época de Schubert. El caduco «ancien régime» se resistía a desaparecer y creía que con sistemas opresores podría demorar su total ruina. Por otra parte, la nueva sociedad burguesa aspiraba a consolidarse, y para ello aceptaba la persistencia de un orden inmovilista. En los salones de aquella burguesía unos cuantos artistas rendían culto a la belleza y nutrían una apariencia de libertad. El engaño se ha repetido en numerosos momentos de la historia. Y en medio de él siempre hay un organillero, un juglar, un mono de feria, un bohemio que nos narra desde dentro —es decir, sumido igualmente en ella— el verdadero relato de esta contradicción insuperable. Schubert fue ese juglar de su época. Creó una música al ritmo de los días y otra que quería trascenderlos. Ambas son válidas, pero el tiempo posterior quiso quedarse tan sólo con una y relegar al dramático Schubert al museo de los graciosos «bibelots» de «Biedermeier». Mas Schubert «con sus dedos ateridos tocó lo que pudo», y lo que pudo fue tan hermoso que nos habla todavía ciento cincuenta años después con la misma lozanía. Los grandes creadores han solido ser, en las sociedades occidentales, víctimas de su tiempo. Schubert no escapa a la regla; incluso puede ser propuesto como ejemplo claro de la validez del aserto. A cambio, lo sobreviven ampliamente. Aquella Viena de 1820 perdura en Schubert cuando las actas de su famoso Congreso son legajos de museo y toda la vida cotidiana de «Biedermeier» entró hace muchos años en el reino de la añoranza, ese reino que parece cantar el final del segundo movimiento de la **Sinfonía en Do mayor**, esfumándose como volutas de incienso, desvaneciéndose como las suaves olas —unas tras las otras— en una playa abrigada, «morendo», sin rencor, sin gritos, sin malos modos, pero «morendo» definitivamente.

Audición 13:

SCHUBERT: **Sinfonía número 7**, «Andante» (conclusión). Versión antes citada.

(18) Véase, en este mismo número, mi comentario de este registro en La grabación favorita.

EL CORREO DE «RITMO»

Señor director de la Revista RITMO:

No soy suscriptor desde hace mucho tiempo, pero sí del suficiente para darme cuenta de lo siguiente: en los diversos artículos que se publican en esta Revista hay varios nombres a los que apenas se les alude comparando sus grabaciones con la que se comenta; casi me atrevería a decir que son nombres «malditos», o al menos así me lo han hecho creer con esa ausencia de referencia.

Quizá el más constatable sea el del tenor florentino Mario del Mónaco en ópera. Se ha llegado a tal punto que se omitió todo comentario en una crítica del último álbum aparecido de Turandot.

Se citan creo que todas las grabaciones existentes, menos la de Decca (no muy citada, por cierto), de la que únicamente se da el año de grabación. Por cierto que estos tres discos Ace of Diamonds en precio económico están muy bien de toma de sonido y prensaje, a pesar de su antigüedad, y con un reparto verdaderamente interesante: la Borkh, Tebaldi, Del Mónaco, Zaccaria y el inefable Corena, dirigidos por otro olvidado de ustedes, Alberto Erede.

Otro caso es el de Rafael Kubelik, de quien se da alguna que otra noticia, pero de quien aún no he leído una recomendación francamente favorable. Mientras tanto, nos bombardean una y otra vez con nombres como Kemplerer (todos mis respetos) y Bruno Walter (a quien no tengo el gusto de haberle oído). Kubelik es uno de los silenciados. Espero con impaciencia la crítica de las nueve Sinfonías beethovenianas por Kubelik para ver qué dicen respecto a la Heroica, pues supongo la compararán con la de Kemplerer, y que para mí don Otto, en ésta particularmente, tiene todas las de perder.

Para acabar en referencia a lo anterior, también se omitió el nombre de Kubelik en la crítica de la Segunda de Mahler por Bernstein. ¡Señores, que el director checo la grabó también!, y creo que, por cierto, es digna de ser estudiada y comparada.

Atentamente,

ALONSO DE CELIS

RESPUESTA

Tendrá que perdonarnos por dar tan tarde contestación a su interesante carta del 11 de diciembre pasado, llegada en mayo de 1978 a nuestra Redacción.

Vayamos a los temas que baraja usted en su carta. Nombres «malditos»... Yo tendería a pensar que, dado el número de redactores de la Revista, muy pocos artistas pueden estar «malditos» para los componentes de la actual (y numerosa) plantilla de RITMO. Centrándonos en Mario del Mónaco, creo que son varios los comentaristas que profesan sincero interés a la figura de este tenor. ¿Que quizá la persona encargada de comentar «el último Turandot» pudiera no pertenecer a ese grupo de simpatizantes? Puede ser, no lo sé. Pero pienso en qué medida el crítico de turno se plantearía la necesidad de comparar cualquier nuevo «Calaf» discográfico con el de Mario del Mónaco: siguiendo esa regla, todo admirador de Jussi Björling, que también grabó el papel en cuestión, tendría que exigirnos una comparación a cada nueva edición discográfica. Y yéndonos más atrás, me veo a los exegetas de Lauri-Volpi o Caruso demandándonos un paralelismo que, por evidentes razones de edad, la mayor parte de nosotros desconoceremos. No, sinceramente; porque en el comentario de una ópera en concreto se haya omitido el nombre de un tenor de sus preferencias que también la tiene registrada, no puede usted deducir que a tal figura se la tiene tirria colectiva, o que toda una Redacción ha

decidido crear un complot de silencio en torno a ese personaje. Esto dicho, no me importa manifestarle, entre usted y yo, que ese Turandot de Erede tiene muchas cosas admirables... Del Mónaco entre ellas.

Kubelik: Aquí, me va usted a perdonar, es donde se nota lo que usted dice al comienzo de su carta: que es suscriptor de nuestra publicación desde hace poco tiempo. Porque si en RITMO ha habido figuras «mimadas» a lo largo de nuestra historia reciente, una de ellas es, sin ningún género de dudas, Rafael Kubelik. El ejemplo más cercano lo pudo usted ver en nuestro pasado número de enero, en el que se proclamaba a Kubelik «intérprete del año 77» dentro del marco de nuestros premios, según reunión celebrada el 2 de diciembre pasado, es decir, cuando usted ni siquiera nos había escrito su carta. También son recientes las laudatorias críticas de mi compañero J. L. García del Busto a las grabaciones de Dvorak de este maestro, y, cómo no, la recomendabilidad máxima que E. Pérez de Adrián predicó de ese ciclo Beethoven al que usted se refiere. En cuanto a la Segunda de Mahler no mentada en la crítica que yo hice de la grabación de esa obra por Bernstein, me temo que una de las personas que más recuerdan que Kubelik «también grabó» dicha Sinfonía soy yo, ya que, en su día, redacté los comentarios que acompañan a todos los discos de la edición Mahler de Deutsche Grammophon. ¿Por qué no cité a Kubelik en mi crítica? Seguramente, por razones parecidas a las del comentarista, más arriba citado, de Turandot: porque no pretendía dar una visión panorámica de todas las versiones registradas de dicha obra. Y así, tampoco cité a Bernard Haitink (que también la ha grabado), ni a Claudio Abbado (ídem) ni a Hermann Scherchen (ídem), señores igualmente respetables. A mí me interesaba confrontar la nueva versión de Bernstein con las ya clásicas de esta pieza, que son, ¡qué le vamos a hacer!, las de Bruno Walter y Otto Klemperer (dejemos de lado las lecturas históricas de Oskar Fried, en 1927, y Eugene Ormandy, en 1937). Y es que, además, del Mahler de Kubelik se ha hablado mucho en RITMO, posiblemente en fechas en las que usted aún no estaba familiarizado con la Revista. Así, en 1971, al editarse por primera vez el álbum de Kubelik que contenía el integral mahleriano, Manuel Chapa Brunet dedicó a tal acontecimiento un artículo (no mera crítica) largo, en el que analizaba el ciclo y calificaba al maestro checo de «gran director mahleriano», añadiendo que era «uno de los grandes de la dirección actual» (RITMO, núm. 417, diciembre de 1971). Yo mismo, algunos años más tarde (RITMO, núm. 456, noviembre de 1975), volví a abordar en conjunto el tema del mahlerianismo en Kubelik, al comentar, comparando sinfonía por sinfonía, su integral con el que entonces se publicaba de Bernard Haitink. Yo decía entonces: «No puedo, honestamente, poner a Kubelik por encima de Haitink o viceversa: los dos son, como ciclos, sensacionales, y lo que es más decisivo, inmejorables de cara a los años venideros». Fíjese que tanto entonces como ahora subrayé las palabras «como ciclos»: y esto quiere decir que, aisladamente, puede haber versiones superiores de ciertas Sinfonías, v. gr.: la Segunda, tal como también expresaba en ese mismo comentario, anunciando ya la nueva visión de Bernstein. Ha habido más referencias, por parte de mis compañeros de Redacción, a las Sinfonías de Mahler de Kubelik, pero me es imposible ahora mismo repasar el archivo de la Revista, y, por otra parte, los dos trabajos citados han sido los que más detalladamente han tratado la materia.

Hay un último punto que me ha llamado la atención de su carta: me permitirá que me detenga un momento en él. Dice usted que cuan-

do se comente la Heroica de Kubelik supone se la comparará con Klemperer y que aquí «D. Otto tiene todas las de perder». Mire, le confieso que una frase así me deja un poco intranquilo. No, no me imagine como un devoto turiferario en torno al altar de Klemperer. Es que, realmente, me pregunto, a estas alturas, qué tiene que perder una figura como Klemperer, y donde pone «Klemperer» lea usted también, por ejemplo, Furtwängler, o Backhaus, u Oistrakh, o Casals o cualquiera de los nombres ya legendarios en el campo de la interpretación. Hay una cierta frontera que, una vez atravesada, «impermeabiliza» a los que la han rebasado. Esa frontera la han cruzado nombres como los que antes le he citado, y no son los únicos, y esa gente ya no tiene nada que perder. Yo puedo decir que me gusta más tal versión o tal otra, pero, sinceramente, si (es otro ejemplo) se me pide que diga quién ha tocado mejor la Quinta de Beethoven, Kleiber, Furtwängler o Bruno Walter, no me atrevería a contestar. A ciertas alturas, no se tiene nada que perder. Hoy se lo digo de Klemperer porque hablábamos de él. Dentro de unos años es muy probable que lo digamos también de Kubelik... y, a lo mejor, hasta de Mario del Mónaco.

Sinceramente suyo,

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

12 de agosto de 1978.

Rafael Contel Ballesteros.
Valencia-10.

Señor director de RITMO:

Soy un lector de su Revista y recientemente me he suscrito a ella.

El motivo de mi carta es el siguiente: en el número 482 (junio 78) de su Revista, en el juicio crítico de la Lucia de Caballé y Carreras, hablan de otras Lucias más conseguidas que ésta, y entre ellas nombran la grabación pirata de María Callas, en Berlín, en 1955; resulta que yo ya había oído hablar de ella, y le ruego que me indique cómo podría conseguirla, así como quiénes son sus demás intérpretes.

Quedándole muy agradecido, se despide de ustedes

RAFAEL CONTEL

RESPUESTA

La verdad es que, hasta hace muy poco, esa Lucia del 55 sólo podía obtenerse, ya fuera en disco o en cinta, dentro del difícil campo de la «piratería» fonográfica. Hoy las cosas han cambiado, y la grabación puede adquirirse «dentro de la legalidad», en la edición de tres discos debida a la firma italiana Cetra, que, tristemente, carece de distribución en España, pero que, sin embargo, ha «colocado» perfectamente sus productos en casi todo el resto del mercado europeo (Inglaterra, Alemania, Francia, Austria, etcétera). La referencia del álbum es Cetra Opera Live LO 18. La grabación fue realizada, el 29 de septiembre de 1955, en la Stadtische Oper de Berlín occidental, actuando, además de María Callas como «Lucia», Giuseppe di Stefano como «Edgardo», Rolando Panerai como «Enrico», Giuseppe Zampieri como «Arturo», Nicola Zaccaria como «Raimondo», Luisa Villa como «Alisa» y Mario Carlin como «Normanno». El coro fue el de La Scala, la orquesta en el foso fue la RIAS berlinesa (cuyo titular era Fricsay), y la dirección estuvo a cargo de Herbert von Karajan. ¡Suerte, y a encontrar los discos!

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

PIANOS
BECHSTEIN

Erard

GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL

KAWAI

ZENDER



Las
grandes marcas
reunidas en

GARRIDO • BAILEN

Mayor, 88 - Bailen, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2
MADRID - 13



ORGANOS

TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND

EL CORREO DE «RITMO»

LA POLEMICA EN TORNO AL "A FONDO CON MONTSERRAT CABALLE"

Con la publicación de las cartas que siguen damos por concluida, a efectos del «Correo de RITMO», la polémica a la que quisimos dar la «bienvenida» y amenaza convertirse en el diluvio universal. Han quedado expuestos —con mayor o menor serenidad— muy distintos puntos de vista, muchos de ellos claramente irreductibles. En la convicción de que el tema ya no puede, normalmente, dar más de sí a este nivel polémico, dejamos el tasado espacio de nuestras páginas mensuales libre para otras aclaraciones, consultas, puntualizaciones y hasta nuevas polémicas. Las posibles cartas que aún lleguen a nuestra Redacción después de este 9 de noviembre de 1978, día de cierre de nuestro número de diciembre, serán devueltas a sus firmantes.

Dentro de plazo ha llegado una segunda carta de don Francisco Villalba, en amplia respuesta a la de don Francisco Chacón, y más breve a la de don Amadeo Marco. No reproducimos esta carta porque hemos decidido que cada ponente en esta cuestión cuente con un espacio. El señor Villalba precisa que no han sido rebatidos los datos objetivos de su primera carta y aporta, en apoyo de sus criterios, citas de Celletti y Lauri Volpi. La carta se resume en esta frase: «Quiero dejar bien claro que YO NO HE CRITICADO SU VOZ (la de Caballé), sino los resultados de su empleo». También recuerda —y lo recogemos aquí por su carácter de hecho in-

cuestionable— que don Amadeo Marco publicó, en el número 468 de RITMO, una carta donde decía: «No hay ningún aficionado en el mundo que no reconozca el magisterio de Kraus, ni ningún seguidor español que no tenga para nuestro artista un lugar preferente en su corazón y en su discoteca».

RITMO ni quita ni pone rey entre nuestros lectores. Por esta razón, nuestra apostilla a las cartas de los señores Villalba Bergillos y Marco Roig se limitaba a unas precisiones mínimas sobre la neutralidad de la Revista. En esta ocasión, todas las cartas que hoy se publican han sido sometidas a revisión, con un doble motivo: el primero, la extensión de casi todas superaba los límites que indicábamos en el número de noviembre y volvemos a repetir en el presente; el segundo, el lenguaje de algunas no se atenía, en ciertos momentos, a la regla de juego fundamental en esta Revista, que es el respeto a las personas. Por el contrario, se ha reproducido tal cual el comentario del señor Pamies sobre ciertas posibles actitudes y normas de RITMO (los demás comunicantes no nos involucran en sus consideraciones); a este comentario no vamos a contestar ya, en beneficio de la brevedad, al menos por nuestra parte.

Por último, recordamos a los lectores la conveniencia de atenerse —en sus cartas— al contenido de la nota que volvemos a reproducir hoy en esta sección.

Madrid, 3 de octubre de 1978.

Señor director de RITMO.

Muy señor mío:

Le felicito efusivamente por el gran paso adelante dado por su Revista con motivo de la publicación, en su sección de cartas, en el número correspondiente a septiembre, de la magnífica disertación operística de D. Francisco Villalba Bergillos, espléndido conocedor del tema, tal como admiré en otra anterior entrevista a otro cantante, Alfredo Kraus, que no solamente el Sr. Villalba se las sabe todas, sino alguna más, como su magnífica manifestación de que el tenor Pertile desafiaba, deslumbrante aserción, la cual ni yo (pobre aficionado) ni muchos amigos, también conocedores del tema operístico, hubiéramos nunca descubierto.

Ante el Sr. Villalba me descubro, así como por su carta sobre la señora Caballé, indiscutible número uno; y no siendo yo, precisamente, un acérrimo «caballista», creo que ha reunido méritos más que sobrados para ser calificada de DIVA (con mayúsculas), tal como críticos reconocidos universalmente, léase algo de un tal Rodolfo Celletti, que sin tener la sapiencia del Sr. Villalba y sin las gracias de citar su físico o burlarse de sus tropezones, así la tienen considerada.

Agradecido, le saluda atentamente.

FERNANDO MACHO SOTES

Madrid, 29 de septiembre de 1978.
Señor director de RITMO.

Muy señor mío:

Me dirijo a usted, en primer lugar, para felicitarle por la entrevista que han publicado con Montserrat Caballé, y en segundo lugar, para manifestarles lo que considero como un paso atrás, al insertar en su último número una carta de don Francisco Villalba Bergillos.

Me parece lógico que cada cual tenga sus gustos y sus preferencias respecto a cantantes de ópera favoritos, pero esa carta que ustedes han publicado no es una crítica, es un insulto, lo cual no considero democrático (por usar una palabra de moda), máxime viniendo de un «caballero» y refiriéndose a una SEÑORA.

Hubo un crítico que definió la ópera como «diez señoras gordas». Comprendo y apruebo que a un aficionado le guste más Renata Tebaldi que María Callas, pongo por ejemplo, o viceversa, pero eso no es razón para insultar a la otra que no le guste.

Parece que el señor Villalba quiere dar a entender que la Callas era un modelo de cantante. Lo considero lógico, a mí también me gustaba la Callas, aunque de las cinco veces que la vi, en tres hubo pateo, otra un éxito y la quinta el ridículo más sonado que he visto en un teatro de ópera.

He asistido a funciones de ópera en la mayoría de los grandes teatros de ópera del mundo, desde el Colón, de Buenos Aires, al nuevo Teatro de la Opera de Sidney, y he podido comprobar en todos los que ha cantado Montserrat Caballé cómo está considerada. Hace solamente un año el crítico Schoenberg, de Nueva York, decía simplemente: «Renata Tebaldi más María Callas, igual Montserrat Caballé».

Hace algunos números, en su revista, un crítico hacía crítica «a priori», repito «a priori», de lo que iba a ser la Temporada de Opera en Madrid, y numeraba varios de los defectos de Montserrat Caballé (tal vez sea una norma de RITMO). Esa crítica era un poco distinta de la de Rodolfo Celletti, y no creo necesario recordar quién es Rodolfo Celletti.

Espero de su caballerosidad que ya que ha sabido publicar la carta de Francisco Villalba, no se olvide de insertar también la mía.

ROSER PAMIES FELIP

Las Palmas de Gran Canaria,
7 de noviembre de 1978.

Señor director de la Revista RITMO.

Muy señor mío:

Aunque no soy suscriptor de esa Revista, sí la leo asiduamente, pues la adquiero en una librería de esta ciudad. La publicación en el número del presente mes, en la sección «El correo de RITMO», de una carta del Sr. Amadeo Marco en respuesta a la escrita por don Francisco Villalba comentando y criticando las declaraciones de la soprano Montserrat Caballé publicadas hace ya unos meses en esa Revista, me ha dejado petrificado por su desmadre y por su absoluta falta de clase para polemizar. Me parece muy bien que rompa todas las lanzas que quiera y pueda en defensa de su admirada cantante, pero lo que resulta inadmisiblemente es que, en vez de hacerlo aportando argumentos técnicos suficientes para rebatir lo expuesto por el Sr. Villalba, y convencer a los que quizá hayamos podido ser influidos por su comentario, se dedique a atacar sistemáticamente al tenor Alfredo Kraus, que es totalmente ajeno a la cuestión. Presumo que conoce la amistad que debe unir al Sr. Villalba con Kraus, cosa, por demás, fácilmente deducible del hecho de haberse celebrado la entrevista realizada por redactores de RITMO al tenor grancañario en el domicilio del primero, y entonces el señor Marco ha pensado que el mejor modo de molestar a su antagonista era no aportar argumentos sólidos en defensa de la Sra. Caballé, sino arremeter ciegamente contra Alfredo Kraus, y así, al mismo tiempo, mataba dos pájaros de un tiro. Y digo esto porque mientras en la carta del Sr. Villalba no he podido observar síntomas de subjetivismo ni de fobia personal hacia la soprano catalana —y aquí también contesto al Sr. Chacón, firmante de otra carta aparecida en el número referido, añadiéndole que no se han negado ni discutido las excepcionales facultades de Montserrat Caballé, la belleza y calidad de su timbre (antes), sus magistrales «filados», etc.; lo que se le critica es que no haya hecho de ellos el uso adecuado, que haya abusado de los recursos e interpretado tan arbitrariamente las partituras—, y así el resultado de unos estudios realizados con plena objetividad y rigor de análisis a través de un gran número de audiciones de interpretaciones de la Sra. Caballé, al Sr. Marco lo injustificado de sus ataques le delatan como acérrimo antikrausista.

La referencia al «repertorio horter» de Kraus es, cuanto menos, divertida. En la historia del canto son muchos los «divos» que se han «denigrado» y «rebajado» por cantar esas mismas canciones, o similares. Yo veo las cosas desde otra óptica diferente a la del airado Sr. Marco, pues pienso que estas partituras, subestimadas por él, que las debe considerar género ínfimo —del mismo modo que se desprecia y denigra nuestra zarzuela sin base ni fundamento racional—, se dignifican y revalorizan en la voz de un gran intérprete, que nos descubre una nueva dimensión estética y unos matices que desconocíamos. También he de informar al Sr. Marco que Alfredo Kraus, en plena «decadencia», con cincuenta años y «arrugas» —es preferible tenerlas en la piel que en las cuerdas vocales, como muchísimos cantantes bastante más jóvenes que él— ha iniciado para EMI la grabación de su «reducido repertorio», tan reducidísimo que para D. Amadeo Marco pareciera limitarse a *Werther*. (¿Quiere que le cite títulos para comprobar si es realmente tan reducido, o prefiere no correr ese riesgo?) Es mucho más inteligente cantar bien una docena de obras que se ajusten a las condiciones vocales que querer devorar todo el repertorio, pues el resultado es la indigestión, el deterioro vocal.

que es lo que le sucede a los otros que lo «cantan todo».

Evidentemente que Alfredo Kraus, con sus cincuenta años —que nadie, ni él, va a quitárselos—, no es el «veinteañero Alfredo Ger-mont», pero no es la edad física la que importa, sino la vocal, y en el actual panorama lírico no hay un tenor que lo cante y escenifique como él. Pero no es la edad lo que criticaba el señor Villalba en su carta, sino la adecuación de la persona al personaje. Y en esto, a pesar de los años, sí que Alfredo Kraus sigue encarnándolos con clase, gallardía y elegancia, sin que ninguna actuación suya haya resultado grotesca por excesos histriónicos.

El reproche por haber consentido a Pilar Miró como entrevistadora es ridículo, porque no pretenderá el Sr. Marco que el entrevistado examine previamente al interrogador para ver si posee conocimientos del tema. Es muy cierto que es muy fácil caerse al suelo, pero hay modos, maneras y situaciones, y una de ellas puede ser por pretender combinar el canto con el «baile», buscando el efectismo que provoque un aplauso pronto, y máxime cuando no se poseen facultades ni figura para la danza. Alfredo Kraus nunca ha negado la importancia que para su prestigio tuvo cantar con María Callas; pero de ahí a pretender que reconociera que influyó y significó decisivamente en su carrera es extremar las cosas, porque, que yo sepa, la Callas no le consiguió contratos ni le impuso como compañero en otros teatros. En cuanto a la diferencia entre ambos cantantes, le diré al señor Marco que he oído recientemente la grabación y se aprecia la lógica de madurez de una cantante en la plenitud de sus facultades en relación a otro que comenzaba su andadura por el teatro lírico, pero no en cuanto a la calidad, la técnica, el estilo. Con respecto a la alusión a las enciclopedias, Alfredo Kraus va «tirando» en el diccionario lírico **Le grandi voci** o en **Voces paralelas**, de Lauri-Volpi, por citar solamente dos ejemplos.

En fin, señor director, que la rabieta del «señor» Marco sólo ha servido para demostrar su ofuscación y su falta de preparación para el diálogo, a más de darnos una lamentable y penosa imagen, porque no es con pataleos y vociferando como se convence y discute, sino con argumentos y razones, y me parece que de eso se encuentra en déficit permanente. Su frustrado intento de desprestigiar al ilustre tenor Alfredo Kraus le ha valido un patinazo más sonado que la verbena de la Paloma.

Le saluda muy atentamente.

MANUEL LEON GUERRA

Jaén, 6 noviembre de 1978.

Señor director de RITMO:

Acabo de leer la carta del señor Marco, y me he quedado perplejo; de verdad, cada día tiene uno algo nuevo que «aprender»; yo creí que mi capacidad de sorpresa estaba ya colmada, y mira por dónde leo algo que me deja estupefacto.

No sé por dónde empezar, ni sé si, realmente, valdrá la pena, señor Marco; acaso teniendo en cuenta que pueda leer su carta algún niño de seis años o algún extraterrestre que no sepa de qué va, pienso que conviene clarificar sus puntos de vista, o, mejor diría yo, sus puntos de «oreja»; en primer lugar, le diré que ha tenido usted dos hechos infortunados, de auténtica mala suerte: el primero, caer en el mismo error que achaca al Sr. Villalba, o sea degradar a un cantante para defender a otro; y el segundo, elegir para degradar, precisamente, a uno indegradable; esto es auténtica desgracia, porque si

todo el mundo tenemos nuestro talón de Aquiles, Alfredo Kraus, musicalmente hablando, o no lo tiene, o al menos no lo ha dejado ver jamás. Es usted el primer detractor que conozco de Kraus: he conocido aficionados muy entusiastas y otros menos entusiastas, pero nunca un detractor.

No voy a entrar en detalles sin antes decirle que yo soy un admirador más de la Caballé, pero veo sus defectos y limitaciones, como la superficialidad con que interpreta a sus personajes, cosa lógica por querer abarcar tantos, o su cada vez más acentuada pobreza en el registro agudo, y pienso que el abuso de alguna de sus muchas virtudes, como el «fiato», llega a convertirse en defecto; no obstante, repito, yo la escucho con gran placer en la mayoría de sus registros y actuaciones.

Y ya sin más, paso a comentar algunas de las «ocurrencias» con que nos obsequia en su «especie de carta»:

Habla de que Kraus ya no es joven, y esto se nota en televisión. ¡Vaya, hombre, menos mal que le deja una posibilidad! Las otras «pocas veces» que no transmiten por televisión sus óperas, creo que puede dar físicamente el personaje un poco mejor que la Caballé, que quizá no es la más apropiada «Violetta» o «Butterfly», por citar sólo dos ejemplos; a la «diva» no le queda ni una ni otra opción; ni televisión ni en vivo; por cierto, Kraus tuvo otras edades más juveniles, y, sin embargo, yo no recuerdo a Caballé más «estilizada» en otras épocas. ¿Usted sí, señor Marco?

Sobre repertorio «hortera», quisiera evocarle alguna cosita grabada por la «divisima», como **La violetera**... Y ya que estamos con lo hortera, voy a recordarle, por si lo ha olvidado o por si lo ignoraba, un episodio de su diva altamente «delicado». Fue hace poco tiempo, cantando el aria «Oh patria mía», de **Aida**, en el teatro Principal de Zaragoza, se le escapó un «gallo» estentóreo en el agudo; y acto seguido soltó, saliéndole de lo más hondo de su alma y en plena representación, un taco de los gordos, expresión elocuente de su profesionalidad y «modales». El testimonio grabado de esta bella anécdota está a su disposición, por si tiene a bien paladearla.

En cuanto a la limitación del repertorio, baste saber los intrincados arreglos a que son sometidas las interpretaciones de la diva: bajadas de tono, supresión de agudos, ídem de trinos, etcétera. Escuche su «Caro nome», su **Lucia**, o aguarde a escuchar sus **Puritanos**, porque Kraus no tolerará licencias de este tipo, al menos en su «rôle». Recuerde que Kraus tiene en su repertorio más de 34 óperas; que si canta más veces **Werther** es porque se lo piden más, por ser unánimemente reconocido el mejor «Werther» de la actualidad y de todos los conocidos hasta ahora; particularmente, no me hace especial ilusión oírle cantar **Sigfrido**, **Otelo** o la **Forza**.

Habla usted de poseer un solo **Rigoletto**, de ser pobre, ¡vaya por Dios! ¡Cuánto lo siento! No obstante, yo (que no soy pobre) le invito a escuchar algunas grabaciones piratas mías, a ver si es capaz de distinguir el Kraus de hoy del de hace quince años, por aquello de que el registro agudo no es el de antes: precisamente, la cotización y prestigio de Kraus se mantiene, entre otras razones, por permanecer sorprendentemente intacto su registro sobreaguado, igual que el resto de su voz.

Por favor, señor mío, no compare ni siquiera mezcle a Kraus con otros cantantes, como me comentaba no hace mucho un cono-cidísimo aficionado italiano: primero, Kraus; después, nadie, y luego los demás, en orden variable según preferencias personales.

Un saludo.

EDUARDO LUCAS BUESO

Las Palmas de Gran Canaria,
6 de noviembre de 1978.

Señor director de RITMO.

Muy señor mío:

Termino de leer el «Correo de RITMO» de la última revista y aún no me lo creo. Observo que el Sr. Amadeo Marco, lejos de dar réplica a las aclaraciones del Sr. Villalba, arremete con alguien que «ni pincha ni corta» en este asunto: con el tenor español, hijo predilecto de la tierra que le vio nacer, el insigne Alfredo Kraus.

La reacción de este señor tiene todos los signos de la típica rabieta de quien, al verse impotente para poder desmentir la triste realidad que es el momento actual de nuestra gran diva, comienza a dar palos de ciego, no importa ni adónde ni a quién.

Yo soy el primero en lamentar al ver cómo uno de mis ídolos, que era M. Caballé, ha resultado ser de barro, y se está desmoronando irremediadamente. Señor Amadeo Marco, ¿ha oído usted la última grabación de M. Caballé, en la que da una lamentable versión de dos de los personajes más queridos de Wagner? ¿Ha leído la crítica que Arthur Jacobs hace de la **Norma** del Covent Garden de los días 6 y 24 de julio, publicada en la revista **Opera**, de septiembre del 78? ¿Vio y escuchó usted, aunque sólo fuera por televisión, como ocurre en mi caso, la **Norma** del último Festival de Opera de Madrid?

Creo que los comentarios huelgan. Pienso que si la hubieran asesorado bien continuaría siendo una de las más bellas voces de este siglo, pero en ella ha llegado el momento de plantearse seriamente una retirada a tiempo, como en otra ocasión lo hiciera la que todos conocemos como «La Divina». Pero ¡cuánta valentía hace falta para reconocer los propios síntomas de declive! Es más fácil caer en la tentación de especular con el capital que suponen unas cuerdas vocales famosas, aunque ya estén prematuramente ajadas.

Afortunadamente, al igual que hay ídolos de barro, también los hay de la más pura roca granítica, casi indestructible al paso del tiempo. Y uno de éstos es Alfredo Kraus. Ni siquiera esos golpes que el Sr. Amadeo Marco pretende asestarle logran alterar su bien ganada fama de ser el mejor tenor lírico de todos los tiempos. Por ello opino que es un nombre al que no es necesario defender, puesto que «obras son amores...».

Le saluda atte.

DAMIAN HERNANDEZ ROMERO

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.

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 Reinosa Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza

Presentación del Ballet Nacional



Antonio Gades.

En el Palacio de Exposiciones y Congresos, de Madrid, fue presentado a la Prensa el Ballet Nacional. El acto, al que asistieron pocos críticos musicales de clásico, se dividió en tres partes. En la primera, Jesús Aguirre, Director general de Música, hizo la presentación de Antonio Gades como director del Ballet Nacional, y repitió y matizó varias de las líneas maestras de su política aplicadas al nuevo Ballet. En la segunda, Antonio Gades expuso algunas ideas y datos sobre su futura actuación —recuperación cultural y de coreografías “clásicas” de los grandes maestros españoles (citó a Pilar López y Antonio, que asistían a la rueda de prensa, y a Marienma y Magriñá); composición del Cuerpo de baile; debut en mayo o junio del año próximo, seguramente fuera de Madrid, etc.—, con algunas intervenciones o comentarios de Jesús Aguirre allí donde Gades parecía no tener la respuesta más conveniente o donde el tema central podía convertirse en Guadiana a la altura de Ruidera.

En la última parte del diálogo, ausente el Director general, que había anunciado al principio de la sesión el poco tiempo de que disponía en razón de otros compromisos de su cargo, la atmósfera —más relajada— se saturó, inevitablemente, del pintoresquismo que en nuestro país parece rodear consustancialmente a las gentes de nuestro baile y a otras más o menos populares. Allí se habló de la ideología de Gades; de su experiencia cubana aplicada a España; del dinero que ganan los miembros del Ballet —incluido Ga-

des, quien dio una cifra mensual que afirmó podía ganar cuando quisiera en un solo día de actuación privada—; de que no venía a malversar (sic) el presupuesto; del posible desaire a Antonio, aspirante al cargo confiado a Gades (éste dijo que no conoce los sueños de Antonio, porque no duerme con él, y Antonio puntualizó que lo que él tuviera que decir lo diría en su propia rueda de prensa)... En fin, hasta de la posibilidad de matrimonios en el seno del cuerpo de baile se habló, y de cómo con sus relativamente modestos sueldos en el bolsillo —un par de mensualidades ya percibidas— los bailarines se sentían tratados —por primera vez, dijo uno— como profesionales y como personas.

Con todo el respeto que nos merecen los profesionales del medio periodístico y revisteril que asistieron al policromo acto, y con todo el gran respeto que sentimos por Gades y ese equipo suyo que —esto es evidente— ha asumido con entusiasmo la responsabilidad cultural y social de poner en marcha el Ballet Nacional, nos vemos obligados hoy a recordar que en RITMO no estamos habituados a escribir crónicas de sociedad o reportajes de información general, y que ya es bastante con una sola vez. Deseamos a Gades suerte y éxito en su trabajo, porque es deseárselo a la Música de España, y confiamos en que comprenda y asimile que su experiencia profesional va a ser sometida a la prueba de un medio que es algo diferente de aquel en que se ha desenvuelto hasta hoy, al menos en lo que a parte de la crítica se refiere.

II CONCURSO DE JOVENES COMPOSITORES (O. N. E.)

Se ha fallado el II Concurso de Jóvenes Compositores convocado por la Dirección General de Música para premiar una obra de autor español menor de treinta años, y con destino a la programación de la actual temporada de la Orquesta y Coros Nacionales de España. El premio ha correspondido a la obra *Oleo erótico*, del compositor Miguel Ángel Martín Lladó, que la presentó bajo el lema “Cuadros”. El Jurado estuvo integrado por Carmelo Bernaola, Antón García Abril, Román Alís, Antoni Ros Marbá, Enrique Franco y Antonio Iglesias. La obra premiada ha sido estrenada por la Orquesta Nacional el día 3 de noviembre. En el futuro, el Concurso será transferido al Organismo Autónomo Orquesta y Coros Nacionales de España, dentro de su renovada política de estímulo y fomento de los jóvenes compositores.

EL PRIMER PREMIO DEL CONCURSO “OSCAR ESPLA”, DE ALICANTE, DESIERTO

El Concurso de Composición Musical “Oscar Esplá”, del Ayuntamiento de Alicante, del presente año, y al que han acudido medio centenar de concursantes entre nacionales y extranjeros, acaba de ser fallado. El Jurado declaró desierto el primer premio. El segundo ha sido otorgado “ex aequo” a las obras *Las alturas de Macchu Picchu*, de Charles Gyselynck (belga), y a la obra del compositor madrileño Gabriel Fernández Alvez, titulada *¡Om! Mimo Ballet*.

Ambas obras, vanguardistas, aunque de muy diferentes estilos, son de muy alta calidad, en opinión de los miembros del Jurado.

PRIMER CONGRESO DE MUSICA Y DANZAS POPULARES DE EXTREMADURA

Las Delegaciones de Cultura de la Región Extremeña están organizando el Primer Congreso de Danza y Música Populares, en pro de la constitución de una Federación de Grupos Folklóricos. A tales fines se dirigen a cuantas personas y entidades puedan estar interesadas en el tema, para que envíen su ficha de adhesión y sugerencias. La Secretaría del Congreso citado está instalada en la Delegación del Ministerio de Cultura, en Badajoz, avenida del General Varela, número 2, donde pueden solicitarse las correspondientes hojas de adhesión e informaciones.

ESTRENO DE “JUAN JOSE”

A la hora de cerrar la redacción de este número —9 de noviembre— parece confirmarse la noticia del inminente estreno de la ópera del maestro Pablo Sorozábal, Juan José. RITMO —que había expuesto ampliamente en el editorial del número 483, julio-agosto de 1978, su opinión sobre este tema— desea que esta vez vaya auténticamente de veras y que el estreno se produzca con la dignidad y categoría que requieren la ocasión y la historia de uno de nuestros mejores autores líricos.

ESTRENO DE UNA OPERA DE MORENO TORROBA EN LA TEMPORADA 1980

El maestro Moreno Torroba y Jesús Aguirre, director general de Música, han firmado un acuerdo en virtud del cual la ópera del citado maestro, *El poeta*, cuyo argumento está tramado sobre la vida de Espronceda, será estrenada en España, en la temporada de 1980, contando con Plácido Domingo en el papel estelar.

BECA DE MUSICA “REINA SOFIA”

La Comisión Municipal de Gobierno del Ayuntamiento de Madrid ha aprobado la convocatoria de becas para el curso 78-79, entre las que se encuentra la Beca de Música “Reina Sofía” para la ampliación de estudios musicales. Podrán optar a la beca todos los españoles que acrediten titulación superior y méritos suficientes en el campo musical, siempre que hayan obtenido su título en un plazo no superior a los diez años anteriores a la publicación de la presente convocatoria. La beca tendrá una duración de un año, prorrogable uno más si los estudios a realizar así lo aconsejan. Su dotación es de doscientas mil pesetas anuales.

EL VIOLIN DE BACH EN LA FUNDACION JUAN MARCH

En la Fundación Juan March se ha iniciado el nuevo curso con abundante actividad musical. Aparte de los tradicionales ciclos de Conciertos para jóvenes y los matinales, en los pasados días 25 de octubre, 8 y 15 de noviembre se ha desarrollado un interesante ciclo sobre las Sonatas y Partitas para violín solo, de J. S. Bach: Gonzalo Comellas (Sonata 3 y Partita 2), Agustín León Ara (Sonata 2 y Partita 3) y Polina Katliarskaia (Sonata 1 y Partita 1) han sido los intérpretes.

**EL DIRECTOR
DEL BALLET NACIONAL
ESPAÑOL
EN EL VI FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE BALLET DE CUBA**

Antonio Gades, invitado por la directora del Ballet Nacional Cubano, ha participado en la sexta edición del Festival Internacional de Ballet, recientemente celebrado en Cuba.

En este certamen coreográfico, en el que han participado los bailarines y coreógrafos más importantes de todo el mundo, actuó el bailarín español interpretando Paso a dos, "ab libitum", con Alicia Alonso.

**ASAMBLEA PARA
LA CONSTITUCION
DE UN COLEGIO
PROFESIONAL
DE MUSICOS**

El 30 de septiembre se celebró una asamblea en el Real Conservatorio de Música de Madrid, en el curso de la cual los asistentes estudiaron un proyecto de estatutos para regir el Colegio profesional de Música que quedó allí constituido. Asimismo quedó nombrada la primera Junta directiva, aprobándose por unanimidad el nombramiento, para decano, del maestro Federico Moreno Torroba. Vicepresidente de la Junta fue designado el director del Real Conservatorio de Madrid, don José Moreno Bascuñana.

**NUEVO MIEMBRO
DE LA ASOCIACION
DE FESTIVALES DE MUSICA
EUROPEOS**

En el curso de la reunión anual de la Asociación de Festivales de Música Europeos, celebrada en Salzburgo recientemente, fue admitido en su seno el Festival de Budapest.

**NUEVA ETAPA
DE LAS JUVENTUDES MUSICALES
MADRILEÑAS**

Sin perjuicio de que volvamos en su día a dar una mayor información sobre el tema, dejemos breve constancia de la remodelación que ha sufrido la Junta directiva de las Juventudes Musicales Madrileñas y del espíritu de relanzamiento que anima al nuevo equipo, ante el que se abre un largo camino de trabajos con vistas a procurar la organización de actividades musicales en Madrid, con el sello peculiar que este organismo de las Juventudes Musicales ha presentado desde su fundación, en 1952. Esta es la composición de la nueva Junta: Miguel Alonso (presi-

**IV BIENAL DEL SONIDO
DE VALLADOLID**

Acaba de hacerse pública la convocatoria de la IV Bienal Internacional del Sonido, de Valladolid, que tendrá lugar del 24 de febrero al 3 de marzo de 1979.

A esta importante exposición-certamen podrán concurrir todas las firmas discográficas del mundo enviando una selección de discos o "cassettes" últimamente editados.

Como en ediciones anteriores, a las que han concurrido 35 países, se celebrarán simultáneamente "symposiums" de profesionales del sector discográfico, conciertos, manifestaciones artístico-culturales y económicas.

Cuantos puedan estas interesados por mayor información y solicitud de las bases pueden dirigirse a: Bienal Internacional del Sonido, Ruiz Hernández, 6. Teléfono 295335. Valladolid (España).

**LA MUSICA EN EL
S. I. M. O. 1978**

Entre los días 10 y 17 del pasado mes de noviembre, en el Pabellón de Cristal de la Feria del Campo de Madrid, se ha desarrollado, bajo la dirección de don Florentino Briones, un Ciclo sobre Informática y Creatividad, organizado por la Fundación C. I. T. E. M. A. Los aspectos musicales han sido tratados por Javier Maderuelo y Javier García Álvarez, y se escucharon composiciones de Messtres-Quadreny, Maderuelo, García Álvarez, Emiliano del Cerro y Francisco Guerrero. Actuó el Grupo de Percusión de Madrid, que dirige José Luis Temes, con la colaboración de Emiliano del Cerro (guitarra), Rafael Cros (flauta) y Tomás Garrido (violonchelo).

dente), Carlos Usillos y José Luis García el Busto (vicepresidentes), Enrique Lacomba (secretario), Miguel Gutiérrez (vice-secretario), Javier Maqua, Alfredo Carrión, Angel Carrascosa, Carlos Herráiz, Miguel Roa, Agustín Fernández, Llorenç Barber, Francisco Montes, Manuel Villamor y Manuel G. Sabariego (vocales).

Asimismo informamos de la inclusión en la Junta nacional de las Juventudes Musicales Españolas de tres miembros de la Delegación de Madrid: Miguel Alonso, Enrique Lacomba y Miguel Roa. De este organismo de ámbito nacional, que preside Jordi Roch y que aglutina y potencia la actividad de todas las Delegaciones, también pretendemos dar amplia noticia próximamente en nuestras páginas.

CON NOMBRE PROPIO



Luis de Pablo desarrolla, entre el 20 de noviembre y el 15 de diciembre actual, un curso dedicado a «Introducción a las músicas de tradición no europea», bajo el patrocinio de la Dirección General de Música (local: sala Joaquín Turina, del Teatro Real). Las charlas incluyen la audición de música árabe, hindú, iraní, turca, indonesia, china, tibetana, japonesa, africana, criolla, etc.

García Ramón, Guinjoan, Prieto y Turina de Santos han visto seleccionadas obras suyas para la final del V Concurso de Composición Musical «Trofeo Arpa de Oro», que patrocina y organiza la Confederación Española de Cajas de Ahorro. El fallo se conocerá a finales de enero de 1979.

Lorin Maazel, que acaba de grabar para CBS, en la iglesia del Líbano, de París, Don Giovanni, de Mozart. El reparto incluye a Ruggero Raimondi («Don Giovanni»), Kiri Te Kanawa («Doña Elvira»), Edda Moser («Doña Ana»), Teresa Berganza («Zerlina»), Kenneth Riegel («Don Octavio»), Malcom King («Masetto»), José von Dam («Leporello») y John Macurdy («Comendador»).

Joseph Losey, el famoso director cinematográfico, ha filmado una producción de Don Giovanni, con un costo de cinco millones de dólares. La grabación, efectuada en la iglesia del Líbano, ha quedado incorporada a esta producción como banda sonora de la misma.

Rolf Libermann, director de la Opera de París, es el impulsor de la filmación de Don Giovanni, co-

mo primera producción en una serie de óperas que serán confiadas a importantes directores cinematográficos.

Vicente Escudero, el nonagenario «bailaor» que codificó en un «Decálogo» todo un clasicismo del baile flamenco masculino, ha recibido en Barcelona un homenaje organizado por Juventudes Musicales y patrocinado por la Dirección General de Música.

Manuel Cano, catedrático de Flamencología de la Universidad de Granada, pronunció una conferencia en el transcurso del homenaje, que ha tenido lugar en el Salón de Ciento del Ayuntamiento de Barcelona.

José Luis López Cobos ha sido nombrado Director general de la Opera de Berlín, el máximo puesto internacional alcanzado hasta ahora por un director de orquesta español. Este importante nombramiento parece alejar la posibilidad de que López Cobos aceptase el puesto de director de la Orquesta de Radiotelevisión Española, deseo que flotaba en el ambiente del público y de los profesores durante las recientes actuaciones madrileñas del director de Toro.

José Luis López Cobos, de nuevo, por haber tenido la valentía de decidirse a dirigir la Octava sinfonía de Bruckner durante esas actuaciones, una obra que nunca había sido interpretada en Madrid, y que tampoco había sido puesta en los atriles, hasta ese momento, por ningún director de orquesta español.



LUNES MUSICALES DE R. N. E.

Una de las actividades más originales y de mayor proyección de R. N. E. —los Lunes Musicales, que coordina y presenta desde la Sala Fénix Tomás Marco— ha iniciado su nueva andadura madrileña. Para el mes de diciembre se anuncian las actuaciones de Marcial Cervera y Perfecto García Chornet (Sonatas españolas para violoncello), Peter Birhell (El piano de Beethoven), Pura María Martínez, Luis Rego y el Cuarteto Hispánico («Centenario de Conrado del Campo»). Los conciertos se celebran a las veinte horas y se difunden a toda España a través del II Programa (FM) de Radio Nacional.

AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

(Programas susceptibles de modificaciones. Redacción cerrada el 19 de noviembre)

FESTIVALES

HOHENEMS

(16 de junio-1 de julio)

El Festival Schubertiade Hohenems 1979 incluye siete recitales de "lieder" (con Hermann Prey, Peter Schreier, Christa Ludwig, Mitsuko Shirai, Carolyn Watkinson, Francisco Araiza, Thomas Moser, Robert Holl, James King, Walter Berry), un concierto coral (Coro de la Staatsoper de Viena, con Edda Mosser y Francisco Araiza como solistas; Jörg Demus, piano), cinco recitales de piano (Sviatoslav Richter, Alexis Weissenberg, Paolo Bordoni, Alfred Brendel) y cinco conciertos de música de cámara (Melos-Quartett, con Georg Hörtnagel y Homero Franceschi; Cuarteto Franz Schubert y Cuarteto Brandis). Además, la proyección del filme sobre Franz Schubert *Fremd bin ich eingezogen...*, de Titus Leber; conferencias, coloquios, actos literarios... (No es necesario añadir —baste el nombre del Festival— que todas las manifestaciones están dedicadas en exclusiva a Franz Schubert.)

Dirección: Schubertiade Hohenems, Schlossplatz, 8; Postfach, 61; A-6845 Hohenems (Austria).

SALZBURGO

Durante la segunda quincena de enero se desarrollará la Mozartwoche, cuya programación y fechas exactas no han llegado a la Redacción de RITMO con tiempo para entrar en este número. Igualmente sucede con el Festival de Salzburgo, cuyo programa se publica hacia finales de noviembre, y el plazo de reserva de localidades se cierra a mediados de enero. Para información sobre estas manifestaciones musicales los interesados pueden dirigirse a Oficina del Turismo Austríaco, Torre de Madrid, Madrid-13.

ALGUNOS ACONTECIMIENTOS PARA EL MES DE ENERO

AMSTERDAM

Stadsschouwburg. De Nederlandse Operastichting. Destacamos el estreno mundial, el día 30, de *Winter Cruise* (Hans Henkemans), montaje de Elijah Moshinsky y Patrick Robertson y Rosemary Vercou, dirección musical de Anton Kersjes, y con E. Hartle, Joep Bröcheler, John Bröcheler, M. Halliwell, A. Schildneijer, H. Smit.

Concertgebouw. Día 10, Orquesta de Cámara Holandesa y The King's Singers. Día 14, Orquesta del Concertgebouw. An-



Deutsche Staatsoper, Berlín Oriental: La clemenza di Tito (Mozart).

tal Dorati, director. El programa incluye el **Concierto para orquesta** (Bartok). Días 17 y 18, Orquesta del Concertgebouw. Carlo Maria Giulini, director; Herman Krebbers, solista. **Semiramide**, obertura (Rossini), **Concierto para violín** (R. Strauss) y **Cuadros de una exposición** (Musorgsky-Ravel). Días 24 y 25, Orquesta del Concertgebouw. Eugen Jochum, director; Paul Verhey, solista. El programa incluye **Variaciones sobre un tema de Frank Bridge** (Britten) y **Matías el pintor**, sinfonía (Hindemith). Día 28, los mismos director y orquesta; Emil Gilels, solista. El programa incluye la **Sinfonía número 98** (Haydn) y **Matías el pintor**, sinfonía (Hindemith) y una obra con piano a determinar.

BERLIN OCCIDENTAL

Philharmonia. Días 14 y 15, Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Aldo Ceccato, director; Nikita Magaloff, solista. **Segundo concierto para piano** (Tchaikovsky), **Concierto para tres violines** (M. Colgras) y **El pájaro de fuego**, "suite" (Stravinsky). Día 21, Orquesta Filarmonica de Berlín y Coro de St. Hedwigs-Kathedrale. Roland Bader, director; Ortrun Wenkel, Roland Hermann y otros, solistas. **El sueño de Gerontius** (Elgar). Día 26, recital de Peter Schreier. Día 30, Orquesta Sinfónica de Berlín. Theodore Bloomfield, director; Leonard Rose, solista. **Sinfonía K. 550** (Mozart), **Concierto para violonchelo** (Haydn), **Variaciones rococó** (Tchaikovsky) y tres danzas de **El sombrero de tres picos**

(Falla). Debemos hacer constar que seguimos sin recibir en RITMO información sobre la Filarmonica de Berlín.

Haus des Rundfunks. Días 7 y 8, Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Gennadi Roshdestvensky, director; Janis Martin, Carol Wyatt y Oleg Kagan, solistas. **Sancta Susanna** (Hindemith), **Concierto para violín** (Haydn), **Konzertstück para violín y orquesta** (Schubert) y **Stücke aus St. Petersburg** (J. Strauss).

BERLIN ORIENTAL

Deutsche Staatsoper. En enero estarán en cartel, entre otras, las siguientes óperas: **Fidelio** (Beethoven), montaje de Erhard Fischer y Wilfried Werz; dirección musical de Otmar Suitner/Arthur Apelt, y con Heinz Reeh/Waldemar Wild, Theo Adam/Karl-Heinz Stryczek/Antonin Svorc, Rainer Goldberg/Martin Ritzmann/Spas Wenkoff, Marita Napier/Eva-Maria Strassova, Fritz Hübner/Siegfried Vogel, Renate Hoff/Nannita Peschke, Harald Neukirch; **Don Giovanni** (Mozart), cuyos detalles, salvo algunas variaciones, encontrará el lector en el pasado número de RITMO, en esta misma sección; **La clemenza di Tito** (Mozart), montaje de Ruth Berghaus y Marie-Luise Strandt, dirección musical de Wolfgang Rennert, y con Peter Schreier, Celestina Casapietra, Carola Nossek, Ute Trekel-Burchardt, Ingeborg Springer, Siegfried Vogel; **Arabella** (R. Strauss), montaje de Erich Witte y Wilfried Werz, dirección musical de Otmar Suitner/Wolfgang Rennert/

Ernst Märzendorfer, y con Fritz Hubner/Siegfried Vogel, Annelies Burmeister/Gisela Schröter, Anna Tomowa-Sintow/Kay Grif-fel, Magdalena Falewicz/Renate Koff/Ursula Reinhardt-Kiss, Ferdinand Nentwig/Willi Nett, Eberhard Büchner/Harald Neukirch; **Tristán e Isolda** (Wagner), montaje de Erich Witte y Heinz Pfeiffenberger, dirección musical de Otmar Suitner/Rolf Reuter, y con Spas Wenkoff, Theo Adam/Kurt Moll, Ludmila Dvorakova, Antonin Svorc/Henno Garduhn, Horst Lunow, Anneliese Burmeister/Gisela Schröter, Harald Neukirch.

Metropol-Theater. Orquesta Sinfónica de Berlín. Días 8 y 9, Kurt Sanderling, director; Annerose Schmidt, solista. **Mujeres del Coro Berliner Singakademie.** **Tres nocturnos** (Debussy), **Concierto para piano número 2** (Rachmaninoff) y **Sexta sinfonía** (Shostakovich). Días 29 y 30, el mismo director. **Novena sinfonía** (Mahler).

ESTRASBURGO

Palais de la Musique et des Congrès. Opéra du Rhin. Días 19, 21, 26 y 28, **Das Rheingold** (Wagner); nuevo montaje de Nicolas Joel y Pet Halmen, dirección musical de Alain Lombard, y con Christine Barbaux, Mara Baygulova, Magdalena Cononovici, Naoko Ihara, Eva Randova, Vinson Cole, Rudolf Constantin, Rémy Corazza, Raimund Henricx, Peter Hofmann, Kurt Rydl, Eduard Tumageanian, Hans Tschammer.

HAMBURGO

Hamburgische Staatsoper. Durante el mes que reseñamos estarán en cartel, entre otras, las siguientes óperas: **Der Rosenkavalier** (R. Strauss), **Die Fledermaus** (J. Strauss), cuyos detalles ya fueron publicados en la anterior edición de esta sección; **Der fliegende Holländer** (Wagner), montaje de Wieland Wagner, dirección musical de Klaus-peter Siebel, y con Lisbeth Balslev, Ursula Boese, Peter Meven, Heinz Kruse, Simon Estes, Thomas Herdon; **Die Frau ohne Schatten** (R. Strauss), montaje de Jean-Pierre Ponnelle y Pet Halmen, dirección musical de Miguel Angel Gómez Martínez, y con Eva Marton, María Luisa Nave, Olive Fredericks, Ruggero Raimondi, Vasile Moldeveanu, Bernd Weikl, Harald Stamm; **Las bodas de Fígaro** (Mozart), montaje de Götz Friedrich y Toni Businger, dirección musical de Peter Maag, y con Judith Beckmann, Helen Donath, Gabriele Fuchs, Carol Wyatt, Robert Hale, Samuel Ramey, Heinz Kruse; **La Bohème** (Puccini), montaje de Joachim Hess y Her-

bert Kirchhoff, dirección musical de Miguel Angel Gómez Martínez, y con Arlene Saunders, Gabriele Fuchs, Jaime Aragall, Vicente Sardinero. Día 7, recital de Bernd Weikl.

Musikhalle. Días 7, 8 y 9, Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Concierto especial con ocasión del CL aniversario de esta Orquesta. Eugen Jochum, Wolfgang Sawallisch y Aldo Ceccato, directores; Edith Mathis, Marga Schiml, Horst Laubenthal y Robert Holl, solistas. Hamburger Singakademie. Programa Mozart: **Concierto para dos pianos, Misa de la Coronación y Vesperae solennes de confessore.** Días 21 y 22, NDR-Sinfonienorchester. Michael Gielen, director; Maurizio Pollini y Eva Caspe, solistas. Obras de Schönberg, Luigi Nono y Berlioz. Días 28 y 29, Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Wolfgang Sawallisch, director. **Scherzo y Adagio patético (Müller-Siemens) y Sinfonía doméstica (R. Strauss).**

LEIPZIG

Kongresshalle. Orquesta Gewandhaus, de Leipzig. Dos programas dirigidos por Kurt Masur. Días 11 y 12, Jürnjakob Timm, solista. **Octava sinfonía para cuerdas (Mendelssohn), Concierto para violonchelo (Siegfried Matthus) y Sinfonía número 41, "Júpiter" (Mozart).** Días 25 y 26, Gisela Pohl, solista. **Cuarta sinfonía, "Trágica" (Schubert), Canciones bíblicas (Dvorak) y Novena sinfonía, "Del Nuevo Mundo" (Dvorak).**

LONDRES

Covent Garden. Royal Opera. **Un ballo in maschera (Verdi),** montaje de Otto Schenk y Jürgen Röse, dirección musical de Charles Mackerras, y con Forbes Robinson, Gwynne Howell, Norma Burrowes, José Carreras, Ingvar Wixell, Patricia Payne, Francis Egerton, Sylvia Sass, William Elvin. **Salomé (R. Strauss),** montaje de August Everding y Andrzej Majeewsky, dirección musical de Zubin Mehta, y con Robin Leggate, Ann Murray, Malcolm King, Eric Garret, Siegmund Nimsgern, Hildegard Behrens, Richard Cassilly, Josephine Veasey.

Royal Festival Hall. Día 16, Orquesta Filarmónica de Londres. Bernard Haitink, director; Alfred Brendel, solista. **Cuarto concierto para piano (Beethoven) y Cuarta sinfonía (Shostakovich).** Día 21, a primera hora de la tarde, Orquesta Sinfónica de Londres. Colin Davis, director; Krystian Zimerman, solista; soprano a anunciar. **Der Freischütz, obertura (Weber), Segundo concierto para piano (Listz) y Cuarta sinfonía (Mahler).** Ese mismo día, y con posterioridad, Royal Philharmonic Orchestra. Antal Dorati, director; Heather Harper, Helen Watts, Ryland Davies, Gwnne Howell, solistas. Brighton Festival Chorus. Nove-

na sinfonía (Beethoven). Día 23, Orquesta Filarmónica de Londres. Bernard Haitink, director; Daniel Barenboim, solista. **Sinfonía número 101, "Reloj" (Haydn), Primer concierto para piano (Bartok) y Quinto concierto para piano, "Emperador" (Beethoven).** Día 24, Orquesta Sinfónica de la BBC. Hans Vonk, director; Alfred Brendel, solista. **Concierto para piano número 25 (Mozart) y Sexta sinfonía (Bruckner).** Día 25, Orquesta Filarmónica de Londres. Bernard Haitink, director; Itzhak Perlman, solista. **Sinfonía número 101, "Reloj" (Haydn), Et exspecto resurrectionem mortuorum (Messiaen) y Concierto para violín (Brahms).** Día 28, Orquesta Filarmónica de Londres y Coro. Wandsworth School Choir. Walter Susskind, director; David Watkins, Sheila Armstrong, Anna Reynolds, Robert Tear, solistas. **Octava sinfonía (Beethoven), Concierto para arpa —estreno mundial, encargo de la Orquesta Filarmónica de Londres— (Arnell) y Sinfonía "Primavera" (Britten).**

MILAN

Teatro alla Scala. Inicio de la temporada. El día 23, **Paradise Lost (Penderecki),** en el montaje de la Lyric Opera de Chicago (ver RITMO, número 485, octubre 1978); además seguirán algunas funciones de **Don Carlo,** dirigidas por Abbado, y con un reparto que incluye a Renato Bruson, Viorica Cortez, Casellato Lamberti, Ruggere Raimondi, Matti Salminen, Mara Zampieri, entre otros.

MUNICH

National-Theater. Días 13, 14, 17 y 21, **El anillo del Nibelungo (Wagner),** en el montaje del fallecido Günther Rennert, y con dirección musical de Wolfgang Sawallisch. En anteriores edicio-

nes de este "Avance" hemos ofrecido los diferentes elencos que habitualmente intervienen en Munich en este ciclo wagneriano. Al no conocer los detalles para el que se ofrece el presente año, supondremos que no será, fundamentalmente, distinto al de pasadas temporadas.

Herkulesaal der Residenz. Día 19, Orquesta Sinfónica y Coro de la Radiodifusión de Baviera. Luciano Berio, director. **Coro (Berio).** Días 25 y 26, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Carlo Maria Giulini, director. **Sinfonía número 94 (Haydn), Ma Mère l'Oye, "suite" sinfónica (Ravel), y Primera sinfonía (Brahms).** Días 31 de enero y 1 de febrero, Orquesta Filarmónica de Munich. Gary Bertini, director; Helen Donath, Julia Varady, Werner Hollweg y Dietrich Fischer-Dieskau, solistas. Coro Filarmónico y Münchener Motettenchor. **Sinfonía de los Salmos (Stravinsky), Un superviviente de Varsovia (Schönberg) y Misa KV. 427 (Mozart).**

NIZA

Théâtre de l'Opera. Días 19 y 21, **Tosca (Puccini),** nuevo montaje debido a Giuseppe de Tomasi y Jean Blancon, dirección musical de Jesus Etcheverry, y con Montserrat Caballé, José Carreras y Matteo Manuguerra.

PARIS

Théâtre National de l'Opera. Días 23, 26 y 30, **Die Entführung aus dem Serail (Mozart),** cuyos detalles aparecieron, en esta misma sección, en el número de octubre de RITMO. Durante estas representaciones que ahora anunciamos, Norbert Orth sustituirá a Heinz Kruse, y Kurt Moll a Peter Meven. Días 24, 27, 29 y 31, **L'Incoronazione di Poppea (Monteverdi, edición Lep-**

pard), montaje de Günther Rennert e Ita Maximowna, dirección musical de Julius Rudel, y con Gwyneth Jones, Jon Vickers, Christa Ludwig, Richard Stilwell, Valerie Masterson, Jocelyne Tailon, Daniele Perriers, Michel Sénéchal, John Macurdy.

Palais des Congrès. Orquesta de París. Días 4 y 5, Daniel Barenboim, director; Alfred Brendel, solista. **"Konzertstück" para piano (Weber), Segundo concierto para piano (Listz) y fragmentos de Romeo y Julieta (Berlioz).**

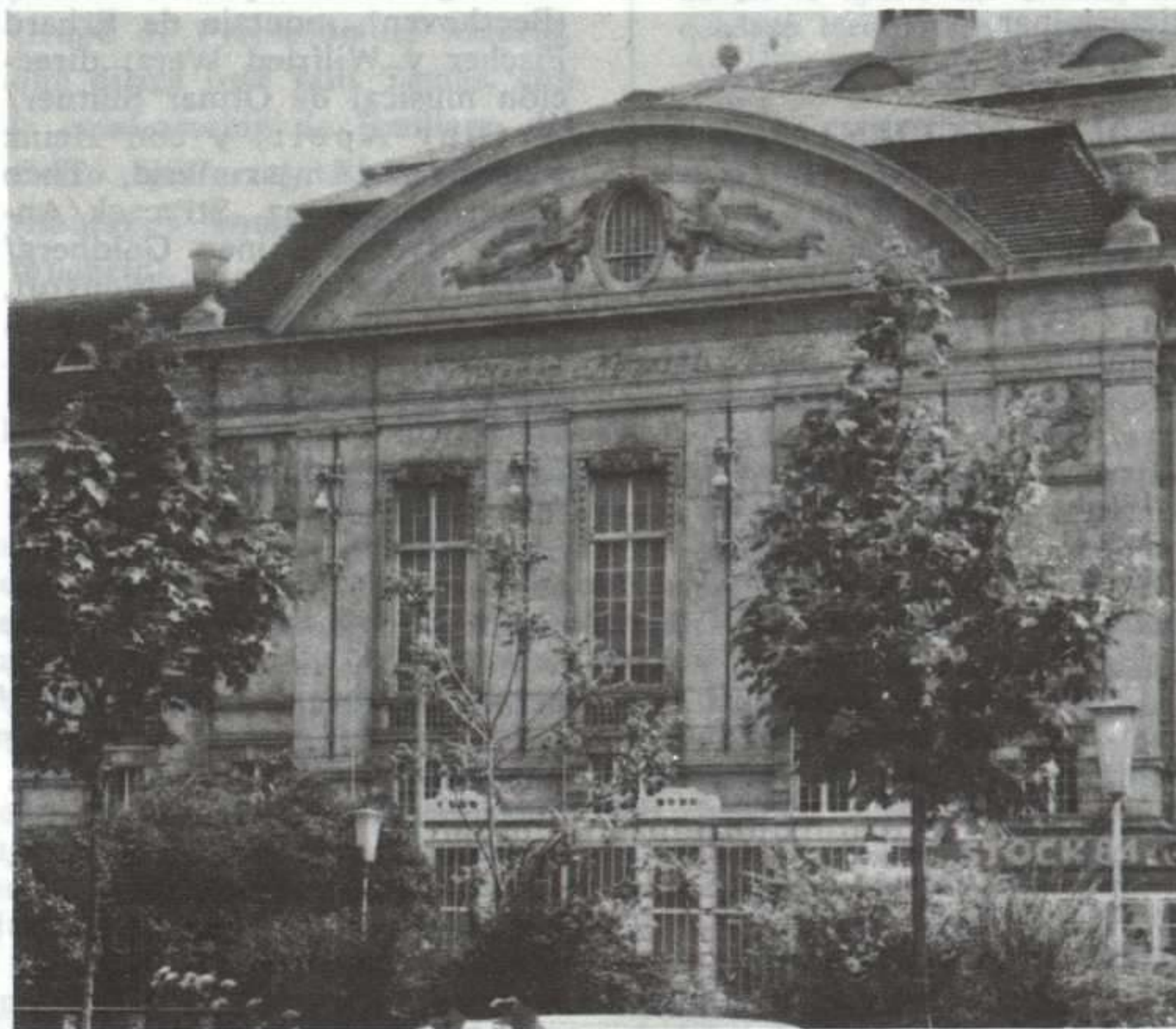
Théâtre des Champs-Élysées. Día 6, repetición del concierto de la Orquesta de París anunciado para los días 4 y 5 en el Palais des Congrès. Día 9, Jessye Norman, Daniel Barenboim y Coro mixto. Programa Schubert. Días 11 y 12, Orquesta de París. Coro de la Orquesta de París. Daniel Barenboim, director; Isaac Stern, Sheila Armstrong, Margarita Zimmermann, Robert Tear, Maminus Rintzler, solistas. **Concierto para violín (Berg) y Misa en La bemol mayor (Schubert).** Día 15, Daniel Barenboim e Isaac Stern en un recital con obras de Schubert. Días 25 y 27, Orquesta de París. Pierre Boulez, director; Jessye Norman, solista. **Tercera sinfonía (Schubert), Der Wien (Berg), Altenberg Lieder (Berg) e Images (Debussy).**

Eglise Saint-Louis des Invalides. Día 31, Orquesta Nacional de Francia y Coros de Radio France. Cristóbal Halffter, director; Alain Meunier, solista. **Concierto para violonchelo (Halffter) y Officium Defunctorum (Halffter),** estreno mundial, encargo de Radio France.

VIENA

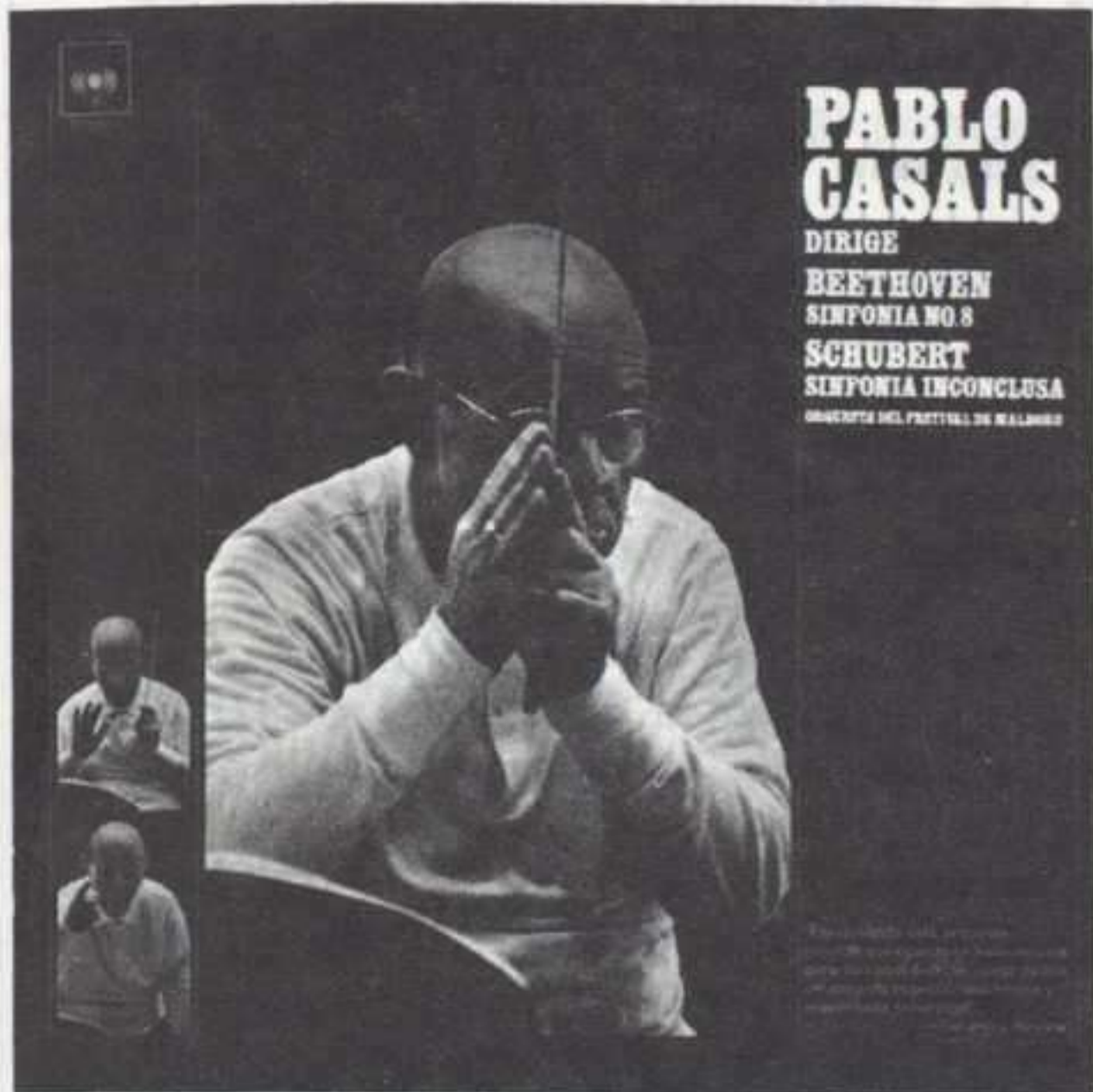
Staatsoper. Del 21 al 27, Semana Mozart, con la representación de las óperas del repertorio de la Staatsoper: **Don Giovanni, Die Entführung aus dem Serail, Die Zauberflöte, Las bodas de Fígaro, Così fan tutte y La clemenza di Tito.** Estas obras estarán dirigidas por Gerd Albrecht, Wilfried Boettcher, Christoph von Dohnanyi y Horst Stein, y contarán con la participación de conocidos intérpretes mozartianos.

Konzerthaus. Día 22, Cuarteto Guarneri, con obras de Mozart. Día 24, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Austria. Giuseppe Sinopoli, director; Siegfried Palm, solista. **Sinfonía en "Mob-Still" (Schwertsik), Concierto para violonchelo (Halffter),** y diversas oberturas de Verdi. Día 30, Cuarteto Amadeus. Día 31, Ensemble "die Reihe". Coro Arnold-Schönberg. Käte Wittlich, solista. **Capriccio (Janacek), Drei Dorfszenen (Bartok), The unanswered question, parte 3; Calcium light night (Ives) y Kinderreime (Janacek).** FERNANDO PEREGRIN GU-TIERREZ.



Viena: Konzerthaus.

La Sinfonía «Incompleta» de Franz Schubert



Obra favorita en la programación de conciertos de todo el orbe, la **Sinfonía en Si menor** es también una de las obras más favorecidas en lo que a la industria del disco respecta. Junto con varias de las **Sinfonías** beethovenianas, la **Sinfonía "Fantástica"**, de Berlioz; la **Sinfonía en Re menor**, de César Franck; la **Cuarta** de Schumann; **Escocesa e Italiana**, de Mendelssohn, y las cuatro **Sinfonías** de Brahms, la **Incompleta** es una de las sinfonías más registradas en toda la historia de la música grabada, siendo pieza habitual en el repertorio de cualquier orquesta sinfónica. Como ya me he referido a la obra en sí dentro del trabajo "Schubert y la Sinfonía" (ver en este mismo número de RITMO), paso directamente a informar sobre las más destacadas versiones discográficas de la popular composición.

Cinco de ellas forman parte de integrales del total de **Sinfonías** de Schubert, aunque creo que también se pueden adquirir por separado del álbum donde van incluidas. Los ciclos de **Sinfonías** schubertianas grabados hasta la fecha son: Yehudi Menuhin al frente de la Orquesta del Festival de Bath (EMI), Wolfgang Sawallisch con la Orquesta del Estado de Dresde (PHILIPS), Istvan Kertesz dirigiendo la Filarmónica de Viena (DECCA) y Karl Böhm con la Filarmónica de Berlín (DG). El más reciente de los ciclos, con las **Sinfonías** y **Rosamunda**, ha sido registrado por Herbert von Karajan para EMI, aunque de momento no ha sido publicado en España (también con la Filarmónica berlinesa), y, en consecuencia, se difiere el comentario a la espera de que se edite.

De estas cuatro versiones de la **Incompleta**, la más acertada, a mi juicio, es la de Karl Böhm con la Filarmónica de Berlín (de adquirirse por separado del álbum DG, viene acoplada con una radiante y luminosa versión de la **Quinta**, al contrario que en el álbum, que va con la música de **Rosamunda**). La versión de Böhm, en general, es modélica de principio a fin; su intuitivo sentido del fraseo, su dominio del tema, modulación y el amor profesado por el director austríaco por esta música, dan como resultante una magnífica interpretación, de una contenida emoción y fervor incomparables. Posee también una mágica combinación entre lo dramático y lo "cantabile", sin caer nunca en exageraciones caprichosas. De las versiones existentes en España, ésta y la de Pablo Casals (Furtwängler aparte) me parecen las más perfectamente acabadas.

Sin lograr igualar la interpretación de Böhm, la versión de Wolfgang Sawallisch es también de considerable importancia. Su lectura es ajustada y precisa, con una exhaustiva planificación en lo que respecta a los contrastes de intensidad y exactitud. Sin embargo, su sentido del fraseo me parece discutible; le falta sentido del humor y sutileza en las maravillosas transiciones schubertianas. Su versión, de una intachable corrección, me parece un tanto aburrida, sin esa chispa típicamente austríaca que preside la maravillosa lectura de Böhm.

Yehudi Menuhin no es un director de orquesta nato; eso se comprueba a la primera audición de la **Incompleta**, cuya lectura queda bastante por debajo del resto de las sinfonías, especialmente las comprendidas entre la **Primera** y **Sexta**. Su interpretación puede aportar algo, siempre y cuando se adquiera su ciclo completo. Separada del resto, es discutible e inaceptable, en líneas generales.

Istvan Kertesz cuenta para su ciclo con una importante baza a su favor: la Filarmónica de Viena. La lectura de la **Incompleta** es buena, e incluso posee detalles sumamente reveladores. Las transiciones son acertadas; los contrastes en los "tempi" son quizá de-

masiado acusados. Su visión global es romántica, con gran calor y convicción, si bien un tanto ampulosa. Dentro del total de interpretaciones de la obra, esta lectura puede ocupar un elevado puesto, quizá paralela a la interpretación de Sawallisch (bajo premisas interpretativas distintas), pero por debajo de la de Böhm. Factor importante de esta versión es la toma de sonido, espléndida, posiblemente la mejor de las que se han comentado hasta ahora.

Dentro de la verdadera legión que forman las grabaciones de la **Incompleta** en discos sueltos, y de acuerdo con mis particulares preferencias, la versión, totalmente romántica, convincente en grado sumo y muy apasionada, de Pablo Casals con la Orquesta del Festival de Marlboro, pasa a ocupar, junto con Karl Böhm, un lugar excepcional dentro del total de lecturas de la popular composición. Reproduzco seguidamente un comentario del productor de CBS Thomas Frost para que el lector tenga una idea aproximada de lo que Casals realizó, en concierto público, en interpretación de la ya citada sinfonía schubertiana, junto con la **Octava** de Beethoven: "... la orquesta consta de unos cincuenta ejecutantes. Como resultado, el grupo corresponde al tamaño de una orquesta de la época de Beethoven o Schubert. La Orquesta del Festival de Marlboro es, innegablemente, un crisol en el que se funden virtuosos de concierto, instrumentistas de grandes orquestas y conjuntos de cámara, profesores del Conservatorio y de la Universidad. Su fusión sinérgica, como extensión de su dominio de la música de cámara, crea la ilusión de que han estado trabajando juntos durante años. Pocas personas —participantes u observadoras— presentes durante los ensayos o las interpretaciones definitivas de la **Octava** de Beethoven o la **Incompleta** de Schubert podrán olvidar con facilidad esta experiencia. Muy pocas veces director y orquesta, lugar y tiempo llegaron a conjugarse en la forma que se apreció en la ocasión aquí registrada. Casals enseña mientras dirige; ayuda al intérprete a desarrollar una más profunda comprensión de la música. No ejerce una dictadura esperando ciega obediencia —él persuade e instruye—. Como resultado, los músicos se muestran deseosos de seguirle hasta el fin de la tierra. Emanando amor y eterna juventud, Casals encaminó a todos los músicos...". Efectivamente, nunca en toda la historia de grabaciones de la **Incompleta** se había oído interpretación más fresca, espontánea y juvenil (Casals tenía noventa años) que la del maestro de Vendrell. Su adquisición (cuando CBS estime oportuno reeditar el disco) no es ya recomendable, sino obligatoria.

Magníficas también las dos versiones de Wilhelm Furtwängler en esta **Sinfonía**. La grabación EMI, realizada en estudio, es la que actualmente está disponible en España (o estaba, pues imagino que estará descatalogada). Deutsche Grammophon publicó en Europa (España excluida) la lectura del director alemán de la composición schubertiana, tomada en concierto directo con la Orquesta Filarmónica de Berlín (acoplada con **Rosamunda** y la obertura, de Gluck, **Alceste**); las dos son poseedoras de indudable interés, aunque, personalmente, prefiera la lectura correspondiente al disco de DG. Furtwängler pone de relieve una insólita y nunca destacada profundidad mística en esta partitura, detectando ese proceso del devenir progresivo y siguiéndolo por vía de total improvisación. Las dos interpretaciones —EMI y DG— son acontecimientos discográficos únicos e irrepetibles, que merecen la máxima atención, a pesar de lo deficiente de la toma sonora.

El patriarca bruckneriano Eugen Jochum grabó, para DG, con la Sinfónica de Boston, una luminosa **Incompleta**, plena de calor ro-

mántico, destacándose los altos contrastes dinámicos. Desde los susurrados "pianissimi" de las cuerdas a los dramáticos "fortes" en "tutti", traen, inevitablemente, a la memoria el gran amor de Jochum por Bruckner. El crítico inglés Edward Greenfield (Gramophone) dijo que "No hay versión más bella de una sinfonía tan grabada". Personalmente, no comparto esta opinión, aunque lo indudable es que se trata de una gran versión (reeditada en Europa en la serie Privilege).

Herbert von Karajan, con la Filarmónica berlinesa, posee una lectura muy cuidada (en exceso, como siempre), con un primer movimiento grandilocuente en extremo, si bien con un infalible ataque de los profesores berlineses y un movimiento lento poseedor de un magnífico sentido dramático. Más interesante, y con una acusada personalidad, me parece la versión de Benjamín Britten para Decca, con la Orquesta Inglesa de Cámara, destacándose en el desarrollo del "Allegro moderato" una latente tensión sinfónica con crispados ritmos. Globalmente, es una interpretación fresca, muy bella y meditativa. Magnífica la toma de sonido. Otra de las versiones destacables es la de Josef Krips con la Filarmónica de Viena, también para Decca. Lectura satisfactoria y equilibrada, de gran serenidad y convicción, recordando en momentos a la absolutamente genial (sobre todo, en el movimiento lento) de Bruno Walter con la Filarmónica de Viena (ésta grabada en concierto directo, en 1960, último concierto que diera Walter en Europa). Grabación muy buena en el aspecto técnico, viene acoplada con una juvenil y extravertida lectura de la Octava beethoveniana dirigida por Abbado.

De las grabaciones de la **Incompleta** no existentes en el mercado español destaca, sobre todo, la lectura de Carlo Maria Giulini con la Sinfónica de Chicago (DG, será publicada en España sobre el mes de abril del próximo año). Sinceramente, aunque se tengan mil versiones de la **Incompleta**, la lectura de Giulini sobrepasa con generosa medida lo dicho hasta ahora sobre la **Sinfonía en Si menor**; como en el caso de Karajan en su ciclo para EMI, no quiero adelantar acontecimientos; esperaremos hasta su edición en España.

Conclusión: Böhm-Filarmónica de Berlín, Furtwängler-Filarmónica de Viena y, sobre todo, Casals-Festival de Marlboro, son los pilares de interpretación, en España, por lo que a la **Incompleta** de Schubert se refiere. —ENRIQUE PEREZ ADRIAN.

REFERENCIAS DISCOGRAFICAS

(por orden alfabético de intérpretes)

BEECHAM. Royal Philharmonic Orchestra (+ Cuarta de Mendelssohn) —Vergara—.

BERNSTEIN. O. F. Nueva York (+ Cuarta de Mendelssohn) —CBS—.

BÖHM. O. F. Viena (+ Quinta) —DECCA—.

BÖHM. O. F. Berlín (+ restantes Sinfonías y Rosamunda) —DG—.

BRITTEN. O. I. Cámara (+ Sinfonía "Praga", de Mozart) —DECCA—.

CASALS. O. F. Marlboro (+ Octava de Beethoven) —CBS—.

FURTWÄNGLER. O. F. Viena (+ Concierto violín, de Mendelssohn) —EMI—.

FURTWÄNGLER. O. F. Berlín (+ Rosamunda y Alceste, de Gluck) —DG Historisch—*.

GIULINI. O. Philharmonia (+ Rosamunda) —EMI—*.

GIULINI. O. S. Chicago (+ Cuarta) —DG—. De próxima aparición en el mercado español.

JOCHUM. O. S. Boston (+ Sinfonía "Júpiter", de Mozart) —DG Privilege—*.

KARAJAN. O. F. Berlín (+ Oberturas de Beethoven) —DG—.

KARAJAN. O. F. Berlín (+ restantes Sinfonías y Rosamunda) —EMI—*.

KERTESZ. O. F. Viena (+ restantes Sinfonías) —DECCA—.

KLEMPERER. O. Philharmonia (+ Quinta) —EMI—*.

KRIPS. O. F. Viena (+ Octava de Beethoven por Claudio Abbado) —DECCA—.

MENUHIN. O. F. Bath (+ restantes Sinfonías) —EMI—.

SAWALLISCH. O. E. Dresde (+ restantes Sinfonías) —PHILIPS—.

SCHURICHT. O. F. Viena (+ Marcha militar por H. Knappertsbusch y Rosamunda por P. Monteux) —DECCA—.

SZELL. O. Cleveland (+ Cuarta de Mendelssohn) —CBS—*.

WALTER. O. F. Viena (+ Cuarta y Tres Rückert Lieder, de Mahler, con E. Schwarzkopf) —BWS—*.

WALTER. O. F. Nueva York (+ Quinta) —CBS—*.

Doy también a continuación otras versiones de la **Sinfonía "Incompleta"** que podrían ser de interés para algún lector, advirtiendo de antemano que no son interpretaciones muy recomendables:

HAITINK. O. Concertgebouw (+ Quinta) —PHILIPS—.

MAAZEL. O. F. Berlín (+ Quinta de Beethoven) —DG Privilege—.

MUNCH. O. S. Boston (+ Quinta de Beethoven) —RCA—.

ORMANDY. O. Filadelfia (+ Sinfonía "Júpiter", de Mozart) —RCA—.

OZAWA. O. S. Chicago (+ Quinta de Beethoven) —RCA—*.

TOSCANINI. O. S. NBC (+ Consagración de la casa, de Beethoven, y Manfred, de Schumann) —RCA—.

E. P. A.

* No editado en España.

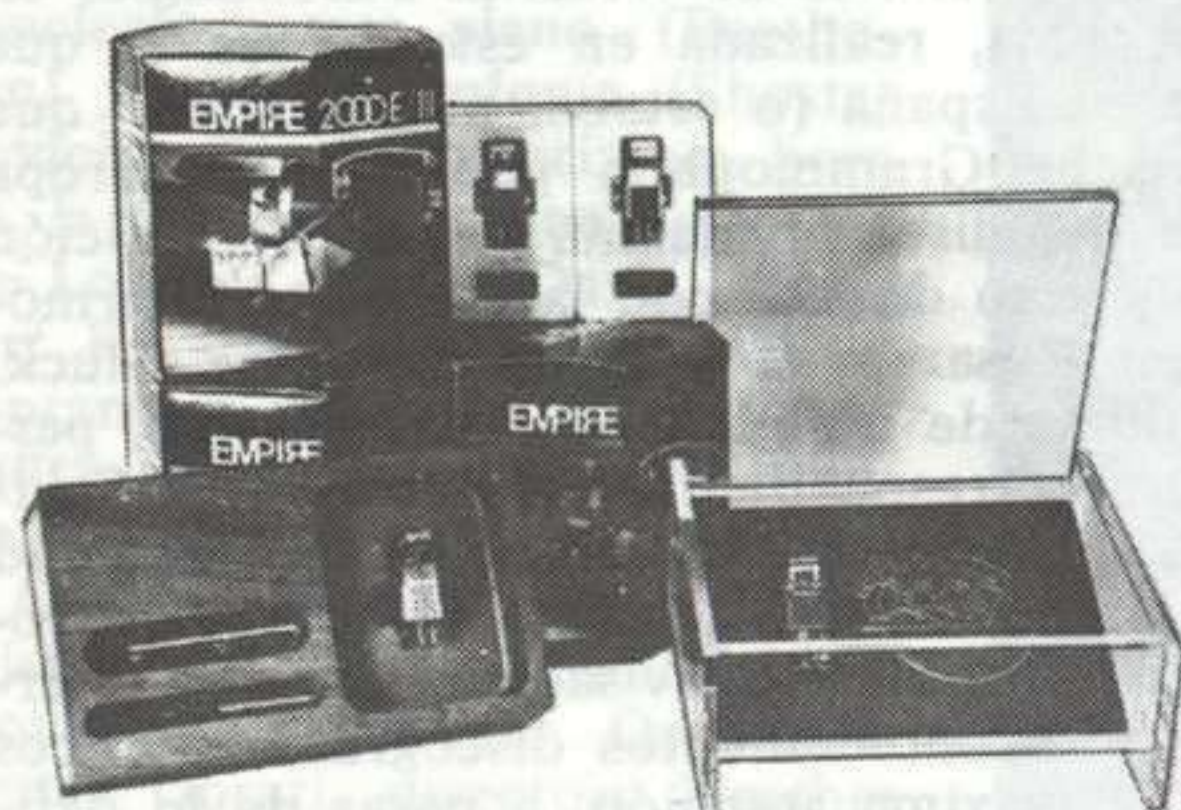
2000 - 2000 E. Ideales para la formación de sistemas básicos de alta fidelidad, se caracterizan por su respuesta uniforme y elevado nivel de salida.

2000E/II - 2000E/III - 2000E/III. Con calidades progresivas para adaptarse a diversas categorías de equipos, estas cápsulas ofrecen una reproducción precisa en todo el espectro audible. Los modelos 2000E/II y 2000E/III se recomiendan para sistemas domésticos de alta calidad.

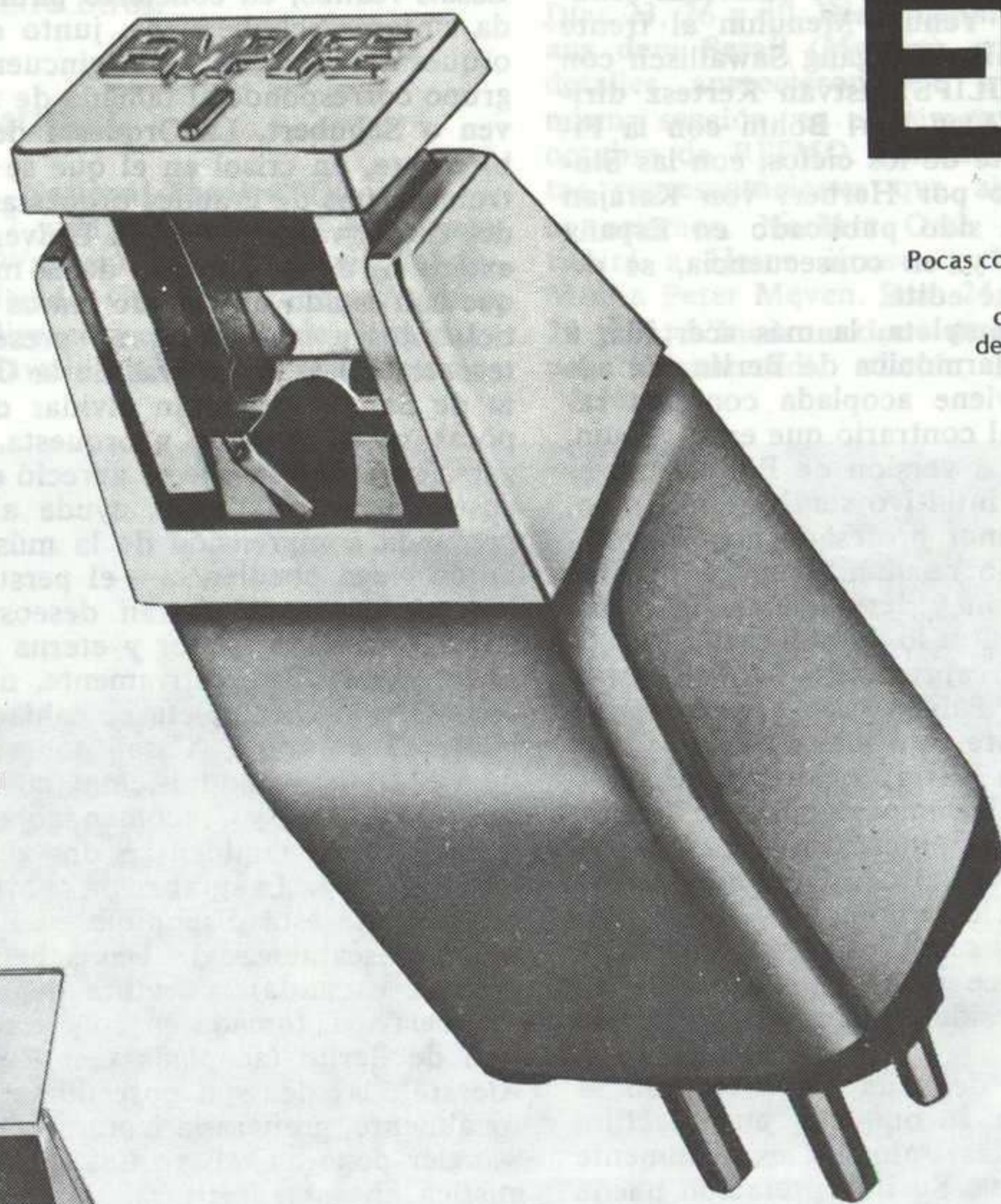
2000T - 2000Z. Para aficionados exigentes y profesionales que buscan lo mejor. La cápsula 2000Z, patrón de medida, reúne las características más sobresalientes que puedan encontrarse hoy día; la 2000T ofrece muchas de estas cualidades a un precio realmente atractivo.

4000D/III. Especialmente concebida para la lectura de discos cuadrafónicos CD-4, posee excelentes cualidades eléctricas y mecánicas que posibilitan el éxito de tan difícil misión.

BC-1. Especial para trabajos profesionales continuos (emisoras de radio, discotecas). Apta para la lectura inversa de discos, admite elevadas fuerzas de apoyo proporcionando siempre el nivel de calidad exigible en el campo profesional.



EMPIRE ofrece también series especiales para fabricantes y marquistas. Consúltenos su necesidad específica.



EMPIRE

Pocas compañías son capaces de mantener tan alto prestigio profesional como el de EMPIRE en la fabricación de cápsulas magnéticas, conseguido gracias a su intensa dedicación al desarrollo y producción de fonocaptadores de alta calidad.

EMPIRE pone ahora a su disposición una extensa variedad de modelos, en diferentes niveles de calidad y prestaciones, que cubren cualquier requisito exigible. Esta versatilidad está al mismo tiempo enmarcada dentro de una serie de excelentes características comunes a toda la gama, entre las que merecen destacarse la amplia respuesta, alto nivel de salida, elevada separación y baja fuerza de apoyo.

Siempre hay una cápsula EMPIRE que le permitirá obtener lo máximo de su sistema de alta fidelidad. Antes de la elección definitiva, solicite de su proveedor la escucha de una cápsula EMPIRE.

Representante exclusivo para España

ASTEC
actividades
electrónicas sa

Avda. del Generalísimo, 140 - MADRID-16
Telf. 733 67 42 • TELEX: 44481 ASTC E

DISCOS EDITADOS ENTRE EL 10 DE OCTUBRE Y EL 5 DE NOVIEMBRE DE 1978

(Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán)

I. ORQUESTAL

- BEETHOVEN: Las **Dos Romanzas para violín**. MOZART: **Adagio K 261 y Rondó K 373**. SCHUBERT: **Rondó en La mayor, D. 438**. J. Suk, Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. EMI, 037-002096. 350 pesetas.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 3 («Heroica»)**. Orquesta Nacional de Escocia. Director, C. Paita. Decca, PFS 4367.
- BRAHMS: **Concierto para piano número 1**. R. Serkin, Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. CBS, S 61919. 350 ptas.
- BRAHMS: **Concierto para piano número 2**. R. Serkin, Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. CBS, S 61920. 350 ptas.
- BRAHMS: **Concierto para piano número 2**. C. Arrau, Orquesta Filarmonía, Londres. Director, C. M. Giulini. EMI, 037-000568. 350 pesetas.
- DVORAK: **Sinfonía número 9 («Nuevo Mundo»)**. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. M. Giulini. Deutsche Grammophon Gesellschaft, 2530881. 600 ptas.
- HAENDEL: Los **Conciertos para teclado y orquesta**. G. Malcolm, cémbalo y órgano, Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, D 3 D 1/4. Cuatro Lps. Precio oferta: 1.800 ptas.
- HAYDN: **24 Minuetos**. Orquesta Filarmonía Húngarica. Director, A. Dorati. Decca, HDNW 90/1. Dos Lps. Precio oferta: 900 ptas.
- HAYDN: **Sinfonías números 51 y 55 («El Maestro de Escuela»)**. Orquesta Filarmonía Húngarica. Director, A. Dorati. Decca, SDD 415. 350 ptas.
- HAYDN: **Sinfonías números 100 («Militar») y 103 («Redoble de timbal»)**. Orquesta Real Filarmonía, Londres. Director, Sir Th. Beecham. EMI, 037-003068. 350 ptas.
- MAHLER: **Sinfonía número 1**. Orquesta Filarmonía de Israel. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6779. 540 ptas.
- MENDELSSOHN: **Sinfonía número 4 («Italiana»)**. SCHUMANN: **Sinfonía número 4**. Orquesta Filarmonía, Londres. Director, O. Klemperer. EMI, 037-000524. 350 ptas.
- MOZART: Los **Cuatro Conciertos para trompa**. A. Civil, Orquesta Filarmonía, Londres. Director, O. Klemperer. EMI, 037-000530. 350 pesetas.
- PAGANINI: **Concierto para violín número 1**. B. Belkin, Orquesta Filarmonía de Israel. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6798. 540 ptas.
- TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 5**. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL 6754. 540 ptas.
- VERDI: **Preludios y oberturas** (edición completa). Orquesta Filarmonía de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2707090. Dos Lps. 1.200 ptas.
- VIVALDI: **Il cimento dell'armonia e dell'invenzione**: 12 conciertos, op. 8. Concentus Musicus, Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken, 6.35386-1/2, 2 Lps. Precio oferta: 900 ptas.

II. CAMARA

- BACH: Las **Seis «Suites» para violoncelo solo**. Henri Honneger. Telefunken, 6.35345-1/3. Tres Lps. Precio oferta: 1.350 ptas.
- BARTOK: **Sonata para dos pianos y percusión**. STRAVINSKY: **Concierto para dos pianos solos**. **Sonata para dos pianos**. Alfons y Aloys Kontarsky, Ch. Caskel, H. König. Deutsche Grammophon, 2530 964. 600 ptas.

III. INSTRUMENTAL

- BARTOK: **Para los niños**. D. Ranki. Telefunken, 6.35338-1/2. Dos Lps. Precio oferta: 900 pesetas.
- HAYDN: **Andante y Variaciones**. MOZART: **Sonatas para piano K 311 y 330**. **Fantasia en Re menor, K 397**. A. de Larrocha. Decca, SXL 6784. 540 ptas.

IV. VOCAL Y CORAL

- BACH: **La Pasión según San Mateo (selección)**. Giebel, Gunther, Krebs, Klech, Wederman. Coral Heinrich Schütz, Orquesta de Cámara de Pforzheim. Director, F. Werner. Hispavox, S 20144. 250 ptas.
- HAENDEL: **Baltasar**. Tear, Pamer, Lehane, Esswood, Bilt. Coro de Cámara de Estocolmo, Concentus Musicus, Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken 6.35326-1/4. Cuatro Lps. Precio oferta: 1.800 ptas.
- HAYDN: **La Creación**. Popp, Hollweg, Moll, Döse, Luxon. Coro del Festival de Brighton, Orquesta Real Filarmonía. Director, A. Dorati. Decca, D 50 D 1/2. Dos Lps. Precio oferta: 900 pesetas.
- SCHUBERT: **Coros (Canto de los espíritus sobre las aguas, etc.)**. Coro de la Radio Austríaca y Solistas instrumentales. Director, G. Preinfalk. Deutsche Grammophon, 2536377. 600 pesetas.
- TELEMANN: **El Día del Juicio**. Coro Monteverdi, Hamburgo. Concentus Musicus, Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken, SAWT 9484/5.
- VIVALDI: **Gloria. Kyrie**. Solistas, Coro de Regensburg, Capella Accademica, Viena. Director, H. M. Schneidt. Archiv, 2533362. 650 pesetas.

V. OPERA

- BIZET: **Carmen**. Troyanos, Domingo, Te Kanawa, Van Dam. Coro John Alldis, Orquesta Filarmonía de Londres. Director, Sir G. Solti. Decca, D 11 D 1/3. Tres Lps. Precio oferta: 1.350 ptas.
- BRITTEN: **La violación de Lucrecia**. J. Baker, Harper, Pears, Drake, Luxon, Shirley-Quirk, Bainbridge, Hill. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, B. Britten. Decca, SET 492/3. Dos Lps. Precio oferta: 900 ptas.
- DONIZETTI: **María Estuardo**. Sutherland, Pavarotti, Tourangeau, Soyer, Morris. Coro y Or-

questa del Teatro Comunal de Bolonia. Director, R. Bonyngé. Decca, D 2 D 1/3. Tres Lps. Precio oferta: 1.350 ptas.

GERSHWIN: **Porgy and Bess**. Solistas, Coro y Orquesta de la Opera de Houston. Director, J. De Main. RCA, RL-02109. Tres Lps. 1.800 pesetas.

MONTEMEZZI: **L'amore dei tre Re**. Moffo, Domingo, Elvira, Siepi, Davies. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, N. Santi. RCA, RL-01945 (2). Dos Lps. 1.200 ptas.

MOZART: **Don Giovanni**. Siepi, Nilsson, L. Price, Valletti, Corena, Ratti, Blankenburg, Van Mill. Coro de la Opera Estatal y Orquesta Filarmonía de Viena. Director, E. Leinsdorf. Decca, D 10 D 1/4. Cuatro Lps. Precio oferta: 1.800 pesetas.

RAMEAU: **Cástor y Pólux**. Souzay, Vandersteene, Scovotti, Lerer, Vilisech. Coro de Cámara de Estocolmo, Concentus Musicus, Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken, SAWT 9584/7. Cuatro Lps. Precio oferta: 1.800 pesetas.

R. STRAUSS: **Ariadna en Naxos**. Rysanek, Pearce, Barry, Peters, Jurinac, Rössel-Majdan, Coertse, Equiluz, Dickie. Orquesta Filarmonía de Viena. Director, E. Leinsdorf. Decca, 2 BB 112/4. Tres Lps. Precio oferta: 1.350 ptas.

TELEMANN: **Pimpinone**. Nimsgern, Spreckelsen. Conjunto Florilegium Musicum. Director, H. L. Hirsch. Telefunken, 6.35285-1/2. Dos Lps. Precio oferta: 900 ptas.

VERDI: **Rigoletto**. MacNeil, Sutherland, Cioni, Siepi, Malagù, Corena, Di Stasio. Coro y Orquesta de la Academia San Cecilia, Roma. Director, N. Sanzogno. Decca, GOS 655/7. Tres Lps. 1.050 ptas.

VERDI: **Il Trovatore**. Pavarotti, Sutherland, Horne, Wixell, Ghiaurov. Coro y Orquesta Filarmonía Nacional. Director, R. Bonyngé. Decca, D 82 D-1/3. Tres Lps. Precio oferta: 1.350 ptas.

WAGNER: **El Holandés Errante**. Bailey, Talvela, J. Martin, Kollo, Krenn, I. Jones. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, D 24 D 1/3. Tres Lps. Precio oferta: 1.350 ptas.

WAGNER: **Los Maestros Cantores de Nuremberg**. Bailey, Kollo, Bode, Hamari, Moll, Weikl, Dalapozza, Nienstedt, Sénéchal. Coro de la Opera Estatal y Orquesta Filarmonía de Viena. Director, Sir G. Solti. Decca, D 13 D 1/5. Cinco Lps. Precio oferta: 2.250 ptas.

VI. RECITALES

CANTOS GREGORIANOS. Coro de Monjes de la Abadía de Encalçat. Westminster, 130812/3. 275 ptas.

GROOT, Cor de: **Recital de piano**. Piezas famosas de autores diversos. RCA, RL-42125. 600 pesetas.

SANTOS, Carles: **Obras contemporáneas para piano**, de CAGE, COWELL, MESTRES QUADRENY, STOCKHAUSEN y WEBERN. Edigsa, AZ 70/11. 550 ptas.

Viene de la página 102.

CATALOGO DE «LIEDER»

1828

- D. 938 **Winterabend - Tarde de invierno** (Leitner).
- D. 939 **Die Sterne - Las estrellas** (Leitner).
- D. 896 **Fröhliches Scheiden - Alegre separación** (Leitner) (j).
- D. 945 **Herbst - Otoño** (Rellstab).
- D. 949 **Widerschein - Reflejo** (Schlechta).
- D. 955 **Glaube, Hoffnung und Liebe - Fe, esperanza y amor** (Kuffner).

D. 937 **Lebensmut - Afán de vivir** (Rellstab) (j).

D. 957 **Schwanengesang - Canto del cisne** (Rellstab: 1-7; Heine: 8-13; Seidl: 14; ciclo).

1. **Liebesbotschaft - Mensaje de amor**.
2. **Kriegers Ahnung - Presentimiento del guerrero**.
3. **Frühlingssehnsucht - Anhelos de la primavera**.
4. **Ständchen - Serenata**.

5. **Aufenthalt - Estancia**.
6. **In der Ferne - En la lejanía**.
7. **Abschied - Despedida**.
8. **Der Atlas - Atlas**.
9. **Ihr Bild - La imagen de ella**.
10. **Das Fischermädchen - La joven pescadora**.
11. **Die Stadt - La ciudad**.
12. **Am Meer - Junto al mar**.
13. **Der Doppelgänger - El doble**.
14. **Die Taubenpost - La paloma mensajera**.

POLYDOR - LA NOVEDAD DEL MES (DICIEMBRE)



CINCUENTA AÑOS DE PEREGRINAJE HUMANO, CULTURAL Y PIANISTICO DE LA MANO DE FRANZ LISZT

«Wandern» y «Pilgerfahrt» —caminar, deambular; peregrinaje— son hermosas palabras y a la vez fructíferos estados de ánimo que hoy parecen consustanciales a la mentalidad romántica y a sus criaturas literarias o artísticas. «Wandern» describe casi como onomatopeya del movimiento el paseo individual —melancolía, meditación, el hechizo y la contemplación del paisaje— o en pequeños grupos —aire libre, canciones y alegría— por sendas emboscadas y caminos aldeanos. «Pilgerfahrt», hecha ahora abstracción de su origen romero, enuncia una toma de posición moral y teleológica que convierte al viajero en actor de su comedia o de su drama. Ser caminante puede expresar igualmente actitud activa o pasiva ante la naturaleza. Ser peregrino presupone en todo caso enmascaramiento del personaje, es decir, voluntad de controlar y dirigir en una dirección determinada el itinerario vital.

Veamos una trinidad de ejemplos: en Schubert domina totalmente el «Wandern» con significado sensual y receptivo en un marco de creciente introspección. Del alegre deambular del molinero, que aspira gozoso el perfume de las flores y arrulla sus oídos con el murmullo del arroyo, pasaremos sin solución de continuidad al paseo inerme e invernal por el paisaje desolado del alma, sin rumbo y sin voluntad de hallarlo y dirigirlo. En Wagner se expande casi siempre el «Pilgerfahrt» y sus connotaciones dialécticas de dominio y renuncia: casi todos los grandes personajes wagnerianos pertenecen a la nómina racionalista de los peregrinos. En realidad, sólo «Wotan» quiere ser —he aquí la paradoja— en un momento determinado «Wanderer», que en su caso quiere decir tanto «Viandante» como «Espectador» en un proceso de involución trágica del personaje y de decadencia histórica. Por el contrario, en Berlioz —Harold en Italia— se da una de las raras síntesis de estos sutiles y casi irreconciliables contrarios en movimiento: caminar y peregrinaje marchan aquí del brazo para chocar de improviso con un tercer elemento incontrolable, el «fatum», en forma de muerte absurda y desmesurada.

Franz Liszt quiso ser y fue un peregrino. Sus condiciones de virtuoso e intérprete le permitieron alcanzar muy joven la independencia social y económica. Entre 1835 y 1840 recorre Europa en repetidas «tournés» de conciertos. Le acompaña la condesa D'Agoult. Suiza e Italia conocieron sus visitas y estancias. En Ginebra va a nacer su hija Blandine. El viajero por obligación no es un simple comerciante del sonido y de la fama. Lleva una especie de diario musical —el diario, otra constante del alma viajera, deambulante o peregrina del hombre romántico— que se plasma en multitud de composiciones —Impresiones y poesías, Flores de los Alpes, Paráfrasis— que son respuesta a las incitaciones del entorno: lecturas, excursiones, canciones populares, acontecimientos familiares, ampliación del repertorio, desarrollo del piano y su técnica. En 1850 revisa estos fondos y selecciona dos cuadernos, uno dedicado a Suiza y otro a Italia, para los que escoge el muy significativo título de **Años de peregrinaje**. La versión definitiva del primer cuaderno es de 1855, y la del segundo, de 1858. En 1853 compone tres piezas agrupadas como **Venecia y Nápoles**, que añade, en 1861, al cuaderno italiano. En la ancianidad, muy lejos ya la memoria de María D'Agoult, reúne siete piezas escritas entre 1867 y 1877 y las publica (1883) como tercero y último cuaderno. En total, veintiséis composiciones extendidas a lo largo de casi cincuenta años de existencia y con una duración que se aproxima a las tres horas.

Sería inútil pretender «añadir» unidad a este mosaico pianístico. El primer cuaderno responde a tres fuentes fundamentales de inspiración: la naturaleza, la literatura (**El valle de Obermann**) y la vida familiar y cotidiana. El segundo aglutina incitaciones plásticas —cuadros de Rafael o Miguel Ángel—, literarias —Petrarca, Dante— y musicales —canciones y tarantelas—. El tercero es filosófico, religioso e introspectivo, pues incluso el paisaje de La Villa de Este (ci-

prés, fuentes) ha sido previamente asimilado y reinterpretado por el compositor. Mas siempre está presente el sentimiento, y la convicción, de peregrinaje activo por la vida. La convicción se reafirma por la importancia formal de algunas de las composiciones —**El valle de Obermann** es un verdadero poema musical; la **Fantasia «Dante»** anticipa la estructura de su hermana adulta, la **Sonata en Si menor**— y el espectacular desarrollo de la técnica pianística utilizada, en constante evolución y avance. Desde el punto de vista técnico, el peregrinaje de estos tres cuadernos responde a una voluntad férrea de dominio y expansión del medio. A título meramente enunciativo citaré algunas de las explotaciones lisztianas: disonancia expresiva (**La capilla de Guillermo Tell**), manos cruzadas (**Junto a una fuente**), estudio de octavas (**Tormenta**), interválica impresionista (**Sposalizio**), pianismo orquestal (**Tras una lectura de Dante**), cadencia napolitana directa (**El pensador**), etc., aparte de un sentido expresivo y moderno de la ornamentación, que enriquece la armonía.

La dificultad de interpretación del ciclo es grande. Se requiere un pianista de gran mecanismo y al tiempo dotado de fantasía para animar e individualizar cada pieza, dones o virtudes necesarias para extraer a cincuenta años de peregrinaje su rico contenido musical, cultural y anímico. Es significativo que hasta ahora hubiera constancia sólo de una integral discográfica de la obra, y ya añosa: la de Aldo Ciccolini (EMI), y aun ésta no se puede considerar en verdad completa, al faltarle el tríptico —**Venecia y Nápoles**— añadido al segundo cuaderno. De piezas sueltas recuerdo y repaso ahora versiones de Weissenberg (**Tres sonetos de Petrarca**, EMI), Peter Katin (**Fantasia «Dante»**, Decca), György Sebök (**Sursum Corda**, Hispavox-Erato), Dagmar Baloghova (varias de los dos primeros álbumes, Discophon) y Brendel (varias del segundo, Philips). Así, salvo error de información, Lazar Berman ha tenido el mérito de llevar al microsuro la primera integral entera y verdadera de la ciclópica colección. Y contra lo que suele suceder con las integrales discográficas pioneras, ésta marca un nivel que no va a ser fácil superar. A Berman le falta ese punto final de imaginación —y, posiblemente, de conocimiento de la cultura occidental— que se requiere para individualizar y dotar siempre de sentido autónomo a cada composición. Pero esto no debe entenderse como reproche, pues está por comprobar si hay hoy otro pianista capaz de acometer y culminar la hazaña. El peregrinaje técnico se resuelve por Berman con extraordinaria precisión y variedad. Desde este punto de vista, Ciccolini —aquí o allá más refinado o expresivo— queda lejos del pianista ruso. Añádase impecables toma y reproducción de sonido, con caras que superan en un par de ocasiones la media hora sin pérdida de calidad, y se comprenderá el agradecimiento a DG española por haber cerrado —al parecer, y salvo cambios de última hora— su producción «La novedad del mes», debatida en RITMO como concepto, con un álbum a la altura de sus mejores ediciones. El libreto interior contiene interesantes artículos —un poco repetitivos, pero también complementarios— que firman Humphrey Searle y Guy Fenchault.—ANGEL-F. MAYO.

Interpretación: 9.

Sonido: 9.

LISZT: **Años de peregrinaje. Primer año: Suiza (La capilla de Guillermo Tell; En el lago de Wallenstadt; Junto a una fuente; Tormenta; El valle de Obermann; Egloga; Nostalgia; Las campanas de Ginebra).**

Segundo año: Italia (Esponsales; El pensador; Canción de Salvador Rosa; Sonetos 47, 104 y 123 del Petrarca; Después de una lectura de Dante, Fantasia quasi sonata; Venecia y Nápoles Gondoliera; Canción; Tarantela). Tercer año: (Angelus. Oración a los Angeles custodios; Al ciprés de la Villa de Este, I; Al ciprés de la Villa de Este, II; Los juegos de agua en la Villa de Este; Sunt Lacrymae rerum. En modo húngaro; Sursum Corda. Elevad los corazones). Lazar Berman, piano. Album de tres discos. DG, 2740 175/2709 076. 1.800 ptas.

Discos que acompañan al álbum del mes de diciembre:

MOZART: **Misa del Orfanato (Solemnis, K 137).** Janowitz, Von Stade, Ochman, Moll. Coro de la Opera Estatal y Orquesta Filarmónica de Viena. Claudio Abbado. 2530777.

FALLA: **Las siete canciones populares españolas.** GARCIA LORCA: **Trece canciones españolas.** T. Berganza, N. Yepes. 2530875.

SCHUBERT: **Sinfonía número 9 («La Grande»).** Orquesta Sinfónica de Chicago. Carlo María Giulini. 2530882.

«**Canciones folklóricas rusas.**» Boris Christoff, Orquesta Rusa de Balalaikas. D. Liakoff. 2536115.

BORODIN: **Danzas polovtsianas de «El Príncipe Igor».** MUSSORGSKY: **Una noche en el Monte Pelado.** RIMSKY-KORSAKOV: **Capricho español. La Gran Pascua rusa.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Daniel Barenboim. 2536379.

BACH: **Cantatas 92 y 126.** Mathis, Reynolds, Schreier, Fischer-Dieskau. Coro y Orquesta Bach. Munich. Karl Richter. 2533312.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

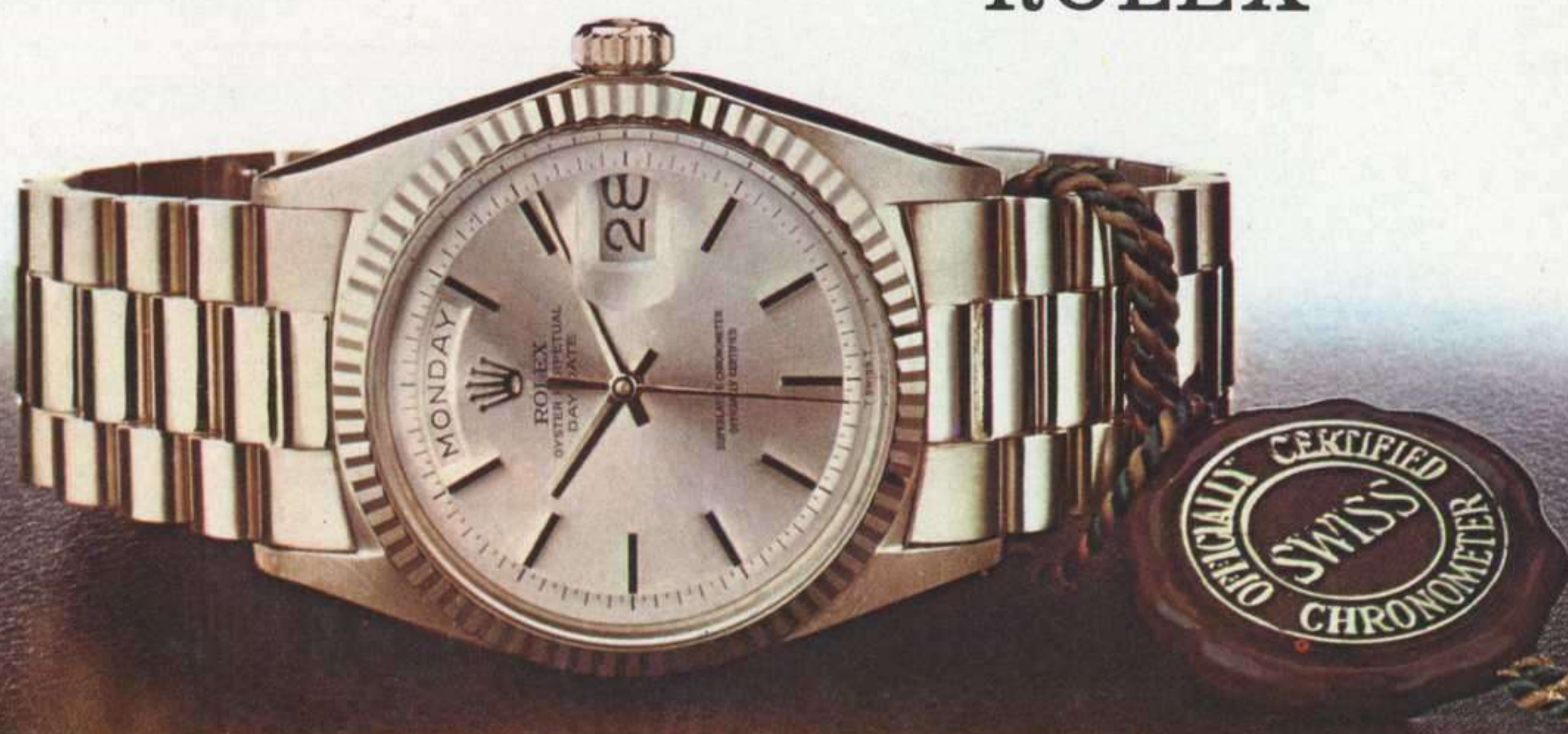
Nuestros artesanos también lo saben.

Y es lo que hacen.

En Rolex.

Tener un Rolex
produce casi tanta satisfacción como crearlo.


ROLEX

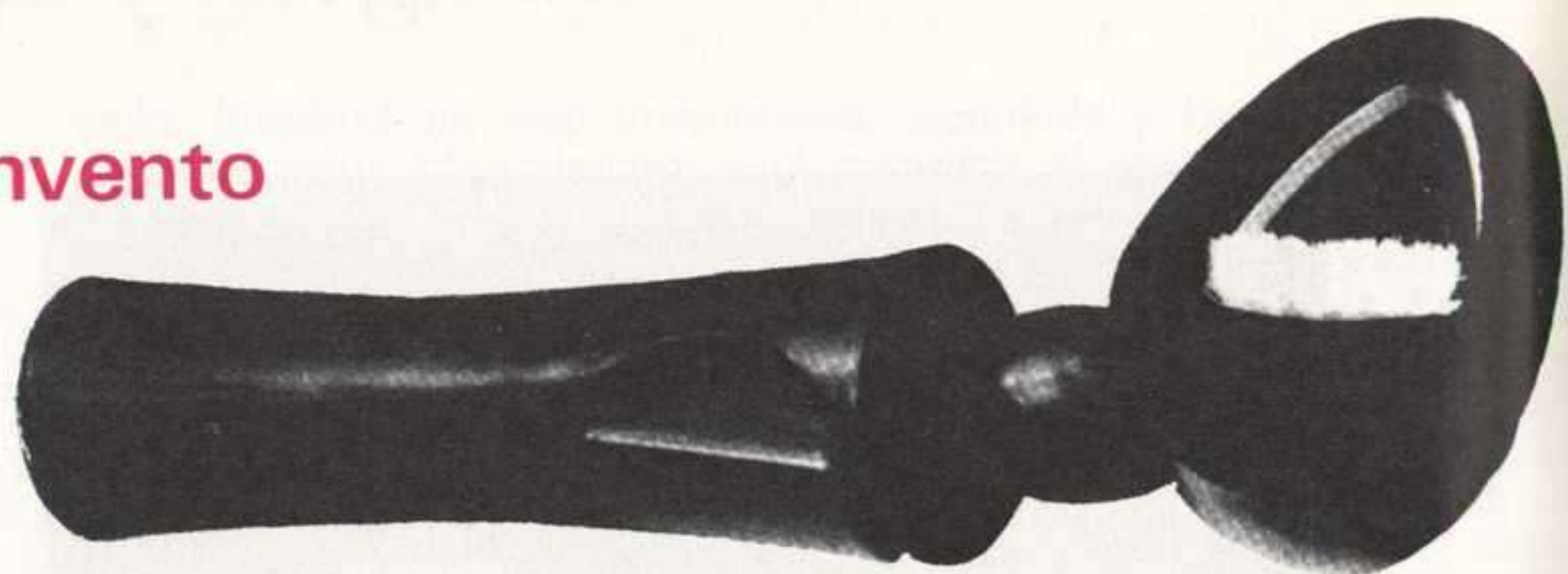


Rolex Day-Date Cronómetro en oro de 18 quilates con brazalete a juego.
Relojes Rolex de España, S. A., Génova, 11 - Apartado 859 - Madrid.

ATOMIUM LE OFRECE LOS TRES APARATOS MAS EFICACES

EARC – Un nuevo invento

Limpiadiscos electrónico antiestático



EARC es un nuevo invento revolucionario que ha sido patentado en todo el mundo. Es el complemento necesario para mantener los discos libres de suciedad y polvo y para disfrutar del placer de la más pura escucha.

EARC es el primer limpiador de discos antiestático electrónico desde que se introdujo la reproducción del sonido en discos.

Este asombroso ingenio no funciona mediante pilas ni ninguna otra fuente de energía. Es independiente del uso de cualquier fuente externa de energía. El principio de manejo de este producto del siglo 21 se puede usar ya gracias al desarrollo de un mecanismo piezo eléctrico que genera un campo eléctrico, produciendo una corriente de iones antiestáticos que neutraliza las cargas electroestáticas. Estas cargas electroestáticas aumentan en intensidad mientras se está reproduciendo el disco. El polvo y la suciedad se incrustan en los surcos del disco. Estos elementos negativos perjudican la lectura del disco, dando como resultado una distorsión.

EARC ha sido desarrollado para lograr una máxima eficacia. El uso funcional de este producto es tan fácil como pulsar un botón. Levantando el brazo pickup del tocadiscos, se coloca la parte más ancha de EARC contra la superficie del disco en movimiento. Dirija EARC al centro del disco. Presione lentamente el pulsador rojo durante unos 4 segundos. Suelte el pulsador empleando también 4 segundos para ello mientras que mueve EARC lentamente a través del disco hacia fuera.

La acción de presionar y soltar el pulsador simultáneamente durante 4 segundos mientras mueve EARC sobre el disco hace que el mecanismo piezo eléctrico genere 15.000 Voltios. Esto crea un campo eléctrico que ioniza el aire de alrededor. En el centro de la cabeza EARC patentada, un electrodo en forma de afilada aguja dirige los iones hacia el disco en movimiento cubriendo una máxima extensión. Los iones producidos neutralizan las cargas electroestáticas hasta que son eliminadas totalmente, trasladando las partículas de polvo a las cerdas de nylon y depositándolas en el recogedor de terciopelo rojo. Su disco está ya completamente preparado por EARC para darle a Ud. el placer de la más pura escucha.

Y al final recomendamos hacer una descarga encima a unos 25 cm. del disco e incluso durante la audición con lo cual queda perfectamente descargado de corriente estática residual. Elimina la carga estática de las tapas de los tocadiscos.

POLCAR

79



CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE

- DISCOS
- CASSETTES
- CARTUCHOS
- LIBROS

MUSICA CLASICA

Y COMO NOVEDAD SE INCLUYE

- CATALOGO GENERAL DE EQUIPOS DE ALTA FIDELIDAD

DATOS TECNICOS:

Tamaño 13 x 25 Cms.

N.º páginas 360

P. V. P. 450 Ptas.

Actualizado hasta marzo 1.979

PEDIDOS:

RITMO

C/. Virgen de Aránzazu, 21

Edf. FALLA

MADRID - 34

Tlf. 734 69 37

se remite contra reembolso de su importe mas 40 pesetas de gastos de envío

DEL MERCADO MUNDIAL PARA LA LIMPIEZA DE SUS DISCOS

VAC O REC.

MODELO 200 E



¡ Algo fuera de serie en el cuidado de sus discos !

EN SEGUNDOS, VAC-O-REC

- Quita las micropartículas de polvo sumamente perjudiciales que aunque no pueda verlas están dentro del surco del disco
- Descarga la electricidad estática acumulada
- Limpia el polvo automáticamente

¡ AUTOMATICAMENTE !... ¡ CON SEGURIDAD !

¡ El conservador ideal para todos sus discos !

- * ¡ MANTIENE LOS DISCOS EN OPTIMAS CONDICIONES !
- * ¡ AÑADE AÑOS DE DURACION A TODOS SUS DISCOS !
- * ¡ REDUCE EL DESGASTE DE LA AGUJA !

¡ OIGA LA DIFERENCIA DEL SONIDO LIMPIO !

- Más fidelidad
- Menos distorsión
- Tonos verdaderos
- Sin «pops»
- Sin «crujidos»
- Sin descargas estáticas
- Sin fritura
- Sin desgaste excesivo

Pistola **ZEROSTAT**

Ahora podrá usted eliminar realmente la electricidad estática de sus discos con la pistola ZEROSTAT.

La cual le permitirá:

- Una mejor limpieza de los surcos del disco.
- Una mejor audición, sin chasquidos.

ZEROSTAT es el complemento ideal del VAC O REC.

Neutraliza totalmente la electricidad estática.

Mientras no descargue totalmente la electricidad estática de sus discos, no podrá limpiarlos eficazmente.

¡INCLUSO DURANTE LA AUDICION!



Importador
exclusivo
para España.

Avenida de Felipe II, 12 — Telef. 2 75 38 73 - 2 66 61 38
MADRID-9

SI DESEA MAYOR INFORMACION RELENE ESTE CUPON

Nombre.....

Domicilio.....

Provincia.....

CHERNY

EL PIANO DE ESTUDIO MAS
COMPETITIVO DEL MERCADO



Modelo 6



Conozca los nuevos
modelos 9 y 10



Modelo 8

Gracias a una masiva producción, se ha conseguido
al precio mas económico del mercado mundial

Nuestras marcas: BOSENDORFER - PETROF - WEINBACH - ROSLER -
SCHOLZE - TCHAIKOWSKI - BELARUSJ - etc.....

Distribuidor para España:

SPA MUSIC

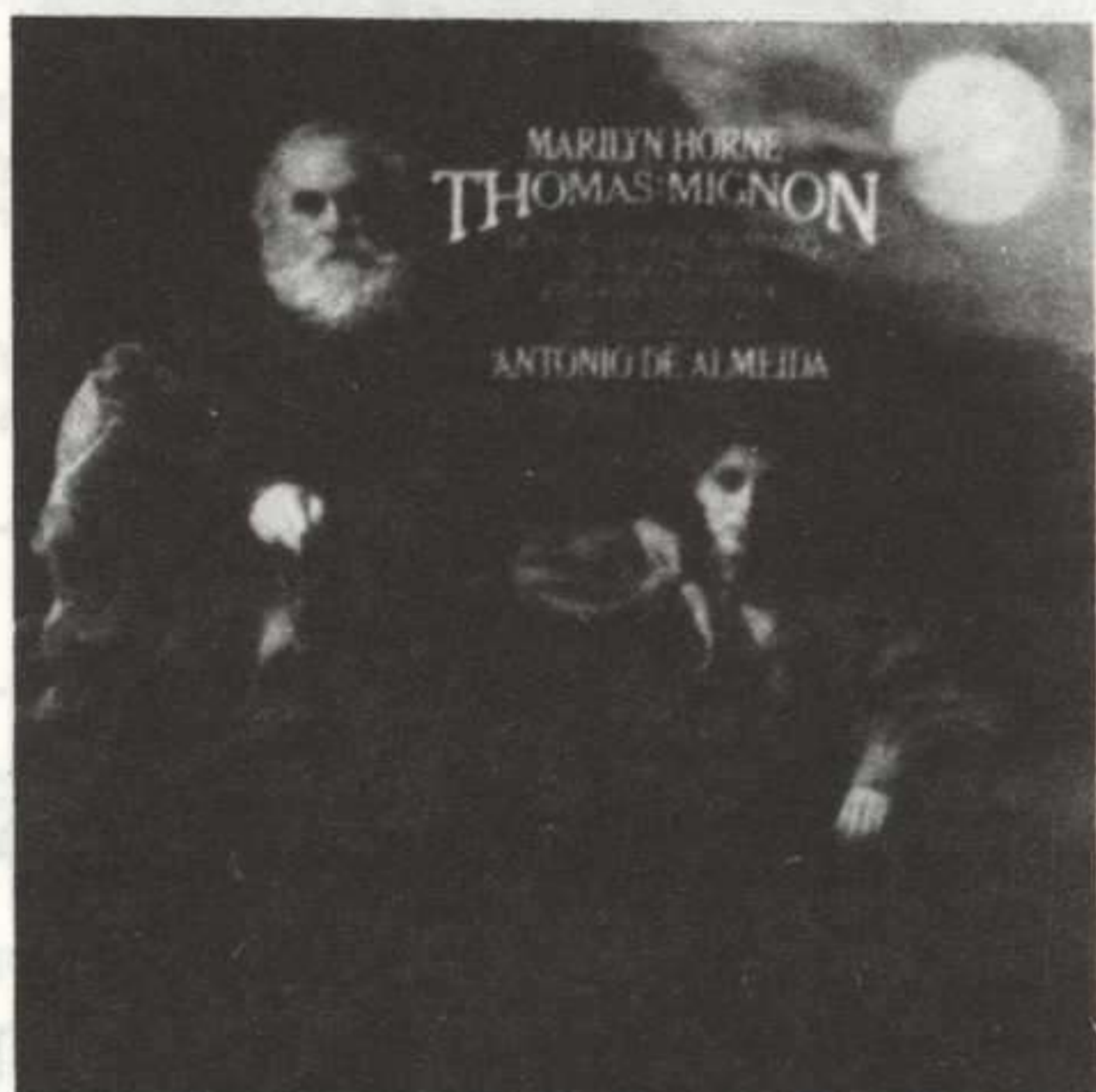
Vía de los Poblados s/n - Tel. 763 82 02 - 763 85 72

Exposición y venta en:

REAL MUSICAL, S. A. Frente al Teatro Real

Carlos III n.º 1 - Madrid-13 - Tel. 248 09 24 - 247 63 65

OFERTAS CBS Y EMI-OTOÑO 1978 (*)



«MIGNON», DE THOMAS:
SENTIMENTALISMO, BANALIDAD Y MELODIA

Ambroise Thomas es hoy, sobre todo en nuestro país, casi un desconocido, del cual se guarda recuerdo, en todo caso, por ser el creador de un **Hamlet** (**Amleto** en la versión italiana que popularizaron, entre otros, Ruffo o la Pareto) y de **Mignon**, la obra que ahora se nos ofrece en versión absolutamente íntegra, y de la que hace años circularon unos fragmentos dirigidos por Sebastian y cantados por Moizan, Micheau y de Luca (Decca). Puede decirse, en efecto, que se trata de una auténtica novedad. Sin embargo, la fama de Thomas fue extraordinaria durante la segunda mitad del siglo pasado. Y no sin cierta razón. Hay que tener en cuenta que su obra, ni genial ni revolucionaria, se ubicó en un momento muy especial, de transición, de cambio de estructuras, y que supo adecuarse con gran habilidad a las circunstancias, explotando de la mejor manera su limitado talento y llegando de la forma más directa al público. La transición era doble: de un lado, la centrada en el paso de la ópera épica, grandilocuente, a lo Meyerbeer, a la más intimista y cotidiana, reflejo de vivencias y situaciones más «domésticas»; de otro, la que establecía el salto de la tradicional «opéra comique», donde tantos éxitos habían cosechado los Grétry, Méhul, Adam y Auber, al drama más serio y elaborado, desprovisto ya de diálogos hablados, que culminaría en el refinado lirismo y en la concisión dramática de un Massenet y, por caminos diversos, en ese prodigio que es el **Pélleas et Melisande**, de Debussy. Thomas, situado un poco en «zona de nadie», sería, junto con Gounod y, en especial, Bizet (mucho más importante), un buen peón.

Mignon (1866) fue creada como ópera cómica, y estrenada precisamente en la «Opéra-comique», de París. Era un típico y ya evolucionado producto encajado en los procedimientos al uso, con diálogos hablados, aunque con un asunto algo menos ligero de lo habitual. Posteriormente, Thomas la arregló y transformó en «ópera seria», cambiando levemente su estructura y musicando los «parlatis». Insuficientes modificaciones para otorgar densidad y entraña a una partitura y a un libro más bien endeble. La pluma del músico, apoyada en un texto de Carré y Barber —adaptación de la obra de Goethe, **Wilhelm Meisters Lehrjahre** («Los años de aprendizaje de Guillermo Meister») —, es ágil, brillante, intuitiva, de gran corrección técnica y discreto colorido, pero carece de temperatura dramática, de profundidad, de poder constructivo. El tanto años director del Conservatorio de París no edifica, por ello, una partitura fluida en la que se plantee la prospección de unos caracteres (malamente pintados, es cierto, por los libretistas), sino un atractivo mosaico de bellas melodías, algunas muy inspiradas, combinadas con diversos aires de danza (forlana, vals, polonesa, gavota...). El fragmento más conocido de la ópera es, sin duda, junto a la obertura, la «polonesa» «Je suis Titania», que canta «Philine», piedra de toque para las sopranos ligeras o de

(*) La crítica de las restantes ofertas de otoño-invierno concluirá en el próximo número.

coloratura, en general. También goza de alguna difusión el aria «Connais-tu le pays», la página más inspirada de toda la obra, cuya melodía inicial es utilizada a modo de «leitmotiv» por el compositor en momentos clave. En verdad, es un fragmento (de estructura A-B-A-B) revestido de exquisita ternura, provisto de un lirismo transparente y evocador. Pinta y refleja bien la candidez y limpidez, tan románticas, de la protagonista, sobre la cual recaen varias desgracias, aunque finalmente ve recompensada su bondad y fidelidad con el premio del amor y la recuperación de la salud (al contrario de lo que sucede en la obra de Goethe, en la que muere). Como números destacados, ya que no conocidos, pueden citarse asimismo, aislándolos del contexto: el «dúo» «Mignon»-«Wilhelm» del segundo acto, de intenso, aunque bastante lacrimógeno, sentimiento, donde encontramos un buen instante en el expresivo canto de los «cellos» que sostienen el recitativo; el aria de «Wilhelm» «Elle ne croyais...» del tercer acto, de gran encanto melódico; el «concertante» del segundo acto, cuadro primero, muy animado y expresivo de un género; el aria «Me voilà seul hélas!», en la que hay un intento de interiorización dramática en la psicología de la protagonista, y donde se emplean con habilidad los contrastes rítmicos e instrumentales... El transcurrir de la acción —en ocasiones prácticamente inexistente, aunque se pretende que sea animada— es moroso, lleno de espacios muertos y de largos recitativos acompañados, de relleno, sin que los destellos melódicos o el buen arte de orquestador de Thomas puedan evitarlo. En esta misma línea intimista se movieron algo después, con mucha mayor fortuna y capacidad de síntesis, el ya citado Massenet y su discípulo Charpentier (ver la crítica de la **Louise** de este último en el número 480 de RITMO). Por algo Paul Dukas tachaba a su compatriota de «burgués y lacrimoso».

La presente grabación puede tacharse en buena medida de exhumación, ya que brinda la obra totalmente íntegra, recuperando algunos números tradicionalmente amputados, a partir de la tercera versión de la ópera, en la que, aparte otras modificaciones ya apuntadas, Thomas eliminó el final previsto en un principio (que se nos ofrece en la octava cara en compañía de un aria de lucimiento de «Philine», alternativo comienzo del segundo acto, también suprimida por el compositor). La interpretación que se recoge en estos discos es brillante y variada, conducida por la vigorosa batuta de Antonio de Almeida, menos inspirada en los momentos de íntimo lirismo o en los que precisan una paleta sonora delicada que en aquellos en los que prima un brío danzable o una vivaz descripción de ambientes. Por ello su dirección, apoyada en una espectacular Philharmonia Orchestra y en un discreto y algo inexacto Coro Ambrosiano, contribuye poco a disimular la banalidad de casi toda la obra.

El equipo de cantantes es desigual. Marilyn Horne canta excelentemente, con pleno dominio de todo tipo de recursos técnicos (se realizan adornos y repeticiones «ad libitum»), extensión suficiente (saltos de dos octavas), con ese poderoso registro de pecho que la caracteriza (un artificio bien trabajado) y con sólo pequeñas destemplanzas arriba. Tampoco le falta talento interpretativo. Sin embargo, a mi juicio, no «da» la imagen del personaje, que requiere, sí, buenos medios, pero también un color vocal menos oscuro y duro que el de la cantante norteamericana (cuyo timbre no calificaría yo de bello), dotado de una mayor luminosidad y efusión. A este respecto, una voz más lírica, como la de Frederica Von Stade —que interviene en el papel secundario de «Frederick» y que canta formidablemente su «rondó-gavota» «Me voici dans son boudoir» —, hubiera encajado mucho mejor (de hecho, su interpretación de «Connais-tu le pays», que tiene grabada en su recital francés de CBS, es muy superior, por adecuación, sentimiento y variedad en el fraseo). Alain Vanzo canta casi siempre muy bien, valiente, fácil en los agudos, un punto sensiblero, no obstante, en su manera de decir. Recuerda a veces, sobre todo en los recitativos y en tonos medios, a Kraus, aunque éste es menos nasal y bastante más elegante, aristocrático y homogéneo (en emisión y en expresión). Una agradable sorpresa la constituye la joven soprano norteamericana Ruth Welting (hace poco se comentaba en estas páginas **El empresario**, de Mozart, dirigida por Colin Davis, en cuyo reparto aparece). Su voz es muy ligera, no de gran calidad tímbrica, pero sí extensa y segura. El Fa natural sobreagudo que

emite al final de la «polonesa», mantenido con suficiente nitidez, lo atestigua. Otorga gracia y levedad a la casquivana «Philine», aunque no deja de incurrir en innecesarias ñoñerías. Flojísimo Nicola Zaccaria, una «vieja carroza» de La Scala, que intenta dar vida al aburrido y estúpido papel de «Lothario». La voz, nunca de verdadero bajo ni demasiado timbrada ni extensa, está ahora prácticamente mate en toda la gama. Realmente, da mucha pena oír cantar así, con tanto esfuerzo, con el sonido tan atrás, tan estrangulado. Los demás componentes del reparto, más bien mediocres.

La grabación, apreciable técnicamente, aun sin ser nada del otro jueves, queda muy desdibujada por el mal prensado. Toda la superficie de los discos, al menos los utilizados para realizar este comentario, está surcada de infinidad de pequeñas rayas, que producen una audición plagada de ruiditos y de desagradables chisporroteos. El comentario que acompaña al álbum y al libro (traducido aceptablemente, como aquél, por García Basté), obra de Michael Williamson, es interesante, pero incomprensiblemente encomiástico de una obra que a mí me parece, francamente, muy poco destacable.

Conclusión: Oportunidad de conocer, en su integridad, una «ópera puente» en la evolución del género dentro del diecinueve francés. Producto, en todo caso, más bien insulso. Interpretación brillante (a veces, demasiado) y desigual.—**ARTURO REVERTER.**

Interpretación: 6,5.

Sonido: 5,5.

O AMBROISE THOMAS: **Mignon**, ópera en tres actos. M. Horne, «mezzosoprano» («Mignon»); R. Welting, soprano («Philine»); A. Vanzo, tenor («Wilhelm»); N. Zaccaria, bajo («Lothario»); F. Von Stade, «mezzosoprano» («Frederick»); A. Battedou, tenor («Laerte»), etc. Ambrosian Opera Chorus, Philharmonia Orchestra. Director, Antonio de Almeida. CBS MASTER WORKS 79401. Precio de oferta: 1.940 pesetas. Precio normal: 2.425 pesetas.

¡LA DELECTACION DE UN GRAN DIRECTOR!

He de confesar que cuando comencé a oír la presente publicación tuve un impulso de levantarme y apagar el tocadiscos. Tal era la primera impresión que me causaba la audición de esta nueva versión de una obra archiconocida. Estaba ante algo así como el «asesinato» de una ópera muy amada. Casi por obligación continué hasta el final, y entonces mi opinión fue variando, llegando a interesarme para una nueva audición aquella misma tarde. Y he aquí que lo que inicialmente me pareció ligereza inadmisibile se transformó en franca admiración ante lo que es un auténtico redescubrimiento de la partitura. Quizá pueda objetarse que tales disquisiciones no vienen a cuento, pero con ellas intento reflejar que sólo con una mentalidad muy abierta y libre de todo prejuicio puede gozarse de la versión de Karajan.

Karajan había grabado ya **Trovador**, una ópera frecuentemente considerada como de cantantes y no de orquesta. ¿Por qué entonces un retorno a ella, y además con el superlujo, aparentemente superfluo, de la Filarmónica de Berlín? Sin duda, porque ha querido dar una nueva dimensión a la obra, distinta de todo lo anteriormente editado, incluida su previa aproximación. Esto es especialmente notable en su comienzo, preludeo y acto primero, con unos «tempos» lentísimos e indicaciones sonoras «diferentes», para posteriormente ir evolucionando hacia lo que puede considerarse un concepto más tradicional, pero sin prescindir nunca de su sello especial. Con ello ha logrado crear una tensión «in crescendo», que culmina en un soberbio acto cuarto.

En el preludeo observamos los tres conocidos acordes, repetidos con intensidad creciente, que nunca jamás alcanzaron en disco la diferencia y el contraste de volumen sonoro que aquí. El «Abietta zingara» del bajo se halla expuesto casi en pianísimo y ritmo muy lento, lo que en alguna ocasión puede no convenir al texto. Sin embargo, se trata de un acierto total seguir el mismo procedimiento para la secuencia del «E credenza che dimori ancor nel mondo», y a continuación superponer un vibrante final en «crescendo» hasta fortísimo. También ha de apuntarse que la lentitud comentada conduce a colocar en dificultades a Raimondi. El mismo concepto presenta «Tacea la notte», dibujado suave y ensoñadoramente por Leontyne Price, quien demuestra en seguida, en el «Di tale amor», que conserva una buena coloratura. La posterior aparición del barítono tiene lugar a volumen casi inaudible, y no di-



gamos ya del «Deserto sulla terra», en donde, realmente, hay que subir la potencia del amplificador. En el terceto final se recobran ritmo y volumen, concluyendo sin el «Re» libre del tenor.

El acto segundo, tras el refinamiento y la elegancia orquestal del anterior, se abre con una poderosísima intervención de la Filarmónica. Ninguna publicación previa plantea una potencia tan arrolladora en el coro de gitanos. El «Stride la vampa» resulta también algo calmado, pero no tanto como el segundo fragmento del dúo «Manrico»-«Azucena», en donde a la Obraztsova le toca sufrir el «tempo» y denotarlo en frases como «Sino all'elsa questa lama». Anteriormente ha podido disfrutarse del sonido dulcísimo de las maderas de fondo en el «Condotta era dal cepi». El «Balen» vuelve a ser excesivamente lento, y Cappuccilli se encuentra algo forzado, para recobrase el ritmo en la «cabaleta», y especialmente en el conjuntante final desarrollado en el convento.

En el acto tercero, nada más iniciarse, se denota la afición del director por los contrastes sonoros, y el coro de caballeros es buena prueba de ello, con otra inolvidable intervención de la orquesta. Tras un lirismo generalizado, especialmente patente en el «Ah si ben mio», se concluye el acto con una heroica «Pira», rematada con ritmo aceleradísimo y orquesta a pleno con preponderancia de los metales. Curiosamente, el «Do» final del tenor se parte en dos, de forma que el segundo, brevísimo, coincide con el último acorde final de la orquesta.

El acto cuarto es soberbio, con un dulcísimo «D'amor sull'ali rosee», un equilibrado «Miserere», sin concesión alguna a efectos vanos, y con la particularidad de que las notas finales de fase de «Leonora» vayan en el mismo «staccato» que las cuerdas y sin el corte usual posterior (como tampoco lo hubo en su primera versión). Los sendos dúos y el terceto final presentan matices inusitados, con descubrimiento de nuevas sonoridades orquestales, ya elegiacamente líricas («Riposa ó madre»), ya tensísimas («Paralar non voui»). El final, gracias al sensacional instrumento, es electrizante.

¿Y los intérpretes? De todos ellos, es el elenco femenino el que se lleva la palma. Elena Obraztsova, con la voz perfectamente centrada en su cuerda, de oscuro colorido en los graves, facilidad e igualdad en todos los registros y un notable conocimiento del personaje, realiza una «Azucena» que marca un hito. No en vano su presentación en el «Met» con este mismo papel le valió la consideración de la mejor «Azucena» de los últimos veinte años. A su lado, Leontyne Price da la justa réplica, con una interpretación tan consistente como la realizada para Metha algunos años atrás. Conserva su envidiable timbre aterciopelado, el «legato», pianos, «filados» y coloratura. Prácticamente, sólo en el agudo del «Lo giuro a Dio», del acto cuarto, tiene que recurrir al falsete. Pocas, muy pocas sopranos podrían hacer hoy en día una «Leonora» semejante. Cappuccilli cumple bajo un marcadísimo control de Karajan, siendo el suyo un autoritario, pero no impulsivo «Conde». Raimondi, en su breve papel, no desmerece. En Boniselli se centran algunas discrepancias. Este tenor no posee una voz de colorido especialmente bello en todos los registros, ya que si a veces resulta de una dulzura ejemplar (aria del tercer acto), en otras se vuelve demasiado tosco y opaco. La entrada del «Ah si ben mio» y su intervención en el «Miserere» son demasiado lacrimógenas, mientras que el aria en sí puede considerarse ejemplar, y la «Pira», tras alguna nota ligeramente forzada, finaliza con un brillante «Do».

De la Orquesta ya se ha expuesto prácticamente todo, pues ninguna otra versión puede competir con ella ni en potencia, ni en riqueza de matices, ni en belleza tímbrica. Un auténtico lujo, justificado cuando un director es capaz de aplicarla para redescubrir matices inimaginables.

La grabación es discutible, pues al margen de extremismos entre los niveles sonoros, que obligan a manipular con frecuencia los mandos del amplificador, se han registrado las voces en un primer plano demasiado acusado, muy cerca del micrófono, lo que perjudica la profundidad y redondez de ciertas notas. No obstante, en el tercero y cuarto actos el balance es más adecuado. En el prensaje hay algún fallo, crucial en la cara cuarta por la presencia de considerables ruidos de fondo. Con todo, el sonido es admirable.

Interesantísima publicación que, abordándola sin ideas preconcebidas, arrastra totalmente, por tratarse de auténtico arte. Puede

haber detalles discutibles, como los apuntados, pero la genialidad global se halla fuera de toda duda. La recomendabilidad es total.
GONZALO ALONSO RIVAS.

Interpretación: 9.
Sonido: 8.

O VERDI: **Il Trovatore.** Leontyne Price, Elena Obraztsova, Franco Bonisolli, Piero Cappuccilli, Ruggero Raimondi. Coros de la Opera de Berlín, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. EMI, 167-002 981/83 Q. Precio oferta: 1.500 ptas. Precio normal: 1.875 ptas.

OTROS ESTUDIOS

TRES CONCEPCIONES DISTINTAS PARA LA MUSICA DE BELA BARTOK

Este pequeño trabajo se realiza en base a los tres discos que se reseñan al final del mismo. He optado por esta modalidad con el fin de ganar espacio para la Revista, y también para mayor comodidad del lector interesado en la música de Béla Bartók.

Compuesta por Bartók en 1908, la obra **Dos retratos** consiste en una serie de dos imágenes que provienen de la misma persona: la primera, «al natural» o idealizada; la segunda, deformada. Los dos tiempos de la composición emplean por ello el mismo tema, debidamente transformado. Eliahu Inbal realiza una lectura ejemplar de la misma, tendente más hacia el futuro lenguaje de Bartók que hacia el de sus primeras obras; en efecto, los rasgos cromáticos afloran a menudo de un contexto fundamentalmente diatónico, destacando las sucesivas entradas de los instrumentos a la manera de un «ricercare», planteadas sobre las determinaciones de planos superpuestos, creando esa tensa atmósfera que parece anunciar los mágicos entrecruzamientos lineales y el retículo sugestivo de la **Música para cuerdas, percusión y celesta**. La versión de Inbal de las **Dos imágenes** conecta directamente con otras **Imágenes**: las de Debussy. Con fluidas líneas melódicas, su transparente orquestación está resaltada al máximo, dándoles un carácter de insistente meditación. Muy buena interpretación también de las **Cuatro piezas orquestales**; excelente demostración del gran instrumento que es la Orquesta de Radio Frankfurt, particularmente en la última obra de las reseñadas. Inbal dosifica sabiamente el juego de las densidades sonoras, y los temas y ritmos deducidos del material folklórico tienden hacia una pulsante discursividad. Resumiendo, pues, magníficas versiones, de gran convicción y rigor interpretativo. El disco posee buen sonido, aunque el prensado español tenga ligeros ruidos de superficie. Correctas las notas de contracarpeta.

El binomio Bishop-Davis para los **Conciertos 1 y 3** del músico húngaro se las tiene que ver con serios competidores en ambas obras: no olvidar las magníficas lecturas de Serkin-Ozawa (RCA, creo que descatalogado), Barenboim-Boulez (EMI, también descatalogado), o las inolvidables y absolutamente irrepetibles de Anda-Fricsay, ambos húngaros y con un dominio total de las partituras bartokianas (DG, reeditado en Europa en la serie Privilege). Bishop ofrece interpretaciones muy intensas y de gran concentración en ambos **Conciertos**. En los dos primeros movimientos del **Concierto número 1** el sustrato magyar de ambos está sustituido por un peculiar lenguaje folklórico, que recuerda en momentos a **Le sacré du Printemps** stravinskiana. El «Finale» del mismo **Concierto** es, a mi juicio, excesivamente violento e, inexplicablemente, los «tempi» están cambiados. La versión global del **Primer concierto** es un Bartók rudo y nervioso en los ritmos, con ásperas sonoridades y duros cortes sonoros, pero sin llegar al grado de idiomatismo alcanzado por Geza Anda y Ferenc Fricsay. Otro tanto sucede con el **Tercero**; Stephen Bishop tiene conceptuado al mismo como una obra ligera y etérea, quizá demasiado, de tal forma que da la impresión que la atenuación del cromatismo e inquietud tímbrica que existen en la composición sean determinantes de un retorno de la obra en el sentido «neoclásico», cuando, en realidad, se trata simplemente de una clarificación del tejido armónico y de una dialéctica mucho menos árida entre el solista y la orquesta. El disco posee una magnífica toma sonora. La traducción de los textos de contraportada, originales de Robin Golding, es confusa y poco cuidada. En definitiva, buenas lecturas, aunque no excepcionales. Mis preferencias se inclinan antes por Anda-Fricsay y Barenboim-Boulez.

El popular **Concierto para orquesta**, acoplado en esta ocasión con los infrecuentes **Bocetos húngaros** (a pesar de lo cual han sido frecuentemente llevados al disco, e incluso RCA editó en serie económica, por estas latitudes, la excelente versión de Fritz Reiner con la Sinfónica de Chicago, actualmente descatalogado, claro está); como decía, estas dos obras de Béla Bartók las lanza Decca ahora al mercado español en un disco de sonido deslumbrante, tal y



como es habitual en la citada firma. (Ambas obras, **Concierto y Bocetos**, fueron grabadas por los ingenieros de la firma británica en el Kingsway Hall, de Londres, con ocasión de la gira que la Filarmónica de Israel hizo por Inglaterra el año 1977.) La versión de Zubin Mehta es buena; su lectura sigue escrupulosamente todas las indicaciones existentes en la partitura y trata a los instrumentos de la Filarmónica de Israel de manera concertante, dejando constancia de un virtuosismo perfectamente equiparable a cualquiera de las orquestas de primera fila que han grabado esta obra. Por ejemplo, el tratamiento virtuosístico en la sección fugada del desarrollo de la primera parte, realizada por los metales; o en los pasajes a modo de «perpetuum mobile» del tema principal, que las cuerdas exponen en el último movimiento; o las maderas en el «Gioco delle coppie», están interpretados en esta grabación de tal forma que no tienen en nada que envidiar a otras orquestas (siempre hablando en términos discográficos), como Chicago, con Seiji Ozawa, Sinfónica de Londres, con Solti, o Filarmónica de Berlín, con Karajan. Sin embargo, la lectura de Mehta no acaba de convencer totalmente; su magnífica dirección orquestal se ha perdido en los problemas exclusivamente técnicos de la agrupación sinfónica, y, en consecuencia, la esencia de la partitura se le ha escapado literalmente de las manos. A mi modo de ver, Solti, con la Sinfónica de Londres, continúa imbatido; como alternativa, yo elegiría antes Boulez-Filarmónica de Nueva York o Kubelik-Sinfónica de Boston. En definitiva, la versión de Mehta es un trabajo orquestal espléndido, pero, lamentablemente, ahí empieza y acaba su Bartók.

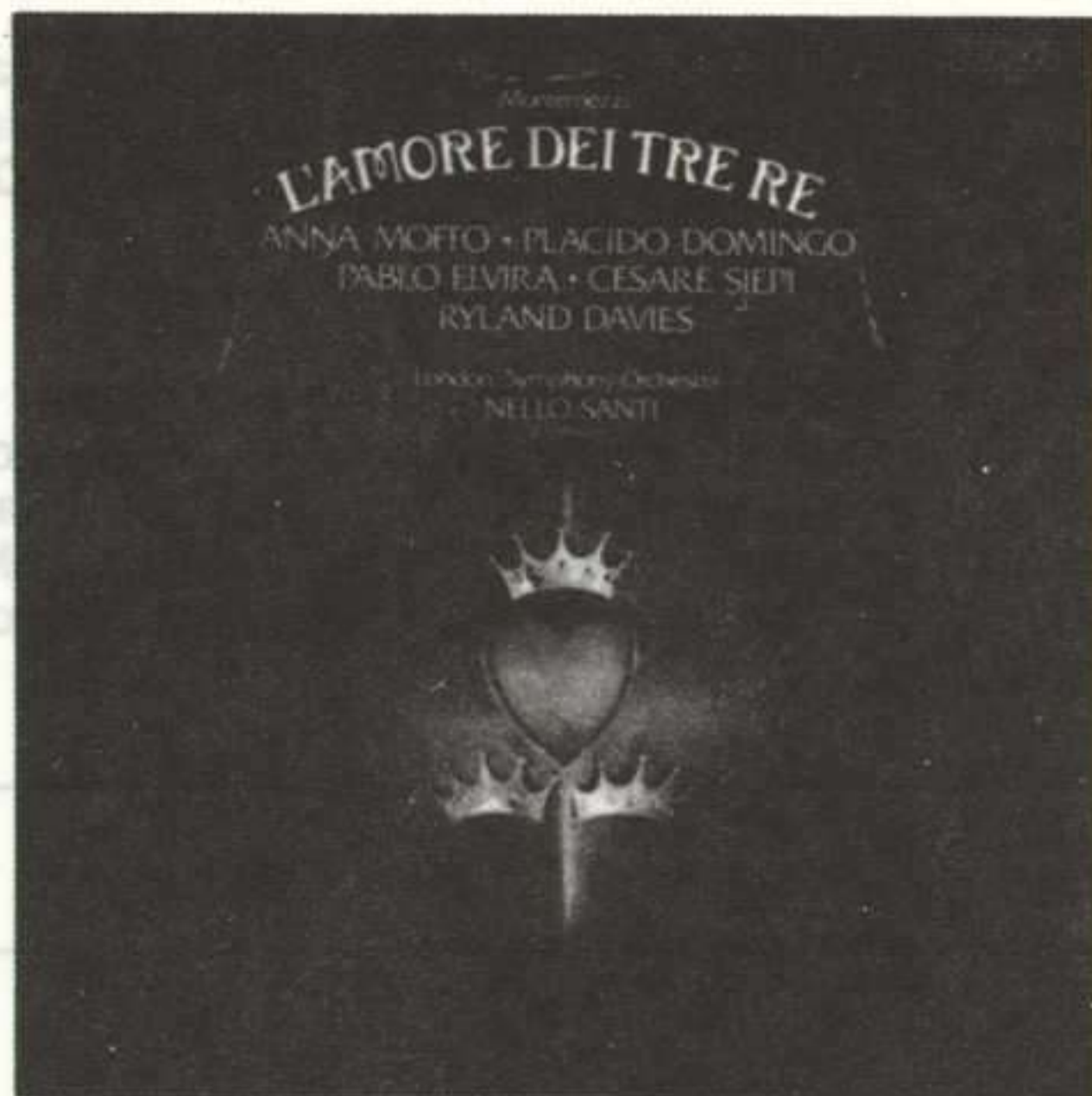
Conclusión: Buenos servicios prestados en favor de la genial música del compositor húngaro. Personalmente, el disco Philips de Eliahu Inbal me parece el más importante y mejor interpretado de los tres.—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN.**

Interpretación: 8,5 (Inbal), 7,5 (Bishop-Davis), 7 (Mehta).
Sonido: 8 (Inbal), 8,5 (Bishop-Davis), 9 (Mehta).

BARTOK: Dos retratos, op. 5. Dos imágenes, op. 10. Cuatro piezas orquestales, op. 12. Orquesta Sinfónica de Radio Frankfurt. Eliahu Inbal, director. Philips, 6500781. Precio: 600 ptas.

BARTOK: Conciertos 1 y 3 para piano y orquesta. Stephen Bishop, piano. Orquesta Sinfónica de Londres. Colin Davis, director. Philips, 9500043. Precio: 600 ptas.

BARTOK: Concierto para orquesta. Bocetos húngaros. Orquesta Filarmónica de Israel. Zubin Mehta, director. Decca, SXL-6730. Precio: 540 ptas.



UN «PELLEAS» A LA ITALIANA

No es Montemezzi (1875-1952) un autor muy popular en Italia, y de hecho lo es mucho más fuera de su patria, especialmente en Estados Unidos, en donde la presente obra gozó de gran popularidad. Puede encuadrarse dentro de la corriente verista con una mayor inclinación a Boito que sus compañeros en el género. Entre sus obras es, sin duda, *L'amore dei tre re* la capital y la que ha alcanzado un mayor prestigio, aunque su primera, *Giovanni Galuppi* (1905), tuvo una excelente acogida en Turín, que le valió diecisiete representaciones en el curso de aquella temporada. Su inclinación por la composición no surgiría hasta que abandonó su ciudad natal para trasladarse a Milán a estudiar ingeniería, carrera que abandonó para ingresar en el Conservatorio, en donde, tras una difícil admisión, progresó rápidamente. *L'amore dei tre re* fue estrenada, en La Scala, el 10 de abril de 1913, con un reparto en el que figuraban Villani, Ferrari-Fontana, Galeffi, De Angelis y Serafin, obteniendo una aceptable acogida. Un año después se representaba en el Metropolitan, con Toscanini a la dirección, y en el Covent Garden. Obra absolutamente muy poco representada, tuvo grandes intérpretes en el pasado, y así la cantaron sopranos como Bori, Ponselle y Moore, y bajos como Didur, Lazzari y Pinta.

La ópera es, realmente, sorprendente. Bien puede establecerse un paralelismo con *Pelleas y Melisande*, en cuanto a argumentación e incluso música. El texto, basado en una obra de Benelli, narra las desventuras de «Fiorella», quien amando al príncipe «Avito», ha debido aceptar por marido a «Manfredo» por imposición del conquistador de su país, «Archibaldo», a la sazón padre de «Manfredo». El ciego «Archibaldo» descubre los amores de «Fiorella» y la estrangula en ausencia de «Manfredo», quien se envenena una vez muerto su rival. La música presenta claras influencias de Boito y Strauss. Es siempre nítida, sensual y de riquísimo colorido en la instrumentación. Dentro de ella los caracteres pueden expresarse y vivir con absoluta facilidad.

Anteriormente se han publicado dos versiones de la ópera. La primera de ellas editada por Cetra, con Petrella, Berdini, Bruscantini y Capecchi, dirigida por Basile, y la segunda de ellas, por Delphi, con Malagrina, Duval, Flagello y Sordello dirigidos por Karp, no estando disponibles ninguna de ellas en el mercado español.

Lo más destacable de la presente versión es la dirección de Nello Santi, en uno de sus mejores trabajos discográficos, plena de matices y siempre con una tensión de fondo que se aviene perfectamente al drama. Tras él, el retorno de Cesare Siepi. Indudablemente, han pasado los días de esplendor vocal del gran bajo, pero aún conserva una magnífica capacidad de caracterización, un clarísimo fraseo, un total sentido dramático y una voz que sólo se resiente en el registro agudo. Dado que en esta obra sólo se plantean problemas de difícil tesitura en el monólogo inicial, su aportación es francamente interesante. Domingo nos demuestra, una vez más, que la diversificación va contra la profundización. No puede citarse ninguna frase que quede grabada como un logro; su interpretación se reduce a dramatizar y pasionalizar toda su partitura, con el fin de suplir el deficiente conocimiento del personaje. Ello siempre dentro de un buen nivel, pero no el que ha de exigirsele.

Anna Moffo posee una voz demasiado lírica para el papel de «Fiorella». Le falta el «squillo» de una «spinto», y esto se demuestra en muchos de los momentos de tensión, como los dúos con «Archibaldo» y «Avito». Queda una buena intención y una aceptable caracterización. Davies cumple muy apropiadamente su breve participación, y Pablo Elvira discretamente. La toma de sonido y el prensaje son excelentes.

Conclusión: Publicación de una ópera fascinante, prácticamente desconocida, servida con un buen nivel general, y que se hace imprescindible en la discoteca de un buen amante de la ópera.

Interpretación: 8.

Sonido: 9.

GONZALO ALONSO RIVAS

MONTEMEZZI: L'amore dei tre re. Anna Moffo, Plácido Domingo, Cesare Siepi, Pablo Elvira, Ryland Davies. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Nello Santi. RCA, RL-01945(2). Precio: 1.200 ptas.

WOLFGANG SAWALLISCH DIRIGE SCHUBERT: TRES BELLAS MUESTRAS CONMEMORATIVAS DEL SESQUICENTENARIO DE SU MUERTE

Bienvenido sea este ciento cincuenta aniversario de la muerte de Franz Schubert si da lugar a una serie de publicaciones, como las ahora comentadas, que nos permiten un conocimiento más completo, menos parcial de la obra de un músico que no puede reducirse sólo a unos «lieder», obras de cámara, pianísticas o sinfónicas más o menos populares, sino que, en palabras de René Leibowitz, el gran musicólogo polaco-francés, «... Es una de las más importantes que hayan existido, y debería figurar junto a la de Bach, Mozart o Beethoven; es decir, en el mismo nivel que la de los grandes creadores de nuestro arte...; poseyendo, además, una importancia histórica real, al haber contribuido de manera concreta y eficaz a la evolución de la tradición musical...» (1).

Dos *Misas*, las dos últimas y las más importantes musicalmente, junto a uno de los múltiples intentos schubertianos de acceder a un mundo que le fue siempre hostil, el operístico. Tres obras que nos llegan de la mano de un músico excepcional: Wolfgang Sawallisch. Justo es rendir tributo, aunque sea breve, al nombre de este gran director que, ajeno a los circuitos propagandístico-comerciales, lleva desarrollando desde hace más de treinta años una carrera de constante buen hacer. Pese a ser conocido en los medios musicales españoles (muchos aficionados recordarán todavía sus espléndidas *Cuartas* de Brahms y Bruckner con la Nacional), permítaseme recordar que, nacido en Munich, en 1923, era ya, a los treinta años, director general de Música en Aquisgrán. De sus prolongadas colaboraciones con las orquestas que ha dirigido han quedado numerosos testimonios en disco, de gran valor. Así, un extraordinario ciclo sinfónico Brahms (con la Sinfónica de Viena, Philips) y un no inferior Mendelssohn (Nueva Filarmonía, también Philips). Junto a estos dos integrales, no desmerecen —todo lo contrario: la orquesta es aún mejor— los de Schubert y Schumann al frente de la Staatskapelle de Dresde. Gran director de ópera, puntal de la de Munich, dejó constancia de su calidad como wagneriano en el Bayreuth de los 60 (*Tannhäuser, Lohengrin...*). Unamos a esta breve reseña sus acompañamientos discográficos (y «en vivo») a Fischer-Dieskau en «lieder» de Mendelssohn, Schubert y Brahms, y tendremos así una imagen algo más clara del músico cabal, completo y honesto que es Sawallisch. Las interpretaciones objeto de este comentario pueden ser, de acuerdo con lo dicho, tomadas como referencia en un campo casi virgen: tan sólo las grabaciones de George Guest para Argo-Decca (¡en Español!) de las *Misas 5 y 6* ofrecen seriedad y competencia; aunque, más que de competencia, cabría hablar de complementariedad, al plantear el director británico, con unos «tempi» más vivos y unos efectivos más reducidos —al menos, así lo parece—, una visión más dinámica, más nítidamente contrapuntística, frente a la más empastada (sin mengua de claridad), más homogénea y acorde con el espíritu religioso de las obras y, en suma, más específicamente schubertiana, de Sawallisch.

Excelentes ambos Coros (Leipzig, para las *Misas*; Opera bávara), destacando de entre los solistas la labor, en los tres registros, de Helen Donath, de dulce voz y excelente técnica. Espléndida en su Aria de *Los hermanos gemelos* (número tercero, seguramente el mejor y más bello de toda la ópera); cierto es que aquí no brilla menos que ella Fischer-Dieskau en el doble papel de «Friedrich» y «Franz», aunque, como siempre, resulte mucho más convincente, dado el carácter lírico y dulce de su voz, en el papel de «Bueno» (otra preciosa «aria») que en el de «malo». En realización de tan alto estilo, que hace plena justicia a sus méritos, la ópera resulta encantadora, y sólo el hecho de que Rossini embaucase los oídos de los vieneses de aquellos «felices veinte» del siglo pasado, durante la época del estreno de la obra schubertiana, puede explicar su escaso éxito (sólo siete días en cartel), pese a los denodados esfuerzos del famoso barítono Vogl, que también encarnaba el doble papel. Una vez más veía Schubert frustrados sus propósitos de conseguir independencia económica por vía del éxito que sólo la ópera podía, en aquella época, proporcionar. Frustrantes fueron también los ulteriores ensayos siguiendo el camino de la música religiosa, que, al menos en hipótesis, podría haberle granjeado un cargo estable como director de coro.

La **Misa en La bemol, D 678** fue gestada durante el período 1819-1822. Largo plazo para el fértil Schubert, que tiene doble justificación: de un lado, su genio hallaba más fácil expresión dentro de la vena lírica, de la concepción íntima, que en grandes arquitecturas religiosas o dramáticas; de otro, la obra fue predilecta de nuestro músico, que la sometió a concienzudas revisiones, hasta que, finalmente, en carta de 7 de diciembre de 1822, dirigida a von Spaun, se expresa así: «He terminado mi **Misa**, que se interpretará próximamente. Todavía pienso en dedicársela al Emperador o a la Emperatriz, pues creo será un éxito». Alfred Einstein (2) la tiene por «una de sus mayores obras, aunque no plenamente lograda». Fácil es comprender, según lo dicho previamente, que ni esta **Misa** ni su hermana, **D 950**, sean obras perfectas: difícil era para todos los compositores del XIX realizar la gran síntesis barroco-romántica que exigen obras de este corte. Pero tan claro como esto es que ambas «Opus» presentan un enorme interés musical. Cedamos de nuevo la palabra a Leibowitz (3): «... Las dos últimas **Misas** de Schubert rompen el habitual cuadro orquestal utilizado en la mayoría de las obras de este género, requiriendo orquestas sinfónicas completas... El tratamiento de la relación entre voces y orquesta, así como la construcción en general, que está determinada por las variaciones y desarrollos —en un sentido puramente sinfónico— de los temas melódicos, evidencian la influencia de Beethoven. Una de las consecuencias de esta técnica de composición es un tratamiento muy libre y, en suma, bastante poco litúrgico, del texto...». Habría de añadirse que dicho texto no incluye nunca las palabras «Credo in unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam», lo que, por una parte, revela la poca convencionalidad de la fe schubertiana y explica, al tiempo, que estas **Misas** sean (o hayan sido) poco conocidas en países católicos, excepto, naturalmente, Austria.



Y no para aquí el «progresismo» de Schubert: el plan tonal de la **D 678** es mucho más audaz que el de su contemporánea **Solemnis** beethoveniana: La bemol («Kyrie»); Mi y La («Gloria»); Do y La bemol («Credo»); Fa («Sanctus»); Fa menor («Agnus»). Subraya Einstein (4) que «... el efecto del Mi mayor del "Gloria" tras el La bemol del "Kyrie" equivale a la presencia de un flameante rojo en medio de un vitral de iglesia verde y púrpura. Y en mayor estima tiene aún dicho musicólogo a la **Misa D 950**. Realmente, esta obra, concebida entre la **Novena Sinfonía** y el **Quinteto en Do**, puede parecer menos dulce, menos homogénea, menos «schubertiana» que la **D 678**, pero es, sin duda, de mayor entidad musical. Melódicamente, baste comparar los dos «Et incarnatus» para constatar la superioridad del bellísimo de la **D 950**, un «Rondó» en ritmo de siciliana, con libre uso de la forma «canon». Y en el plano contrapuntístico, escúchense las fugas «Et vitam venturi» o la estremecedora del comienzo del «Agnus Dei», en la que se perciben ecos del «**Doppelgänger**», recién compuesto, y de Bach. No hay duda de la mayor riqueza espiritual de un Schubert ya ante las puertas de la muerte. Obras, en suma, de conocimiento obligado, pero que sólo se alcanza tras detenida escucha.

Buena calidad técnica y de presentación en los tres discos, siendo excelente en **Los hermanos gemelos**, con amplios comentarios y texto bilingüe alemán-español.

Conclusión: Obvia. Tres bellas muestras del arte menos popular del «dulce Franz», magníficamente servidas, son de conocimiento forzoso y altamente recomendables.—**ROBERTO ANDRADE MALDE.**

Misas: Interpretación, 8,5; sonido, 8,5.
Opera: Interpretación, 9; sonido, 9.

R SCHUBERT: **Misa en La bemol mayor, D 678.** H. Donath, soprano. I. Springer, contralto. P. Schreier, tenor. Th. Adam, bajo. Coros de Radio Leipzig y Orquesta del Estado de Dresde. Director, Wolfgang Sawallisch. Philips, 6500329. Precio, 600 ptas. **Misa en Mi bemol mayor, D 950:** Reparto idéntico, con la presencia adicional de H.-J. Rotzsch, tenor. Philips, 6500330. Precio, 600 ptas.

R SCHUBERT: **Die Zwillingsbrüder («Los hermanos gemelos»)**, ópera en un acto. H. Donath, N. Gedda, K. Moll, D. Fischer-Dieskau. Coro y Orquesta de la Ópera Bávara, Munich. Director, Wolfgang Sawallisch. EMI, 065-28833 Q. Precio: 595 ptas.

NOTAS

- (1) y (3) René Leibowitz: **La evolución de la música.** Nueva Visión (Buenos Aires).
- (2) y (4) Alfred Einstein: **Schubert.** Panther, Londres, 1971.

LUSITANA MUSICA

La Direcção Geral dos Assuntos Culturais de nuestro vecino país ha patrocinado la edición de una serie de discos que, bajo el título general de «Lusitana Música», recoge una antología de música portuguesa de los siglos XVI, XVII y XVIII. Como se ve, es algo semejante a la serie «Monumentos históricos de la música española», que en nuestro país patrocina el Ministerio de Educación y Ciencia.

La serie lusa consta de seis discos, cuya distribución es la siguiente: uno está dedicado a la música de teclado del siglo XVIII; tres, a música para órgano de los siglos XVI al XVIII; el quinto disco recoge composiciones vocales polifónicas del mismo período; y el sexto contiene obras vocales con acompañamiento de órgano y composiciones para órgano de la misma época.

Hay que aplaudir la realización de estas grabaciones utilizando exclusivamente instrumentos históricos. Así, los órganos usados han sido los de la capilla de la Universidad de Coimbra, de la Catedral de Evora, de la Catedral de Faro y del lisboeta monasterio de San Vicente de Fora. Han sido también empleados un «pianoforte» de 1763 y un clavicordio de principios del siglo XVIII.

Los intérpretes son: la pianista y clavicordista Cremilde Rosado Fernandes, los organistas Gerhard Dodeses, Isabel Ferrao, Joaquim Simoes da Hora. Y el grupo vocal, Los Madrigalistas del Conservatorio Nacional de Lisboa.

La presentación es, sencillamente, extraordinaria. Cada uno de los discos va acompañado de unos interesantísimos textos, que se ofrecen en portugués, alemán e inglés, con todos los datos sobre los instrumentos utilizados (en los discos de órgano se incluye la registración utilizada por el intérprete), y profusamente ilustrados con fotografías de los instrumentos, de algunos facsímiles de las obras interpretadas y de los intérpretes, de quienes se nos ofrece, además, una serie de datos biográficos. La grabación es muy buena (se trata de la compañía «A VOZ DO DONO», que presumo se trata de la versión lusitana de LA VOZ DE SU AMO, ambas dependientes del sello EMI).

El primer disco lleva por título: **Música para tecla del siglo XVIII.** En su primera cara recoge varias obras del compositor portugués Joao de Sousa Carvalho (1745-1798) interpretadas en un «fortepiano». La segunda cara está dedicada al también portugués Carlos Seixas (1704-1742) e interpretada en un clavicordio. Es intérprete Cremilde Rosado Fernandes, quien hace gala de una extraordinaria cursilería y amaneramiento, más patente aún en las obras interpretadas en el «pianoforte». Musicalmente resultan de mayor interés las obras de Seixas, sin duda el más importante de los autores portugueses de teclado en su época. Hay que lamentar la ausencia del clavicémbalo, que no aparece en toda la serie. Creo que hubiese sido de gran interés la inclusión de alguna obra interpretada en dicho instrumento. También creo censurable la ausencia de otros destacados autores portugueses de la época, como Frei Jacinto, Pedro de Araújo, etc. Individualmente considerado, el valor de este primer volumen de la serie es más bien escaso.

El segundo volumen de la serie lleva por título **Música vocal y música de órgano de los siglos XVI, XVII y XVIII.** La parte organística es magnífica. El instrumento usado es verdaderamente impresionante, y la interpretación de Gerhard Doderer, de altísima calidad. Afortunadamente, la parte de solo de órgano ocupa más espacio en el disco que las obras vocales. Y digo afortunadamente, porque la calidad de Os Madrigalistas do Conservatorio Nacional de Lisboa es más que discutible. Los problemas de afinación son constantes, y las voces no son nada del otro mundo. De verdad que grupos mejores que éste los hay a porrillo, e imagino que en el mismo Portugal. El hecho de ser alumnos del Conservatorio, unido a la producción «oficial» de estos discos, puede que esté

CRITICA DISCOGRAFICA

bastante unido. En otras palabras, presumo que en la elección de este grupo han influido otros factores, aparte los puramente musicales.

Casi todos los autores representados en el disco son portugueses (entre los que destaca, por su importancia, Manuel Rodrigues Coelho), pero también hay representación española (Joseph Urros) e italiana (Bernardo Jasquini). En conjunto, el disco resulta



más interesante que el anterior, pero sólo en lo que atañe a la parte instrumental.

El tercer disco de la serie, bajo el título **Música polifónica de los siglos XVI, XVII y XVIII**, contiene obras de autores portugueses, con la incrustación de una composición del español Ginés de Morata (bellísima, por cierto) y varios anónimos. Me acabo de referir a Los Madrigalistas del Conservatorio Nacional de Lisboa, así que puedo ahorrarme el comentario. Solamente decir que su actuación en este disco no mejora la del anterior. Es una pena que no se haya encomendado la parte vocal de esta interesantísima serie a otro grupo de mayor calidad, que, seguro, debe haber en Portugal.

El cuarto volumen de la serie están interpretado en el soberbio órgano de la Catedral de Faro, y contiene obras de los portugueses Gaspar dos Reis, Antonio Carreira y Carlos Seixas, junto a dos anónimos atribuidos a Pedro de Araújo, y obras de los españoles Diego de Alvarado y Joseph Torrelhas. Es intérprete Isabel Ferrao. Es un disco mucho más interesante que los anteriores, donde la magnífica interpretación de la organista portuguesa es pareja a la extraordinaria calidad del órgano, original del siglo XVII, aunque con modificaciones practicadas a principios del XVIII.

El quinto álbum de la serie está interpretado por el organista portugués Joaquim Simoes da Hora en el impresionante instrumento de la Catedral de Evora. Dicho órgano fue construido en 1758. Como en los anteriores volúmenes, además de una obra anónima, hay composiciones de autores portugueses y españoles (Lacerna, Carreira, Aguilera de Heredia, De Paiva, Rodrigues Coelho, Olagué) y un italiano (Segni) glosado por un luso (Macedo). La calidad del órgano, unida a la soberbia interpretación de Simoes da Hora y a la belleza de las obras que se incluyen en el disco, dan al mismo un altísimo interés.

La serie se cierra con otro álbum dedicado a música de órgano. Es intérprete Gerhard Doderer, y el instrumento utilizado es el bellissimo órgano de la capilla de la Universidad de Coimbra. El programa está, en este caso, dedicado en su totalidad a compositores portugueses (Araújo, Rodrigues Coelho, San Lorenzo, Frei Joao Jacinto, Santo Elías, Da Conceição y Seixas). Igual que el disco anterior, y por motivos semejantes, este último volumen de la serie es verdaderamente interesante.

Como se ha dicho, junto a la música antigua portuguesa predomina en la serie la música española y algunas piezas de autores italianos. Y lo cierto es que, sin ver el nombre del autor, es difícil adscribir las piezas a una u otra nacionalidad. Especialmente referido a la música portuguesa y a la española, las diferencias son nulas. No hay que olvidar las razones de toda índole (políticas, culturales, etc.) que hacen que esto sea así.

El hecho de que el comentario a esta serie de discos portugueses sea bastante «sui generis» me permitirá que dé las habituales puntuaciones y conclusión de un modo también algo diferente a como suele hacerse normalmente.

La conclusión podría ser ésta: gran interés en lo que se refiere a los discos dedicados a música de órgano y a las piezas orgánicas. Escaso interés del disco interpretado en «pianoforte» y clavicordio. Nulo interés en las obras vocales.

En cuanto a las puntuaciones, Cremilde Rosado: 4; Gerhard Doderer: 8; Isabel Ferrao: 7; Joaquim Simoes da Hora: 8; Los Madrigalistas del Conservatorio Nacional de Lisboa: 3. Y en cuanto a las grabaciones, creo que la calidad es casi igual en todos los discos, quizá algo mejor en las obras instrumentales, especialmente en los órganos.

Así que la puntuación de sonido sería:

«Pianoforte» y clavicordio: 7.

Conjunto vocal: 7.

Organos: 8.

En fin, serie de más valor aparente que real, salvo en los discos de órgano, los cuales merecen verdaderamente la pena. Todo aficionado al órgano debería intentar hacerse con ellos, pese a la dificultad que para ello pueda encontrar, ya que estos discos, al menos en principio, no parece que vayan a editarse en nuestro país.—P. C. C.

CURSO KODALY en HUNGRIA

Del día 3 al 17 de Marzo 1979

INFORMACION



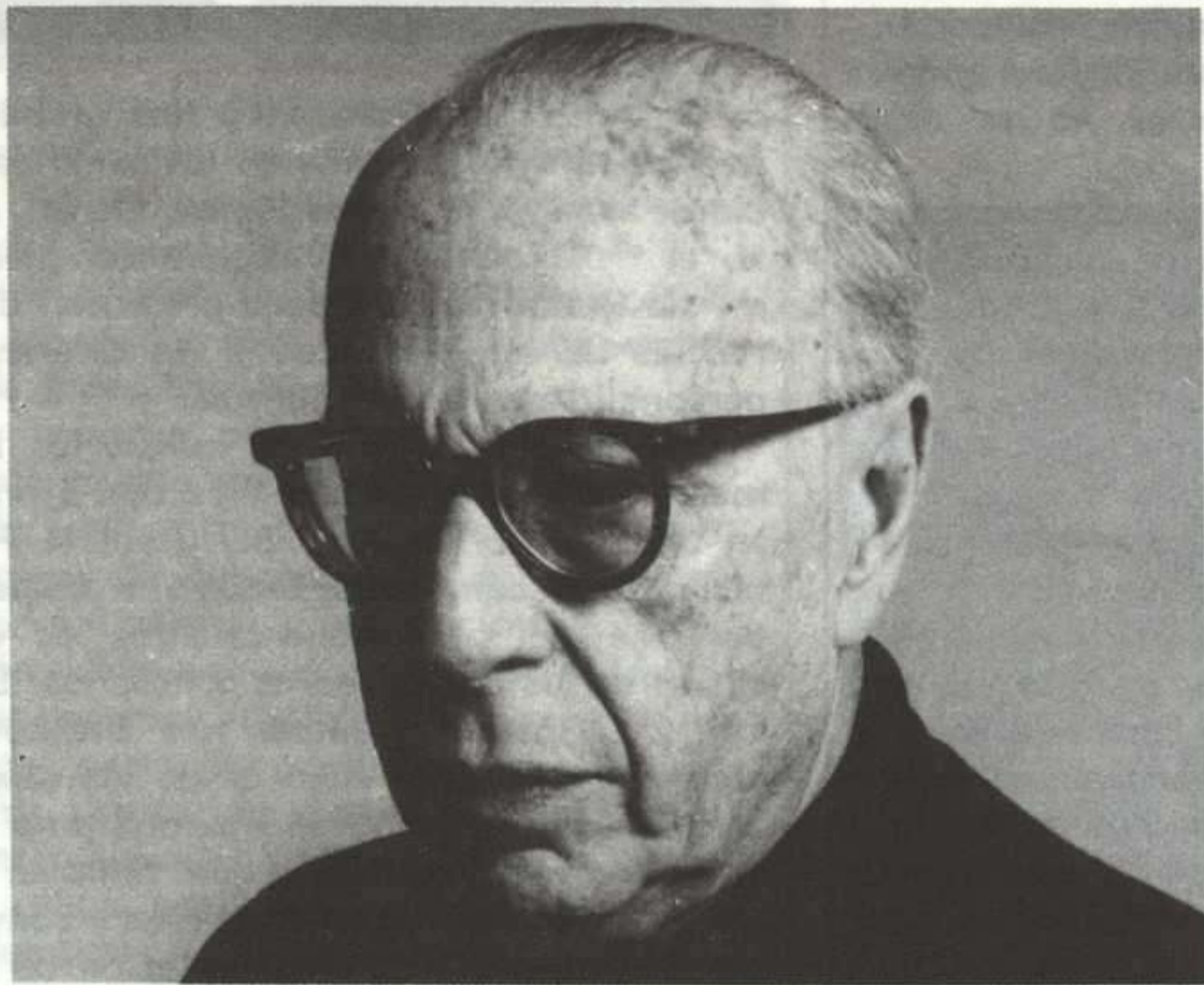
Carlos III, 1
Teléfonos 248 09 24 - 247 63 65
MADRID - 13



Maestro

SZELL

- 61908 — HADYN, Sinfonías 94 y 96
- 61909 — MOZART, Sinfonías 40 y 41
- 61913 — DVORAK, Sinfonía n.º 9 (Del Nuevo Mundo)
- 61922 — BRAHMS, Sinfonía n.º 1
- 61923 — BRAHMS, Sinfonía n.º 2
- 61924 — BRAHMS, Sinfonía n.º 3
- 61925 — BRAHMS, Sinfonía n.º 4



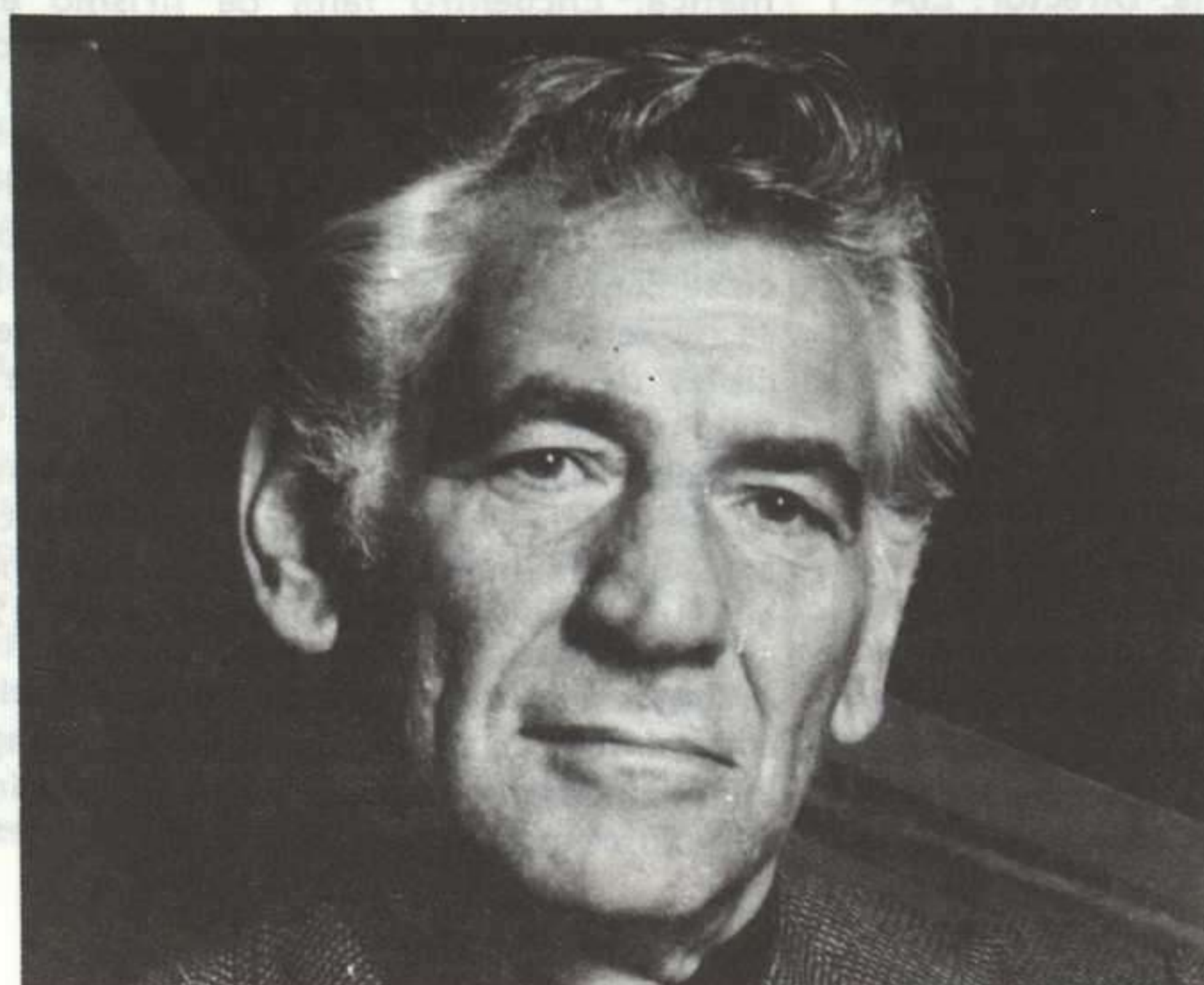
SERKIN

- 61915 — BEETHOVEN, Concierto para piano n.º 1
- 61916 — BEETHOVEN, Conciertos para piano n.º 2 y 4
- 61917 — BEETHOVEN, Concierto para piano n.º 3
- 61918 — BEETHOVEN, Concierto para piano n.º 5
- 61919 — BRAHMS, Concierto para piano n.º 1
- 61920 — BRAHMS, Concierto para piano n.º 2
- 61921 — SCHUMANN, Concierto para piano



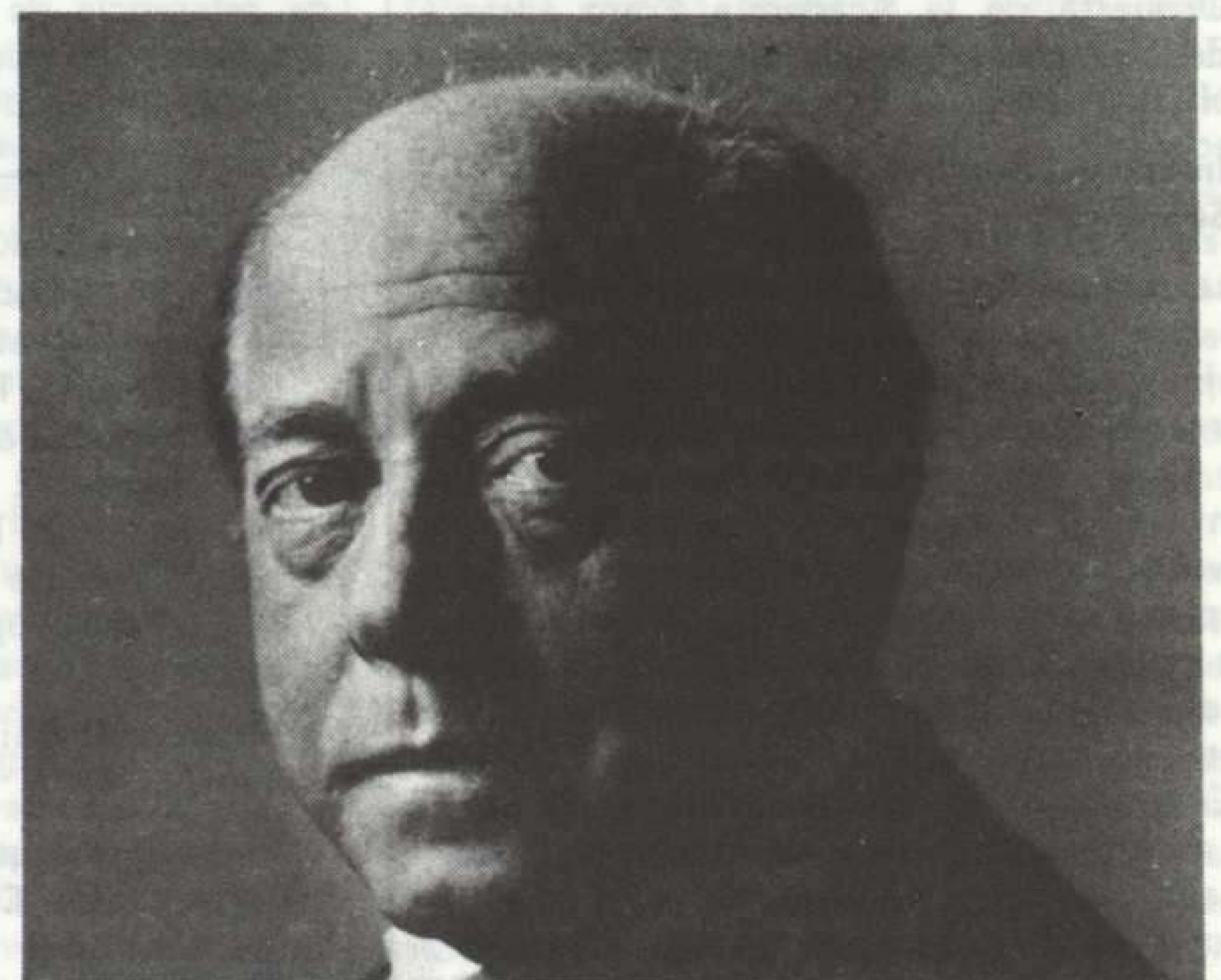
BERNSTEIN

- 61901 — BEETHOVEN, Sinfonías n.º 1 y 2
- 61902 — BEETHOVEN, Sinfonía n.º 3
- 61903 — BEETHOVEN, Sinfonías n.º 4 y 8
- 61904 — BEETHOVEN, Sinfonía n.º 5
- 61905 — BEETHOVEN, Sinfonía n.º 6
- 61906 — BEETHOVEN, Sinfonía n.º 7
- 61907 — BEETHOVEN, Sinfonía n.º 9
- 61910 — BERLIOZ, Sinfonía Fantástica
- 61911 — SCHUBERT, Sinfonía n.º 8
- MENDELSSOHN, Sinfonía n.º 4
- 61912 — MENDELSSOHN, Sinfonía n.º 3



ORMANDY

- 61914 — SAINT-SAENS, Sinfonía n.º 3



Esta serie consta ya de 25 referencias, todas ellas disponibles en LP y Cassette, al precio de 350 Ptas. Las más conocidas obras de todos los tiempos, interpretadas por los mejores maestros en **Maestro**

Próximamente: Las Sinfonías de Schumann.

ORQUESTAL

C. Ph. E. BACH: **Concierto para flauta en Re mayor**. D. CIMAROSA: **Concierto para dos flautas**. A. y C. Nicolet. Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, K. Münchinger. Decca, SXL 6536. Precio: 540 ptas.

Interpretación: 9.
Sonido: 8,5.

De nuevo la flauta, vieja triunfadora de los salones de antaño, vuelve a ocupar por un momento su antiguo puesto señorial para recrear en esta ocasión los arabescos de dos escuelas tan dispares como la berlina de C. Ph. E. Bach y la napolitana de D. Cimarosa.

Y en ese claroscuro geográfico y temperamental se halla la gracia de esta deliciosa grabación, en la que el concierto alemán, de sobria factura y leves apuntes prerrománticos, sirve de contrapunto al operístico y festivo concierto italiano.

Pero continuemos: todo este primoroso conjunto, posiblemente sería menos sugestivo si no contase con la dirección de un K. Münchinger, preocupado con hacer cantar a su Orquesta de Stuttgart con la sonoridad y belleza necesaria para que los delicados matices de estos **Conciertos** sean más aprehensibles.

No quisiera finalizar sin una admirada mención para C. y A. Nicolet, cuyo fraseo, cálido y justo, es el más apropiado para estos **Conciertos**.

Conclusión: Obras menores, sí; pero si la música ayuda a vivir, he aquí una demostración práctica de ello. No la deje escapar.—A. M. J.

J. S. BACH: **Conciertos para teclado y orquesta números 3, en Re mayor, BWV 1054; 5, en Fa menor, BWV 1056; 4, en La mayor, BWV 1055; 7, en Sol menor, BWV 1058**. Zoltan Kocsis, piano. Orquesta de la Academia Franz Listz, de Budapest. Albert Simon, director. HISPAVOX, S 60.042. Precio: 550 ptas.

Interpretación: 7.
Sonido: 8.

La compañía húngara Hungaroton, dentro de la serie «La brillante generación de jóvenes intérpretes húngaros», lanza al mercado español un nuevo volumen, como los anteriores, presentado por Hispavox. Contiene el disco cuatro **Conciertos** para clave y orquesta, de Bach, interpretados al piano por Zoltan Kocsis, acompañado por Albert Simon al frente de la Orquesta de la Academia Franz Listz, de Budapest.

Como se ve, el reparto es el mismo que en anteriores registros. Pero el resultado es algo inferior. Hablaba, al referirme a otro disco de la serie en la cual el propio Kocsis con Schiff y el mismo Simon interpretaban los tres **Conciertos** de Bach para dos claves y orquesta, también al piano (Hispavox, 70-0006 AS); hablaba, digo, de un excesivo entusiasmo en los intérpretes, lo cual se traducía a veces en unos «tempi» demasiado rápidos.

Ello sucede también en el disco que comento. Además, si en los **Conciertos** para dos claves los intérpretes trataban el piano de un modo clavecinístico, tengo la impresión de que Kocsis se plantea estos cuatro **Conciertos** de un modo más bien pianístico, con lo cual el resultado no tiene la calidad de anteriores grabaciones.

El piano me suena, en estos **Conciertos**, demasiado «mastodóntico», de manera que la extraordinaria claridad y frescura que dichas obras poseen queda bastante difuminada en la versión del joven pianista húngaro.

Que Kocsis es un formidable pianista es algo que queda fuera de toda duda. Pero, repito, no es la vez que más me ha satisfecho. Su técnica es magnífica, así como su sonido. Pero, en mi opinión, su aproximación a estos **Conciertos** no es del todo correcta.

Aparte de ello está el hecho de que Kocsis interpola una serie de cadencias o adornos «propios», lo cual, si bien es totalmente legítimo histórica y musicológicamente hablando, creo que en este caso no es del todo apropiado, pues los citados adornos son más propios de una ejecución al clave que de una interpretación al piano. En el segundo caso el resultado que se ofrece con esos adornos es ofrecer una impresión de cierto amaneramiento.

La labor de Simon y la Orquesta de la Academia Franz Listz es francamente buena, lo mismo que en anteriores registros.

La grabación me ha parecido algo menos clara que en otras ocasiones.

Sin que ello quiera suponer ningún tipo de juicio peyorativo, versiones como la presente no me hacen olvidar al clave, sino más bien al contrario.

Con todo, se trata de un disco agradable de escuchar.

Las notas de Andras Pernye son correctas, y la presentación, espantosa, igual que en los anteriores discos de la serie, con un «retocado-completado» de la foto sencillamente «precioso».

Conclusión: No se trata de la versión de referencia de estos bellísimos **Conciertos** de Bach, pero puede usted animarse a oírla.—P. C. C.

E BEETHOVEN, L. van: Los cinco **Conciertos para piano y orquesta, Fantasía coral y Bagatelas, op. 129**. Rudolf Serkin, piano. Orquesta de Filadelfia. Director, Eugene Ormandy. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Leonard Bernstein. Coro de Westminster. CBS-Maestro, 61915/16/17/18. Precio: 350 ptas. cada uno.

Interpretación: De 5 a 8.
Sonido: 7.

Notable, aunque irregular, resulta esta integral de los **Conciertos** beethovenianos. Las grabaciones tienen bastantes años de existencia, y si bien se ha conseguido para este lanzamiento español un magnífico sonido, la «cualidad» sonora es distinta: más opaca para los discos Filadelfia/Ormandy, más brillante para los Nueva York/Bernstein. Tampoco las diferentes versiones presentan la homogeneidad típica



ca de las colecciones integrales grabadas por los mismos artistas en un corto espacio de tiempo, lo que es lógico. Tienen, eso sí, el nexo común del espléndido pianismo de Rudolf Serkin, pero presentan diferencias de estilo merced a las diferentes personalidades de las batutas.

Ormandy acompaña los conciertos **Primero, Segundo y Cuarto** (los dos últimos en un mismo disco), y Bernstein la **Fantasia** y los conciertos **Tercero y Emperador**. Me han parecido excelentes las versiones de los dos primeros conciertos: Serkin y Ormandy plantean un Beethoven hondo y «grande», visto desde los rasgos peculiares del Beethoven maduro y no como obras semiclásicas (que también lo son), y lo hacen con total acierto y convicción. En cuanto a la interpretación de los conciertos **Tercero y Quinto**, la concepción briosa, incisiva —casi nerviosa en los «Allegros» iniciales— de Bernstein confiere a las versiones un sello muy personal, que podrá ser o no ser el preferido, pero que, indudablemente, me ha resultado interesante. Cualquier tentación de calificar estas versiones de Serkin y Bernstein como «ligeras» se evapora al comprobar la hermosísima expresividad de los tiempos lentos y el preciosismo y contagioso espíritu con que están cantados los «rondós». En definitiva, versiones, ante todo, interesantes. La **Fantasia coral** está muy correctamente dicha, y viene a completar el disco del **Tercer concierto**.

Acaso el punto flaco de esta colección esté en el **Cuarto concierto**, para mí el más bello de los beethovenianos, y al que tengo como de interpretación más problemática. Encuentro falta de lirismo esta versión y, dadas las muchas opciones que se ofrecen al discófilo, está claro que la impecable corrección no es bastante.

Completando el **Primer concierto** se han acoplado las once **Bagatelas, op. 129**, precisamente tocadas por Serkin, lo que hace de este volumen uno de los más apetecibles de la colección. Por cierto que la muy parca información contenida en las carpetas llega al extremo de no precisar cuáles son las **Bagatelas** interpretadas, con lo fácil que hubiera sido, cuando menos, añadir al título la catalogación de op. 129.

Conclusión: Versiones muy apreciables, con mínimo en el **Concierto en Sol**. Irregular como «integral», pero con predominio de valores positivos.—J. L. G. B.

R BEETHOVEN: **Concierto para violín y orquesta en Re mayor, opus 61.** Pinchas Zukerman, violín. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon, 2530 903. Precio: 600 pesetas.

Interpretación: 8,5.
Sonido: 9.

Un repaso al catálogo español nos descubre la lamentable ausencia de la grabación del **Concierto para violín** de Beethoven por Menuhin y Furtwängler (EMI). Realizada en abril del 53, es para muchos —y entre ellos me incluyo— la versión más redonda de cuantas existen. El violinista se hallaba en el cenit de su carrera; su irreprochable técnica, bello sonido y profunda inspiración propiciaron una interpretación que podría calificarse de excelsa. En un nivel algo inferior, aunque de todas formas impresionante por la entidad de su arte, la dirección de Furtwängler, uno de los más grandes beethovenianos de todos los tiempos.

Sin embargo, por fortuna, y esperemos que por mucho tiempo, disponemos de la versión del mismo Menuhin con Otto Klemperer de director, que, en conjunto, puede competir con la anterior. En esta ocasión —año 66— la ejecución de Menuhin no es tan infalible, y el sonido ha perdido parte de su primitiva belleza; pero su inspiración alcanza, si cabe, cotas aún más elevadas. A su lado el respaldo de la sólida, genial e insuperada dirección de Klemperer.

Nos llega ahora este **Concierto** en la versión de Barenboim (tercera grabación que efectúa de esta obra: primero, dirigiéndose a sí mismo, en la transcripción pianística, y luego, a Stern, con la Filarmónica de Nueva York), Zukerman y la sensacional Sinfónica de Chicago. Conviene recordar los vínculos de Barenboim con Furtwängler y Klemperer, de los que puede considerarse discípulo directo. Así, junto a su rica personalidad interpretativa, su dirección es una síntesis de la emotiva espontaneidad del primero y de la nobleza y lucidez estructural del segundo. Ya desde el comienzo contrasta acusadamente los pasajes vigorosos y líricos de los «tutti», con resultados realmente excepcionales. Más que en acompañante, la Orquesta se convierte en un único instrumento que se funde o dialoga con el solista. Se alcanzan los más óptimos resultados en el «Rondó» —el mejor de los que he oído—, pleno de desenfado y humor, justo en el «tempo» y flexibilidad en el fraseo.

Visión muy particular la de Pinchas Zukerman, en extremo lírica, nunca blanda, y muy expresiva. La afinación es perfecta y el sonido potente y redondo, aunque abusa en exceso de los reguladores —algunos de ellos de su cosecha— y de los pianísimos (a veces el sonido del violín casi se pierde). También en el «Rondó» el violinista logra el momento más alto de su interpretación, participando de las cualidades antes apuntadas en Barenboim. Brillante la toma de sonido y perfecto el prensado.

De las restantes versiones destacaría las de Szeryng y Schmidt-Isserstedt (Philips),

y por su interés la transcripción para piano del mismo Beethoven, por Barenboim solista y director (DG).

Conclusión: Importante versión del **Concierto para violín** de Beethoven, por la espléndida realización orquestal y la notable, aunque singular, intervención solista.—**F. G. O.**

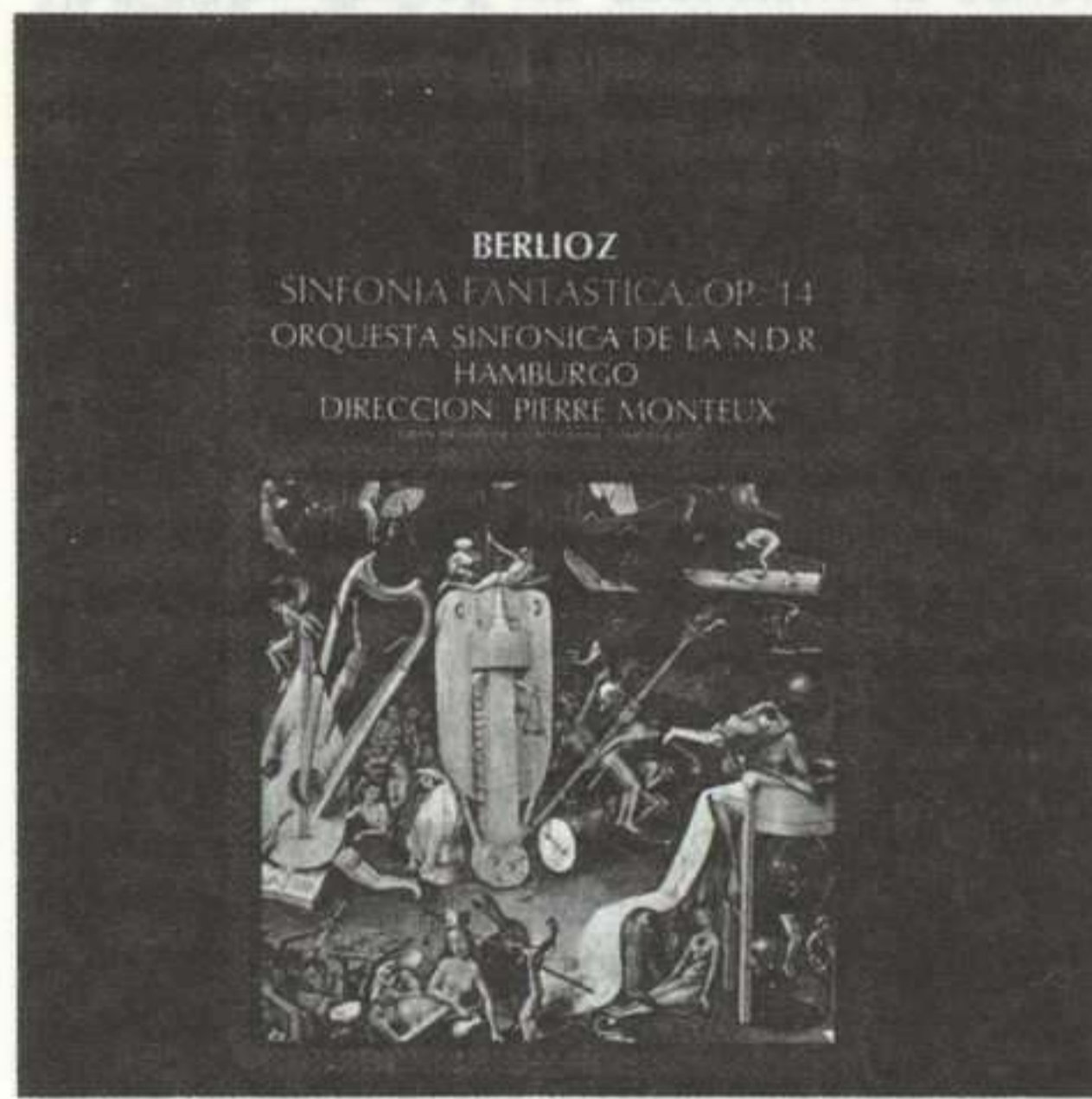
Otras versiones recomendadas:

Menuhin/Furtwängler, Orquesta Philharmonia (EMI, extranjero).

Menuhin/Klemperer, Orquesta New Philharmonia (EMI).

Szeryng/Schmidt-Isserstedt, Orquesta Sinfónica de Londres (Philips, económico).

Barenboim/Barenboim, Orquesta Inglesa de Cámara (DG) (transcripción pianística).



BERLIOZ, H.: **Sinfonía fantástica.** Orquesta Sinfónica de la N. D. R., Hamburgo. Director, Pierre Monteux. Gran Premio de la Academia Charles Cros. Distribuido en España por Movieplay (Concert Hall), 17.1217/4. Precio: 550 ptas.

Interpretación: 8,5.

Sonido: 5.

No sé si la **Sinfonía fantástica** es la obra sinfónica más veces llevada al disco, pero por ahí le irá. Más de cuarenta grabaciones distintas pueden hallarse hoy en el mercado mundial, y hasta es fácil coleccionar una quincena sin salir de nuestras fronteras. Tal superabundancia obliga a aquilatar cuidadosamente todos los aspectos de cada disco, porque los errores se pagan ya a precios considerables.

Pierre Monteux fue un berlioziano importante. Sabía reunir los genuinos elementos románticos del autor de **Romeo y Julieta** y su concienzuda formación beethoveniana, empastados en un lenguaje orquestal sobrio, equilibrado y elegante. Por otra parte, en su Berlioz encontramos sólo música, muy buena música, ajena a visiones en exceso programáticas. Quizá lo que sorprende más en una primera audición de esta **Fantástica** ya añosa es su gran perfección formal, hasta el punto de que no conozco otra donde forma y fondo aparezcan tan lógicamente relacionados. Los «tempi» son deliberadamente reposados, pero no pesantes. Esta interpretación es una profesión de fe en la moderación

expresiva, y hasta la supresión de las repeticiones y de la parte de cornetín resultan aquí plenamente convincentes, pues Monteux produce una obra antes delicada y melancólica que agria y truculenta. Aunque son defendibles otros enfoques muy diversos, la convicción y belleza de realización justifican, a mi juicio, el premio que recibió en su día esta **Fantástica** cargada de tradición y musicalidad.

Lo malo es que el lugar adecuado para ella, por sus años y características, sería hoy una serie económica, y no una distribución a precio de primer lanzamiento. Además, he tenido en mi poder dos ejemplares, y ambos sufren en los comienzos de cara un verdadero «traqueteo». Después la situación se normaliza hacia un «estándar» quizá aceptable a cuarenta y cinco duros el disco, pero nada encomiable cuando el producto resulta casi de lujo. Es una lástima, porque a precio reducido esta **Fantástica** resultaría muy competitiva y merecería su recomendación a todos.

Conclusión: Tarde y no diremos que mal, pero tampoco que bien. Pierre Monteux y su Berlioz podrían llegar a muchas discotecas españolas. Pero con esta presentación van a dormir en los anaquelos de los almacenes hasta su liquidación en cualquier saldo de enero. Movieplay debe reconsiderar a dónde va con su serie Concert Hall y con estos precios.—**A. F. M.**

DEBUSSY: **Iberia.** ALBENIZ: **Iberia.** Orquesta Nacional de la O. R. T. F. Director, Charles Munch. Movieplay, 17.1218/6. Precio: 550 ptas.

Interpretación: 9 (Debussy), 7 (Albeniz).

Sonido: 8.

Las dos obras contenidas en este disco tienen varios elementos en común, aparte del título; como es obvio, ambas tratan una misma temática, y fueron realizadas en fechas contemporáneas (1906-9 para la **Iberia** de Debussy, 1906-8 para la **Iberia** de Albéniz). Sin embargo, las dos interpretaciones musicales del espíritu hispánico son bien diversas. La España debussyista es más soñada que real, mientras que la de Albéniz es esencialmente andaluza y castiza. El acoplamiento de ambas **Iberias** es muy acertado y permite establecer similitudes y diferencias entre las dos obras.

La interpretación de la **Iberia** de Debussy que realiza Charles Munch con la Orquesta de la O. R. T. F. es, sencillamente, magnífica. El gran director nos da una lectura de la obra de un gran idiomatismo o, por decirlo de otro modo, una traducción plenamente francesa. Munch se muestra de una vitalidad exuberante en «Par les rues et par les chemins» y «Le matin d'un jour de fête», mientras que en «Les parfums de la nuit» consigue un ambiente lleno de misterio y refinada sensualidad.

La escucha de los fragmentos orquestados de la **Iberia** de Albéniz me ha parecido de reducido interés, debido a la esencia pianística de esta música genial y a la ar-

CRITICA DISCOGRAFICA

tesanal labor de orquestación de Fernández-Arbós, nada genial desde luego. (Otra cosa hubiera sido si Ravel hubiera llevado adelante su proyecto de orquestar la «suite» *Iberia*.)

La versión de la *Iberia* de Albéniz que hace Munch es de calidad innegable; sin embargo, se pueden poner algunos «perros». Munch tiende a afrancesar esta música tan indudablemente española, con lo que en algunos momentos parece que se está oyendo a Ravel. También se echa en falta algo más de gracia, mientras que sobran ciertos desbordamientos sonoros.

Conclusión: Un disco interesante, conteniendo una gran versión de la *Iberia* de Debussy.—E. M. M.

DEBUSSY: *Danzas sagrada y profana, para arpa y orquesta de cuerda.* **RAVEL:** *Introducción y Allegro, para arpa, flauta, clarinete y cuarteto de cuerda.* **MARTIN:** *Pequeña sinfonía concertante, para arpa, clavicordio, piano y dos orquestas de cuerda.* Orquesta Sinfónica de Sydney. Director, Willem van Otterloo. RCA, RL 40695. Precio: 525 ptas.

Interpretación: 6.

Sonido: 7.

Este disco de RCA reúne tres composiciones para arpa y cuerdas del siglo XX: las *Dances*, escritas en 1904; la *Introducción y Allegro*, que data de 1906, y, por fin, la *Petite symphonie concertante*, acabada en 1945, al término de la segunda guerra mundial. Tres obras poco frecuentadas, especialmente la del suizo, que hace que la grabación sea muy atractiva. Sin embargo, los resultados son algo decepcionantes, pues las versiones conseguidas no pasan de la fría corrección. La traducción de la música de los franceses carece de la finura estilística y de auténtico sabor galo. La bella página de Frank Martin es una de sus obras más conocidas (incluso en España, donde el autor suizo continúa siendo un ilustre desconocido) y de las más representativas de una cierta manera de componer en el ginebrino. La interpretación de la *Pequeña sinfonía* se queda corta, quizá por falta de convicción, dando una visión de la obra rígida y un acompañamiento de las cuerdas completamente opaco. No todas las culpas hay que echárselas a Otterloo; la Sinfónica de Sydney no debe dar para más.

Conclusión: Una oportunidad perdida de iniciar el acercamiento a la música de Frank Martin.—E. M. M.

E JOSEPH HAYDN: *Sinfonías número 60, en Do mayor, «Il distratto», y Número 67, en*

Fa mayor. Orquesta Philharmonia Húngarica. Director, Antal Dorati. Decca «Ace of Diamonds». SDD 358. Precio: 350 ptas.

Interpretación: 8.

Sonido: 7.

E *Sinfonías número 55, en Mi bemol mayor, «El maestro de escuela», y Número 51, en Si bemol mayor.* Orquesta Philharmonia

Húngarica. Director, Antal Dorati. Decca «Ace of Diamonds». SDD 415. Precio: 350 ptas.

Interpretación: 7,5.

Sonido: 7.

Las cosas que ocurren en nuestro mercado discográfico son realmente peregrinas. Un ejemplo es lo que está sucediendo con las *Sinfonías* de Haydn grabadas hace unos cuatro años por Dorati. Resulta que en vez de distribuir aquí la integral, como se ha hecho en otros países, Decca va, poco a poco, tímidamente, lanzando discos sueltos, curiosamente vendidos con la etiqueta económica «Ace of Diamonds» (una de las mejores series «baratas»). Esta irregularidad, quizá debida a arcanos problemas de «marketing», ya comentada en RITMO alguna vez, es lamentable, porque, sin razón aparente, se está privando al aficionado del conocimiento puntual y masivo de muchas y muy notables composiciones sinfónicas del músico austro-húngaro, importantes no sólo para el estudio de su evolución artística, sino para el de la progresión y desarrollo de un género fundamental en la música de Occidente. Sería magnífica idea que Columbia se planteara la conveniencia de editar, por fin, en España los diversos álbumes que constituyen el ciclo. El empeño tendría éxito, sobre todo si se mantuvieran los módicos precios con los que hasta el momento se están vendiendo los discos.

En tanto esto, tan lógico, llega a ocurrir, he aquí cuatro nuevas *Sinfonías* Haydn-Dorati, que se unen a las otras que han aparecido ya en nuestro país (42-45, 73-74, 90-92) dentro de la misma serie. Bienvenidas sean en cualquier caso, pues son piezas de rara audición y grabación (alguna es recogida en disco español por primera vez). Como la mayoría de las obras sinfónicas de su autor, poseen un decidido interés, muy grande particularmente en la 67. En todas ellas, Haydn, ya en poder de una técnica e inspiración soberanas (eran los mejores años de su estancia al servicio del príncipe de Esterházy), nos sorprende continuamente con insólitos hallazgos, presentes en cada una de las composiciones: **Número 51:** sólo de trompa del «Adagio», terrorífica tesitura para este instrumento en el «Menuetto»; **Número 55:** original exposición y tratamiento del tema con variaciones del «Adagio, ma semplicemente»; **Número 60:** incisivo efecto de las trompas agudas, espectaculares contrastes «forte»-«piano» en el primer «Adagio», curiosa e inesperada detención de toda la orquesta, para que los violines ¡afinen! en el «Finale prestissimo»; **Número 67:** «col legno dell'arco» en el «Adagio», dúo de violines en el trío del «Menuetto», trino mantenido de la cuerda en los últimos compases... Las cuatro *Sinfonías* están surcadas por una contagiosa vitalidad y edificadas con una riqueza de invención rítmica muy propia del compositor, que en más de una ocasión utiliza giros y motivos directamente extraídos del acervo popular (cosa especialmente resaltable en la **Número 60**), que adquieren plena significación danzable en los «minuetos» (de «carácter contagiosamente cinético», como apunta Rob-



bins Landon en las excelentes y documentadísimas notas de las carpetas). Como es habitual en él, lo popular-campesino se une y combina con lo aristocrático. Vigor y rusticidad junto a perfección formal. Las reglas clásicas son respetadas, pero con una movilidad y fantasía, con una multiplicidad de acentos, con una imaginación que pocos compositores han igualado. La 60 ofrece la particularidad de constar de seis movimientos. Viene constituida, en realidad, por la agrupación de una serie de fragmentos, sanamente humorísticos, provenientes de la «música incidental» creada por Haydn para la comedia, de Regnard, *Le distrat* («*Il distratto*», «*El distraído*»). La partitura es frecuentemente descriptiva.

Casi todo lo que exige la interpretación de estas «sinfonías Esterházy» lo encontramos en las versiones de Dorati y la Philharmonia Húngarica: vitalidad, vigor y, al tiempo, flexibilidad rítmica, tan importante y decisiva; claridad de fraseo y acento, no exentas de incisividad y, en ocasiones, contundencia... El hecho de que tanto el director como la Orquesta sean, precisamente, de procedencia húngara es capital para la consecución de ese aire, ese sabor popular, ese —por recurrir a un término sobado, pero expresivo— «idiomatismo». La música fluye de forma muy natural, espontánea, otorgando a la interpretación una general frescura y una respiración exenta de cualquier tipo de amaneramientos. A ello contribuye el que la toma de sonido sea, en cierto modo, descuidada, escuchándose continuamente ruidos ajenos al propio discurso musical, y siempre los derivados del contacto de los arcos sobre las cuerdas. Este aire sano, rústico, está muy bien y nos da una imagen de gran autenticidad de las obras. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que en ellas se dan cita también elementos cortesanos, menos observados por la batuta. En este sentido podría haberse deseado una mayor delicadeza en la exposición de los «Adagios», un poco más de elasticidad y variedad en ciertas repeticiones, un más acusado refinamiento en el tratamiento de los colores. La Orquesta (formada hace ya años con emigrados húngaros) es correcta y «funciona», compenetrada con el estilo nervioso y directo de la mano rectora, pero no posee especial belleza tímbrica, e incluso resulta algo seca de sonoridad. En determinados momentos se echa

en falta una limpieza mayor en la ejecución (ejemplo: «Andante» de la **Sinfonía 60**).

Grabación clara, quizá algo falta de brillantez (a lo que contribuye, con seguridad, la personalidad sonora del conjunto). Prensado (en los discos utilizados) discreto.

Conclusión: En estas **Sinfonías**, Dorati se mueve como pez en el agua. Comunicativo, directo y funcional antes que elegante o refinado, su aproximación es muy válida y demostrativa de los valores y personalidad de unas obras muy características del modo compositivo del Haydn de los años setenta del siglo XVIII.—**A. R.**

E MENDELSSOHN: **Sinfonía número 3, en La menor, op. 56 («Escocesa»)**. **Obertura de «Las Hébridas», op. 26.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Leonard Bernstein, director. CBS, 61912. Precio: 350 pesetas.

Interpretación: 7.

Sonido: 8.

La serie económica de CBS denominada «Maestro», con excelentes discos de muy alto nivel interpretativo y sonido que en nada desmerece de los microsuros de precio más elevado, tienen, sin embargo, el «handicap» de su presentación, con unos minicomentarios de contracarpeta que podrían dar lugar a que la serie se llamase «Maestro sin graduar», mejor que su actual denominación. Por lo que respecta a las interpretaciones incluidas en este registro, son versiones alejadas de la elegante orquestación de su autor y fiel reflejo de la personalidad múltiple de ese magnífico músico que es Leonard Bernstein. En la **Escocesa** hay momentos realmente conseguidos, aunque la lectura global de la obra sea más que discutible, si bien enormemente temperamental y espontánea. Personalmente, no la recomendaría a quienes no conociesen la obra todavía, lo mismo que en la obertura de **Las Hébridas**, siendo preferible, dentro de series económicas, las lecturas que de ambas composiciones realiza Peter Maag al frente de la Sinfónica de Londres (Decca, As de Diamantes), sobriamente refinado y sin los impulsos de tremendismo histé-

rico que son las constantes en la interpretación de Bernstein. De disponer de más dinero, el disco de Otto Klemperer con la Philharmonia (EMI) es de referencia obligada en ambas obras, aunque, inexplicablemente, esté retirado de catálogo. También es de referencia, por lo que respecta a la **Escocesa**, la soberbia interpretación de Riccardo Muti con la New Philharmonia, igualmente en EMI (comentada en RITMO, en el número 472, junio 1977) acoplada con la bellísima obertura **Mar en calma y feliz viaje**. La versión de Bernstein no llega a las cimas alcanzadas por cualquiera de las citadas, siendo susceptible de adquisición una vez se conozcan a fondo cualquiera de los registros de EMI: Klemperer y Muti.

Conclusión: Lecturas desiguales. Buen sonido. Reitero que, en serie económica, me parece más afortunado Peter Maag en Decca.—**E. P. A.**

PAGANINI: **Concierto para violín y orquesta en Re mayor, número 1, op. 6.** Boris Belkin, violín. Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Zubin Mehta. Decca, SXL 6798. Precio: 540 ptas.

Interpretación: 8.

Sonido: 9.

Interés de la publicación: Prácticamente nulo.

Resulta difícil encontrar en el repertorio de los conciertos para violín obras más vacuas y de menos musicalidad que las obras de Niccolò Paganini. Para la sensibilidad contemporánea, el virtuosismo como finalidad ha dejado de tener sentido, y debajo del caparazón de fuegos artificiales que desata Paganini no hay absolutamente nada. El que estas obras se interpreten con cierta frecuencia y tengan una no desdeñable discografía es un misterio que sólo puede explicarse por el deseo de deslumbrar de ciertos divos o aspirantes a tales.

Boris Belkin sale airoso de los malabarismos que plantea la partitura, e incluso da cierta expresión al «Adagio», lo cual ya es mucho. El acompañamiento de Mehta de la orquesta paganiniana (casi inexistente) es de destacar, aunque a veces carga las tintas hasta caer en un fácil efectismo.

Conclusión: Reservado para los «paganinianos», si es que existen. El resto, abstenerse.—**E. M. M.**

RACHMANINOFF: **Concierto para piano número 3.** Lazar Berman, piano. Orquesta Sinfónica de Londres. Claudio Abbado, director. CBS, 76597. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 8.

Sonido: 8,5.

RACHMANINOFF: **Concierto para piano número 3.** Alicia de Larrocha, piano. Orquesta Sinfónica de Londres. André Previn, director. Decca, SXL 6746. Precio: 540 ptas.

Interpretación: 8,5.

Sonido: 8,5.

En los últimos años se ha producido una curiosa inflación en la interpretación del conocido **Tercer concierto para piano**, de Rachmaninoff. Una serie de afamados pianistas se ha acercado —con bastante fortuna, por cierto— a esta popular obra del repertorio postromántico.

El **Concierto número 3** es casi tan popular como su hermano mayor, el **Número 2**; su primer movimiento, en concreto, es una de las páginas más felices de Rachmaninoff. Siendo, dentro de su género, uno de los ejemplares de más difícil ejecución, sorprenden las buenas interpretaciones de todos los excelentes pianistas que lo han grabado en los últimos años. Cito de memoria a Wladimir Askhenazy, André Watts, Tamas Vasary, Cziffra..., sin contar al propio y legendario Rachmaninoff, colosal pianista, cuya portentosa técnica —que causa asombro todavía— puede admirarse en el álbum de RCA, obra histórica editada con ocasión del primer centenario de su nacimiento, comprensivo de los cuatro **Conciertos**. A estos nombres se une ahora, en la lista de intérpretes de este Concierto, el de la española Alicia de Larrocha, intérprete de acusada sensibilidad, excelente técnica, buen mecanismo y grato sonido. Si bien pudiera parecer que, en principio, este Concierto no resulta adecuado a su personalidad y estilo interpretativo, es lo cierto que la gran Alicia logra una versión magistral, de gran encanto y expresividad. Su interpretación puede parangonarse con las mejores. Excelente trabajo el suyo; excelente, también, la labor de André Previn al frente de la espléndida Sinfónica de Londres, buenos conocedores ambos —titular y agrupación orquestal— de estos **Conciertos**, cuya serie completa tienen grabada con Askhenazy.

La versión del soviético Lazar Berman es distinta. Acompañado por Claudio Abbado al mando de la misma Orquesta, creo, honradamente, que sus resultados no son superiores a los del trío Larrocha—Previn—, Sinfónica de Londres. Luce, por supuesto, la formidable técnica de Berman, su abrumador poderío sonoro (¡cómo toca la «Cadencia»!), el mecanismo arrollador de este gran pianista, en un concierto muy adecuado a sus enormes posibilidades técnicas. Su interpretación, sin embargo, no añade nada nuevo a lo ya dicho por Askhenazy, el mejor traductor moderno, posiblemente, de estos **Conciertos**. Le falta a Berman la gracia interpretativa de Larrocha, más expresiva que el ruso; éste, por el contrario, aventaja a nuestra Alicia en fulgor técnico y mecánico.

No ha conseguido Berman situarse, con este disco, a la misma altura que consiguió en la interpretación de los **Conciertos** de Liszt, acompañado por Giulini al frente de la Sinfónica de Viena.

Por lo que respecta a los directores, me parece superior el trabajo de Previn, más preocupado por integrarse con el solista, mientras que Abbado se contenta con seguirle.

La calidad técnica de la grabación es bastante alta en ambas grabaciones.—**L. J.-C.**



RACHMANINOFF: Sinfonía número 3, en La menor, op. 44. Orquesta Sinfónica de Londres. André Previn, director. EMI (cuadrafónico), 065-002861 Q. Precio: 595 ptas.

Interpretación: 8,5.
Sonido: 9,5.

Ultimamente, quizá como consecuencia —al menos, en parte— de su reciente centenario, se puede vislumbrar un cierto interés hacia la obra de Sergio Rachmaninoff. Son numerosos los discos aparecidos con versiones de sus conciertos pianísticos; recientemente, Hispavox ha lanzado en España un buen álbum con las cuatro **Sinfonías** del compositor y pianista ruso. EMI nos ofrece ahora la **Tercera sinfonía** de este autor, dirigida por el «rusófilo» Previn, al frente de la Orquesta Sinfónica de Londres. La versión es magnífica, con una espléndida toma de sonido y correcto prensado.

Previn es un gran director que, curiosamente, dedica parte de su talento a un empeño poco usual: redescubrir la música de aquellos compositores mal llamados «menores».

La interpretación de Previn es estupenda. Serio, riguroso, expresivo, consigue los mejores resultados de esa gran orquesta que es la Sinfónica londinense.—**L. J.-C.**

R **RODRIGO: Concierto de Aranjuez, Fantasia para un gentilhombre.** Angel Romero, guitarra. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, André Previn. EMI, 065-002921-Q. «Cuadrafónico». Sistema SQ. Precio: 595 ptas.

Interpretación: 8,5.
Sonido: 9,5.

Coinciden en este disco las dos mejores obras que Joaquín Rodrigo ha escrito, hasta la fecha, para guitarra y orquesta. La **Fantasia para un gentilhombre** se ha visto injustamente eclipsada por la popularidad del **Concierto de Aranjuez**. Personalmente, considero aquella superior a éste, por el mejor y adecuado tratamiento del instrumento solista —y en esto influye decisivamente la calidad de la fuente original, debida a Gaspar Sanz—, la belleza melódica y una rica y cuidada orquestación.

La presentación discográfica, en España, de Angel Romero —perteneciente a una ilustre familia de guitarristas—, no ha podido ser más venturosa. Bello sonido —sobre todo en la zona grave—, notable musicalidad, cuidado fraseo y técnica segura son cualidades suficientes como para no echar en falta otras grabaciones de guitarristas consagrados. Revelador el acompañamiento de André Previn, que nos muestra estas obras —a pesar de reiteradas y a veces monótonas interpretaciones— en toda su belleza y frescura. En sus manos la Orquesta Sinfónica de Londres es un instrumento perfecto, de sonoridad equilibrada y prodigioso virtuosismo. Nítido, brillante y presente el espléndido registro del ingeniero Michael Gray, con un prensado limpio y de gran

volumen. Interesantes comentarios de J. Duarte y poco afortunado el diseño de la portada.

Conclusión: Excelente interpretación de dos obras fundamentales en el repertorio de la guitarra. Grabación deslumbrante. **F. G. O.**

E **SAINT - SAENS: Sinfonía número 3, en Do menor, op. 78** (con órgano). E. Power Biggs, órgano. Orquesta de Filadelfia. Director, Eugène Ormandy. CBS MAESTRO, S 61914. Precio: 350 ptas.

Interpretación: 6.
Sonido: 4,5.
Interés: nulo.

En el número 471 de RITMO comentaba Fernando Peregrín la grabación de la **Sinfonía número 3** de Saint-Saëns, que Barenboim, al frente de la Orquesta Sinfónica de Chicago, efectuó para D. G. Después de tan brillante y arrollador registro, era previsible que por mucho tiempo no apareciera ninguna versión de la obra. Pero, contra todo pronóstico, CBS pone a nuestra disposición una antigua y superficial lectura de Ormandy, que ni artística ni técnicamente —sonido plano y prensado deficiente— puede competir con la de Barenboim. Ni tan siquiera la inclusión en una serie económica justifica su publicación.—**F. G. O.**

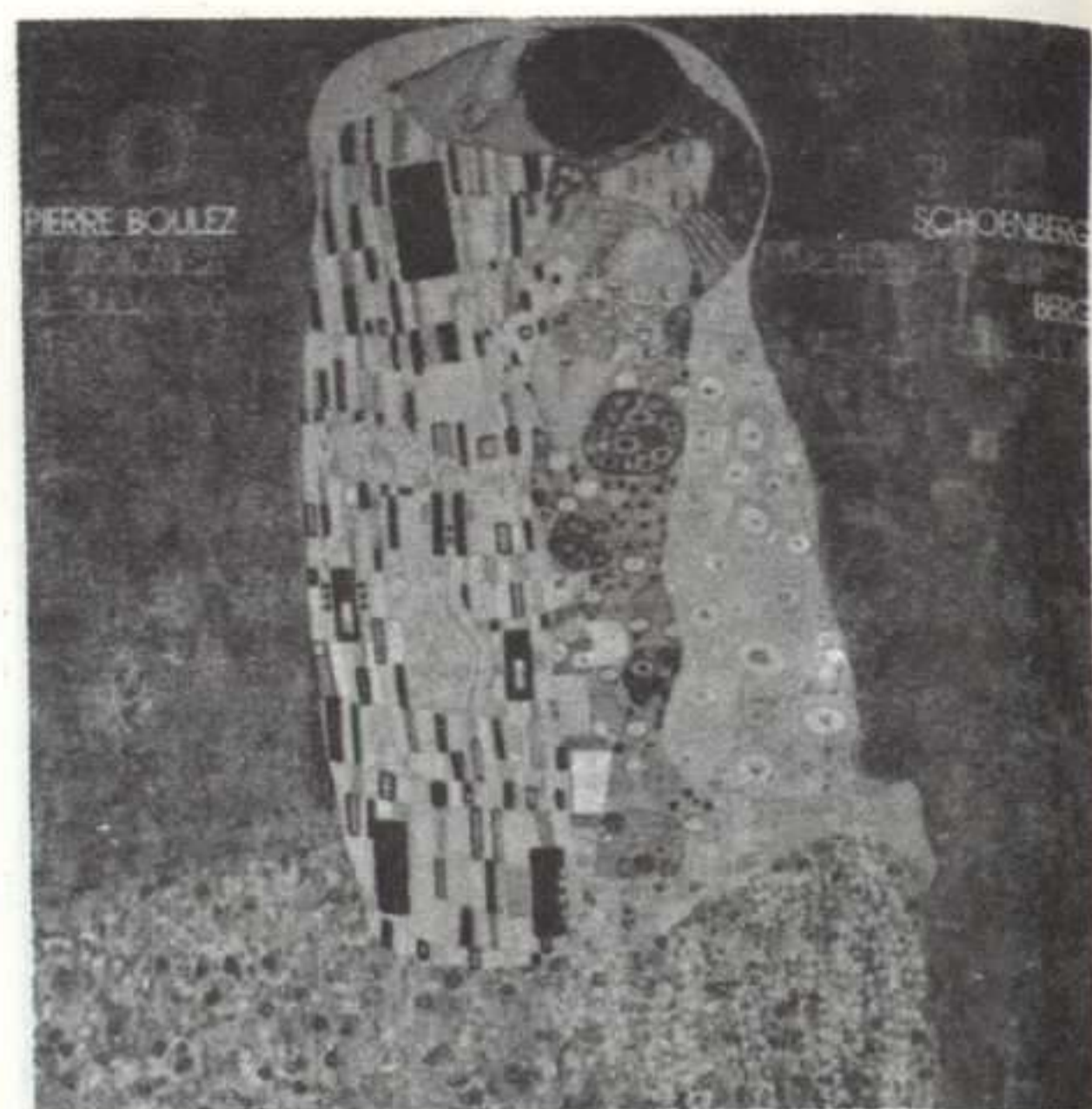
R **A. SCHOENBERG: Noche transfigurada. A. BERG: Suite lírica.** Filarmónica de Nueva York. Director, P. Boulez. CBS, 76305. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 9,5.
Sonido: 7,5.

Fueron los propios A. Schönberg y A. Berg quienes, dándose cuenta de las posibilidades orquestales de la **Noche transfigurada** y de la **Suite lírica**, efectuaron los arreglos necesarios para transformar ambas «suites» en piezas orquestales; con estas modificaciones trataban de facilitar su escucha a oyentes menos habituados a la música de cámara, y dejaban de paso en el aire, para los teóricos, el problema del valor lírico-dramático de las «suites» según la formación a elegir.

Este principio didáctico es recogido por P. Boulez, el cual se replantea el equilibrio sonoro de ambas obras en aras de facilitar al oyente su mejor comprensión y seguimiento; logro perfectamente conseguido, pues no creo que exista, por ejemplo, una versión de la **Noche transfigurada** en la que las líneas melódicas y las texturas instrumentales sean expuestas con la claridad y nitidez de Boulez.

Por otra parte, al ceñir al director francés su interpretación a la propia lógica de las obras que recrea nos hallamos ante unas nuevas versiones, cuya desnudez y ausencia de efectos románticos les confiere una fuerza interna tal que hace de su audición una experiencia nueva. En todo este mundo que se crea, la sección de



cuerdas de la Filarmónica de Nueva York, con una transparencia de timbres asombrosa, es parte primordial.

Este tono de excepción se mantiene asimismo en los comentarios de la carpeta, firmados por el francés M. Vignal, quien dedica un acertado ensayo a las obras interpretadas.

Conclusión: Lección magistral, totalmente recomendable a estudiosos y a legos en la materia.—**A. M. J.**

F. SCHUBERT: Sinfonía número 9, en Do mayor, DV 944, «La Grande» Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Bernard Haitink. Philips, 95 00 097. Precio: 595 ptas.

Interpretación: 7,5.
Sonido: 8,5.

No cabe la menor duda de que la **Novena sinfonía** de Schubert ha sido obra afortunada en lo que concierne a las muy numerosas interpretaciones recogidas en disco. Como obra de repertorio que es, ha recibido la atención de muchos insignes maestros, lo que forzosamente se traduce en que sus cotas de calidad de interpretación han llegado ya muy alto. Incluso podríamos decir que la plétora de versiones recogidas en disco de esta obra a lo largo de las épocas permite hablar de diferentes escuelas o tendencias en la aproximación directorial a esta obra: el desenfrenado ritmo de Toscanini (Orquesta de Filadelfia), la elegancia y suprema medida en la elección de tiempos de Josef Krips (Concertgebouw, de Amsterdam, primero, y Sinfónica de Londres, después) o de Karl Böhm (Filarmónica de Berlín), y la romántica grandiosidad desplegada por Wilhelm Fürtwängler (Filarmónica de Viena y de Berlín, respectivamente), constituyen auténticas líneas directrices o escuelas de bien hacer, de las que no siempre resulta fácil apartarse para traducir esta **Sinfonía**.

El trabajo de Bernard Haitink al frente de «su» Concertgebouw, de Amsterdam, constituye una bella y directa interpretación, no exenta de ciertos perfiles atléticos, de lo que es buen ejemplo el final del primer tiempo, en el que el maestro holandés prescinde casi por completo de la matización de «rallentandos» tan al uso.

El equilibrio de planos sonoros está, en general, maravillosamente logrado, y bajo este aspecto he de destacar la lectura de la «Introducción» del primer movimiento y la totalidad del segundo y tercero. Momentos particularmente brillantes de la versión de Haitink son el enlace con la coda final del primer tiempo y las frases finales del segundo. La impresión general de esta lectura es de una gran naturalidad, y su clasificación, desde el punto de vista de las «escuelas» mencionadas, habría de hacerse aproximándola un poco a la «teoría» Krips, aunque la versión de éste al frente de la Orquesta Sinfónica de Londres (Decca, SDD 153, de la serie Ace of diamonds) permanece, a mi juicio, insuperada y constituye opción indiscutible dentro de las actuales disponibilidades del catálogo español. Sin embargo, como no es infrecuente que se disponga de más de una versión de esta obra, la interpretación que nos ocupa puede asimismo recomendarse sin grandes reservas.

La toma de sonido es un bello ejemplo de grabación de gran categoría, a lo que Philips nos tiene acostumbrados últimamente con trabajos de primerísima clase en este aspecto. La copia que me ha sido dable escuchar no contiene ni un solo «click» ni ruidillo alguno. El relieve orquestal y la localización de instrumentos tienen un nivel más que satisfactorio, y la definición del timbre orquestal y de los instrumentos por separado es de gran belleza, aunque quizás con una cierta inclinación al aterciopelamiento, defecto mínimo, si se consideran las otras grandes virtudes de esta grabación.

La presentación de la carpeta es discreta nada más, y los comentarios de Bernard Jacobson (puestos en excelente castellano por L. Alvarado), muy concisos y al propio tiempo atinados.

Conclusión: Disco altamente recomendable tanto desde el punto de vista de la versión como de la grabación. Bajo este segundo aspecto anda muy cerca de la perfección.—A. O. B.

VARESE, E.: **Ameriques, Arcana, Ionización.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Pierre Boulez, director. CBS, Q 76520. Precio: 600 pesetas.

Ameriques, Nocturnal, Equatorial. Orquesta Sinfónica de Utah. Maurice Abravanel, director. Vanguard-Hispavox, 70-0005 S. Precio 550 pesetas.

Interpretación:

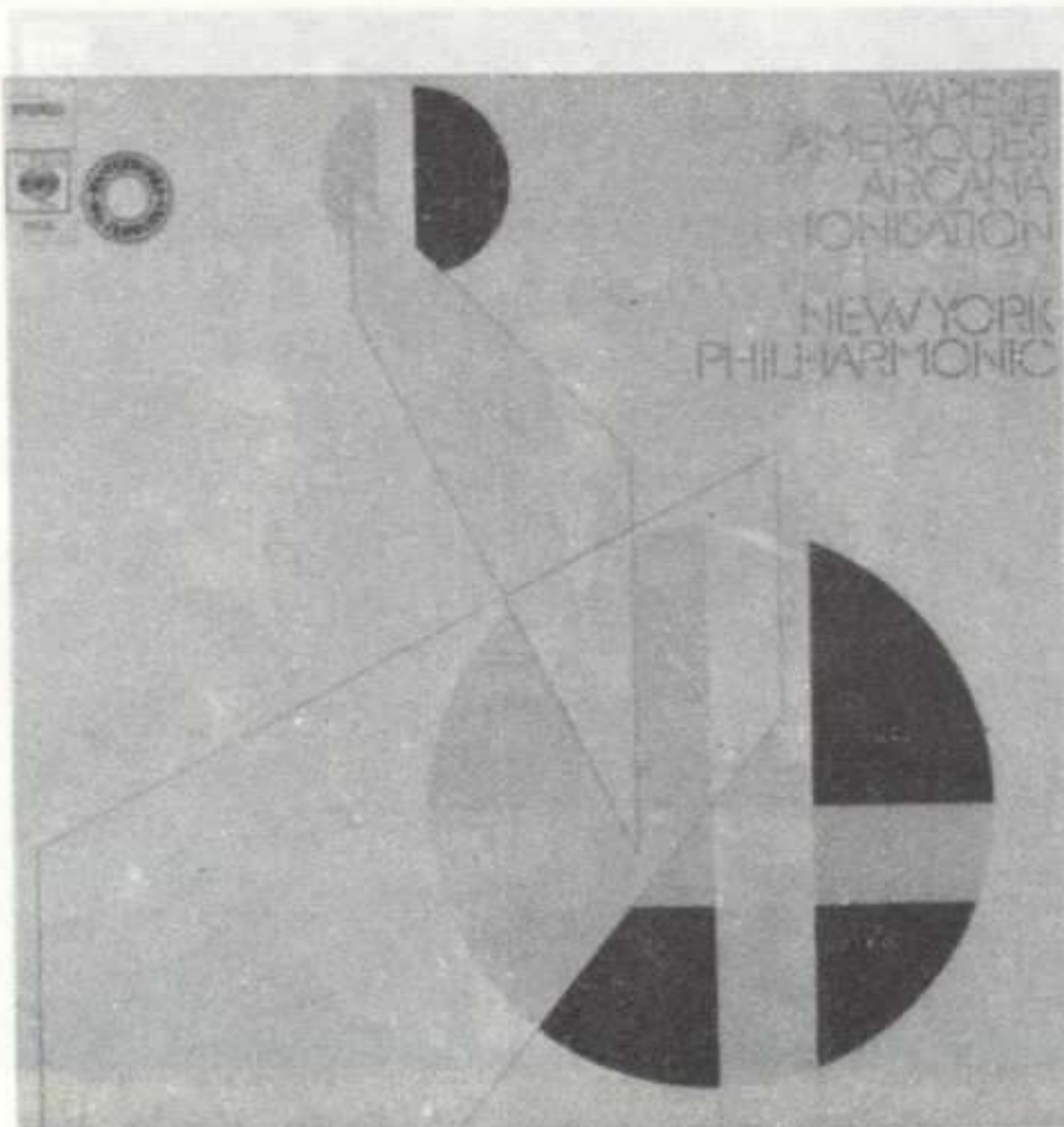
8 (CBS) y 7 (Vanguard).

Sonido:

6 (CBS) y 7 (Vanguard).

Interés de la publicación (Vanguard):
Muy notable.

Es un placer poder referirse a dos recientes discos con música de Edgar Varèse, el compositor franco-americano que viviera entre 1883 y 1965, dejando tras de sí una de las producciones más apasionantes, originales y significativas que haya podido registrar el siglo XX. Sobre Varèse y su música —punto de apoyo imprescindible para el aficionado que



quiera adentrarse con orden en las estéticas del presente— publiqué un trabajo en el número 461 (marzo 76) de RITMO, escrito que me excusa ahora de alargar esta crítica ponderando los altísimos valores e interesantes motivaciones de estas cinco obras maestras que se nos ofrecen en los dos discos arriba reseñados, de los cuales el de Abravanel es de aparición anterior.

No ha tenido suerte CBS en su lanzamiento. Por un lado, ya es pena que habiendo en España solamente dos discos, dos, de Edgar Varèse, un tercer volumen aparezca sin novedad alguna en su contenido... Por otra parte, el superatractivo binomio Filarmónica de Nueva York-Boulez no viene a superar las cotas alcanzadas por Metha y la Filarmónica de Los Angeles en el increíble disco Decca que contiene dos obras comunes, **Arcana e Ionización**, completándose con **Integrales**. No había tenido oportunidad de escribir, y lo hago ahora, que aquel disco cuya edición nos sorprendió gratamente hace ya algunos años me parece el más grande acierto de cuantos jalonan la brillante discografía de Zubin Metha, y que, para colmo de aciertos, la presentación sonora conseguida en el mismo fue tan deslumbrante que, probablemente, no se ha superado todavía.

Desde luego, no la ha superado CBS con esta publicación, que nos llega con cierto ruidillo de fondo y una dinámica notablemente menos amplia. La escucha sucesiva de las dos obras coincidentes revela en seguida que el acercamiento de Metha a la música varèsiana es más vitalista que el de Boulez. En **Ionización**, ello se traduce en mayor incisividad rítmica por parte del maestro hindú, cuya versión posee un contagioso entusiasmo, que no está presente en la impecable lectura de Pierre Boulez. En cuanto a **Arcana**, ese mismo entusiasmo toma caracteres de «arrebato» en una partitura que tiene bastante de Stravinsky, sí, pero no menos del gigantismo sinfónico de un Mahler o del Schönberg postromántico; por su parte, el director francés conduce **Arcana** en los límites de la más estricta objetividad, lo que, siendo válido, le resta encanto, atractivo.

No, no ha tenido suerte el teóricamente espléndido disco Varèse-Boulez, porque, si no sale redondo de sonido, si los co-

mentarios de la carpeta están muy mal traducidos, si en **Ionización y Arcana** no alcanza el interés de la versión de Los Angeles-Metha, su única baza fuerte era la novedad de **Ameriques...**, que se ha encargado de «pisar» el disco Vanguard-Hispavox con una versión no mejor que la de Boulez, pero sí, al menos, totalmente competitiva. El admirable «tándem» Utah-Abravanel (maridaje musical que dura más de treinta años) no puede parangonarse sin desventaja a los grandes de la interpretación americanos en el repertorio clásico-romántico, pero se encuentra a sus anchas en músicas como ésta, en donde la competencia es menor, y a la que, seguramente, habrán dedicado un tiempo de maduración que viene a salvar la diferencia de calidad de estos semi-«amateurs» con respecto a los grandes filarmónicos de los Estados Unidos.

Al decir que las **Américas** de Abravanel soportan la comparación con la versión bouleziana ha quedado formulado el elogio. Pero este disco de la Vanguard posee el aliciente de presentar dos obras de Varèse hasta ahora inéditas en España: **Nocturnal y Equatorial**, la primera de ellas presentada muy bien en las notas de carpeta por Chou Wen-Chung, discípulo de Varèse en quien recayó la responsabilidad de completar lo que el maestro había dejado inacabado. Las versiones resultan de todo punto admirables, y en **Equatorial** recibimos la grata sorpresa de encontrar a un pequeño coro de bajos, como está prescrito, en lugar de un bajo solista, como suele hacerse (así, en la versión de Weisberg, ausente de nuestro mercado). En definitiva, el disco de Abravanel salió con gran fuerza de renovación del repertorio, y su calidad interpretativa y presentación sonora están bien, a mi modo de ver, bastante por encima del interés medio que poseen las grabaciones del conjunto mormón.

Conclusión: Si el lector ha entrado en el fascinante mundo de la música varèsiana, no necesita recomendación alguna. En caso contrario, le invito vehementemente a que lo haga: con el citado disco de Zubin Metha y el aquí reseñado de Abravanel se juntan seis composiciones extraordinariamente representativas y muy bien interpretadas (con caracteres de matrícula de honor para Metha). El disco de Boulez, siendo bueno, supondría, sobre esta base, una reiteración superflua.—J. L. G. B.

CAMARA

DVORAK: **Quinteto, op. 77**; SPOHR: **Quinteto, op. 52**. Miembros del Octeto de Viena; Decca, SXL 6463. Precio: 540 pesetas.

Interpretación: 8,5.

Sonido: 9.

Un buen lugar de la historia de la música de cámara cubren una vez más los miembros del Octeto de Viena con el interesante programa que han seleccionado para la presente ocasión. Se trata de dos

quintetos, uno de Spohr, para piano e instrumentos de soplo, escrito en 1820, y otro de Dvorak, para cuerdas, fechado en 1875, situándose ambos en el comienzo y fin de la gran ola de romanticismo.

Conviene señalar que en ambos casos las obras interpretadas no ocupan un lugar preponderante en la evolución de las formas «camerísticas», pero por su factura y contenido son una excelente muestra del quehacer romántico.

El **Quinteto** de Dvorak supone el encuentro del músico checo con su propio idioma, a través del nacionalismo liberador de las influencias germánicas, y que años después daría sus mejores frutos en las obras del período americano. En el caso de Spohr, nos hallamos ante una obra de madurez perfectamente engarzada en los moldes de una época en la que Beethoven y Schubert eran el porvenir, si bien el atrevido cromatismo y el virtuosismo instrumental son alicientes más que suficientes para rescatar al **Quinteto** del olvido al que se halla sometido.

En cuanto a los solistas del **Octeto** de Viena, he de resaltar una vez más la calidad de sus interpretaciones, caracterizadas por un gran refinamiento tímbrico y una perfecta comprensión de los idiomas de Spohr y Dvorak. En suma, nos hallamos ante unas obras apenas conocidas en interpretación de lujo.

Conclusión: Sin prisa, pero sin pausa, vamos conociendo la gran producción de música de cámara que el romanticismo nos legó.—**A. M. J.**

TCHAIKOVSKY: **Trío en La menor, op. 90.**

Trío Beaux Arts. Philips, 6500 132. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 7,5.

Sonido: 7,5.

Interés de la obra: Alto.

La incesante proliferación de grabaciones de una docena, aproximadamente, de obras de Tchaikovsky contrasta con la pobreza discográfica de algunas de las facetas más interesantes de su producción. Tal es el caso de sus canciones y de su música de cámara, en las cuales es bien parco nuestro catálogo (su creación operística empieza a ser objeto de más cuidada atención). Por ello debemos ya, en principio, acoger con profundo interés esta muestra que nos ofrece Philips.

El **Trío** de Tchaikovsky es, a mi juicio, una verdadera obra maestra. No sólo es interesante por su contenido musical y también por la visión técnica y la estructura en dos únicos movimientos, uno de los cuales es un conjunto de variaciones, sino por la capacidad de explorar las posibilidades expresivas de los tres instrumentos, tanto considerados de manera individual como en la relación de sus diversas combinaciones. Y aquí estriba, precisamente, su gran dificultad interpretativa. Tchaikovsky exige, por una parte, la completa compenetración de los tres intérpretes en cuanto trío, en cuanto agrupación; pero no menos les exige una expresión individual y una categoría de auténticos solistas. Del equilibrio de ambas exigencias



depende en gran parte el éxito de la interpretación de la obra.

En otro sentido, este **Trío** es una composición realmente notable por la diversidad de matices anímicos que encierra, sin perder por ello una indudable unidad totalizadora. La ternura, la gracia y levedad, la melancolía, la brillantez y la expresión elegíaca se suceden en este admirable **Trío**, que bien puede parangonarse con las tan hermosas composiciones de Brahms escritas para igual conjunto, y con las que guarda más de un punto de contacto.

La grabación del Trío Beaux Arts —una grabación que cuenta ya ocho años— cumple bien el primero de los requisitos antes mencionados, y menos bien el segundo; es decir, en cuanto que agrupación, su labor es irreprochable por el equilibrio, la musicalidad y el sentido de equipo, pero en ocasiones se echa en falta una mayor capacidad de expresión individual. En la parte de violoncello, sobre todo, falta vuelo, rotundidad de sonido en la zona grave, vibración de mayor riqueza; también en el violín, y algo menos en el piano, pueden encontrarse estas faltas. Aun así, el Trío Beaux Arts se nos vuelve a presentar como la magnífica agrupación que sin duda es; sólo que quizás el **Trío** de Tchaikovsky pide algo más. Por desgracia, la presente grabación aparece con dos cortes absolutamente injustificados (en las notas de la carpeta se nos dice que las dos variaciones que faltan son debidas a la larga duración de la obra, que hacía difícil su grabación, lo cual parece una excusa carente de fundamento, ya que tal como se ofrece tiene una duración de cuarenta y seis minutos, con lo que había espacio sobrado para haber incluido sin corte alguno toda la composición).

El sonido es bueno y también el prensado, aunque yo le hubiese pedido algo más de relieve y de contraste.

En el catálogo español figura otra grabación de este **Trío** (data de 1958) que está interpretada por Jorge Bolet, Víctor Martín y Marco Scano (Ensayo, Eny-2), y que tiene la ventaja inicial de estar completa. En cuanto a la interpretación, es más romántica, más «sinfónica» que la del Beaux Arts, pero, en cambio, la de éste es más refinada, más honda, más «camerística». El disco de Ensayo es superior en cuanto a vuelo individual, pero inferior como conjunto. Creo que el nuevo Philips —pese a los poco felices cortes— es mejor alternativa.—**M. C.**

INSTRUMENTAL

CHOPIN, F.: **Preludios. Sonatas 2 y 3.** Daniel Barenboim, piano. EMI, C 063-002769 y C063-002570. Precio: 570 pesetas cada uno.

Interpretación: 8.

Sonido: 8.

No deja de ser un mérito excepcional para un pianista joven el de tener algo propio que decir con respecto a Chopin, algo verdaderamente notable y distinto. Este es, sin duda, el caso de Daniel Barenboim. ¿De qué otros pianistas de su generación podríamos decir lo mismo? Acaso solamente de Askhenazy y de Pollini. Sin ánimo de caer en simplismos con pretensiones «didácticas», aspirando solamente a explicarme con la mayor brevedad posible, diría que el ruso representa un tanto la «ortodoxia» en lo que se refiere a la interpretación chopiniana, esa ortodoxia cuyo símbolo más indiscutible sería el viejo y eterno Rubinstein. A un lado, el gran artista que es Pollini añade claridad y temperamento para dar un Chopin visto desde el prisma latino; al otro, Daniel Barenboim recrea a Chopin desde su plena identificación con el romanticismo germano.

Insistamos un poco en este Chopin **versus** Barenboim: nuestro gran pianista añade dramatismo al carácter heroico tradicionalmente reconocido en Chopin; añade densidad musical, transcendencia, al carácter brillante típico de tantas páginas chopinianas; ahonda en una expresividad habitualmente calificada como delicada; acerca a lo patético aquellos rasgos que la tradición juzga como de discreta melancolía... Como consecuencia de todo esto que he expuesto esquemáticamente, resulta un Chopin, en principio, distinto y se diría que de mayor «peso». Ello podrá gustar más o menos, pero creo que es, de momento, admirable. Y puestos a matizar, en las **Sonatas** me parece más incontestable la versión de Barenboim que en las breves piezas con valor independiente, por la impresionante lógica musical de que el artista sabe dotar a estas grandes formas en las que Chopin no supo alcanzar un equilibrio acorde con la genialidad de su inspiración.

En suma, un gran trabajo de Barenboim, cuyo atractivo se completa con la estupefaciente presentación sonora de los discos.

Conclusión: Empleo este párrafo conclusivo para matizar que la calificación sería de 10 si juzgara simplemente la realización práctica de un concepto musical predeterminado: si la he rebajado un poco es, precisamente, por no haberme sentido «conquistado» por ese concepto. La misma razón me ha llevado a excluir la «R», pero deben considerarla como puesta los identificados con el genio interpretativo de Barenboim, cuya personalidad luce aquí esplendorosamente.—**J. L. G. B.**

BRAHMS: Un Requiem alemán, opus 46; **Variaciones Haydn**, opus 56 a; **Obertura trágica**, opus 81. Anna Tomowa-Sintow, soprano; José van Dam, bajo. Coro Wiener Singverein. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. EMI, 165-02850/51 Q. Album de dos discos «estereos-cuadrafónicos». Precio: 990 ptas.

Interpretación: 7. Sonido: 8.

Tercera grabación del **Requiem alemán** por parte de Herbert von Karajan: las anteriores datan de 1948 (Filarmónica de Viena, con Schwarzkopf y Hotter, EMI) y de 1964 (con Janowitz y Wächter, para DG). Desconozco la primera citada, que parece ser la mejor; respecto de la actual, lo cierto es que, si bien mejora algo la de DG, creo que no escapa al defecto ya imputable a esta última, es decir, la excesiva monumentalidad y la falta de conexión real por parte de la batuta con el contenido espiritual de la obra. En concreto, los finales de los movimientos tercero y sexto—esas admirables fugas—carecen del aliento, de la pulsación interna imprescindibles para su equilibrada construcción, y pecan, por ello, de ampulosas. En el tercer movimiento, por ejemplo, tras preguntarse angustiado el coro—Brahms o la humanidad—«en quien podré confiar», las palabras de la fuga «las almas de los justos descansan en las manos del Señor» deben expresar una gozosa confianza, una solución de la angustia anterior (magistralmente reflejada por disonancias no resueltas), que en vano buscaríamos en esta versión. Algo parecido ocurre en el sexto tiempo.

Más aún: ni siquiera el equilibrio orquestal-coral, ni la lógica interna del contrapunto encuentran feliz realización técnica en Karajan, más inspirado por los momentos líricos (quinto movimiento, y parcialmente los números 1, 4 y 7). Muy bello el segundo, aun sin llegar a la extraordinaria expresividad de Maazel o Klemperer. Obvio es decir que la realización orquestal es espléndida, y que los solistas cantan muy bien (aunque siempre lejos de Grümmer, Schwarzkopf o Fischer-Dieskau). La sorpresa procede del Coro Wiener Singverein, en relativa baja forma. Parece que el mejor nivel actual de coros se da en Inglaterra.

En el número 480 de RITMO comentaba Pérez de Arteaga la grabación del **Requiem** realizada por Lorin Maazel, exponiendo en tal artículo no sólo una amplia discografía comparada, sino una serie de consideraciones sobre la obra, que comparto, y a las que remito al lector. También mis **Requiem** favoritos son los de Kempe, Maazel y Furtwängler (aunque el de este último haya de adivinarse, más que otra cosa). En breve—espero—dispondremos de la versión de Solti; para tal ocasión aplazamos un nuevo balance comparativo.

Completan el álbum—de excelente presentación—otras dos obras maestras de Brahms: las **Variaciones Haydn** sobre el llamado **Coral de San Antonio** y la **Obertura trágica**. Obras que Karajan había abordado ya, en disco, unos años antes: 1964, con la Filarmónica de Berlín (DG), y 1960, con la de Viena (Decca), respec-

tivamente. También estas nuevas versiones mejoran las precedentes, pero sin situarse en los niveles de excelencia previsibles. También a la **Obertura** le sobra monumentalidad y le falta «tragedia»; también a las **Variaciones**, perfectas orquestalmente e intachables como lectura de la partitura, les falta vida, brillo, claridad, contraste, sobrándoles empaste y fundido de colores, amalgamamiento de timbres. Se echa en falta una batuta más animada, de «tempi» más contrastados (Walter, Giulini, Haitink, Sawallisch, Furtwängler...). Poco contribuye esta nueva versión a desterrar la leyenda del Brahms orquestador «brumoso», falsa siempre, y más en esta obra, radiante como pocas.

Conclusión: Hemos de esperar todavía un pleno karajaniano en la música de Brahms. Quizá el nuevo integral sinfónico para DG.—R. A. M.

OPERA

WAGNER: Tristán e Isolda: Preludio del acto primero y «Muerte de amor».

Tannhäuser: Obertura; «Dich, teure Halle!»; «Allmächt'ge Jungfrau». Montserrat Caballé, soprano. Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. Director, Alain Lombard. Erato, S 60.028. Precio: 550 pesetas.

Interpretación: 4. Sonido: 6.

Los «divos» han grabado siempre recitales de lucimiento, muy buscados por sus «fans». Este disco, que tiene a Montserrat Caballé como protagonista, no puede incorporarse a la larga nómina de esos recitales. Es un disco problemático y extraño.

En la entrevista que concedió a RITMO recientemente la soprano catalana (número 482), hablaba de que se está produciendo en ella un reencuentro con Wagner, autor que, según sus palabras, cantó bastante en sus años alemanes. Parece que Montserrat Caballé tiene meditado culminar su carrera con la interpretación de **Tristán e Isolda**, en 1981. En la misma entrevista se refería, precisamente, al disco con Lombard que he de comentar ahora.

Por las razones que sean, Montserrat Caballé ha decidido «reencontrar» a Wagner. Este disco es, por tanto, resultado de su libérrima voluntad, botón de muestra, tarjeta de visita y banco de prueba, todo al mismo tiempo. El registro no puede ir dirigido a su público habitual, ya que éste es fundamentalmente «belcantista», y aquí poca ocasión hallará de deleitarse con el estilo y la técnica que tanto ama. Tampoco puede ir dirigido en serio a los wagnerianos fervorosos, porque estos tienen una concepción dramática del canto, a la que nuestra soprano está inhabituada. En consecuencia, insisto: Montserrat Caballé ha grabado este disco de, por y para ella misma. Y entonces no sé si admirar su valentía al tomar decisiones tan peligrosas, o hacerme serias preguntas acerca de su sentido de la realidad.

Los medios técnicos de que dispone la soprano no le bastan hoy para una lectura aceptable de los fragmentos escogidos: su alemán es teóricamente correcto, pero inarticulado, rígido; las sílabas le resultan metronómicas, sin «legato» o

MONTSERRAT CABALLE
WAGNER
TRISTAN E ISOLDA
Preludio y muerte de Isolda
TANNHAUSER
Obertura, Aria de entrada y Plegaria de Isabel
Orquesta Filarmónica de Estrasburgo
ALAIN LOMBARD



engarce entre ellas, y desde aquí parte de un «handicap» que añade frialdad e inexpressividad a una técnica privada de algunos de sus procedimientos más eficaces. La emisión es, indiscutiblemente, dura, con ataques violentos, como en «Dich, teure Halle!». En este mismo aria tiene serios problemas de «fiato», y al final, en la modulación del Re sostenido grave al Si natural agudo, sobre «sei mir gegrüsst!», sin cuerpo en la parte profunda del registro, se ve obligada a abrir arriba el agudo, muy tirante, con lo que el momento resulta inatractivo y peligroso. Los cambios de color y las destemplanzas enturbian la línea de canto, sostenida a duras penas. En «la muerte de amor»—que no es, con todo, lo peor del disco—se ve obligada a entubar la voz para añadirle resonancia, y es significativo que bastantes «pp»—especialmente en el «Lust» conclusivo—tenga que hacerlos casi a media voz, sin la pureza deseable (y alcanzada por otras sopranos de material más grueso y menos flexible).

Como es costumbre en estos casos, el acompañamiento orquestal no añade gloria alguna al registro. La Orquesta de Estrasburgo se muestra pobre, monótona y vociferante. Lombard se pliega al ampuloso «tempo» marcado por la soprano, y cubre grismente el expediente en los fragmentos orquestales. El volumen de grabación es alto y efectista, a la búsqueda de un gigantismo que no casa con las mejores—y aquí por completo ausentes—cualidades de la soprano. Añádase un esotérico y a veces casi delirante texto, que firma Philippe Olivier, y una traducción críptica («Wagner se inspiró en la imagen histórica de Santa Isabel de Hungría, llegada a estos lugares hacia 1211. Como la amiga de Wolfram (?), dedicó su vida al socorro de los enfermos y de los afligidos») del mismo o pedestre, en el caso de los fragmentos wagnerianos («Este ojo tan bello que abre... «¿Qué le bate en su pecho fuerte y valiente?... «¿O son olas de suaves aires? Cómo se inflan, y me zumban alrededor», etc.).

Conclusión: ¿Persistirá Montserrat Caballé en su decisión de culminar con «Isolda» su carrera? La soprano ha declarado que ama el personaje. O mejora mucho el estilo y la situación vocal de aquí a 1981, o tendremos que recordarle también entonces que hay amores que matan.—A. F. M.

Oferta

ESTEREO SAWT 9484/5
**GEORG PHILIPP TELEMANN
 EL DIA DEL JUICIO**
Coro Monteverdi de Hamburgo
 Concentus Musicus de Viena
NIKOLAUS HARNONCOURT
P. V.P. Oferta: 900 ptas.

ESTEREO SAWT 9584/7
**JEAN PHILIPPE RAMEAU
 CASTOR Y POLUX**
Coro de Cámara Stockholm
 Concentus Musicus de Viena
NIKOLAUS HARNONCOURT
P. V.P. Oferta: 1.800 ptas.

ESTEREO 6.35257-1/2
**GUILLAUME DUFAY
 Y SU EPOCA**
 Syntagma Musicum
KEES OTTEN
P. V.P. Oferta: 900 ptas.

ESTEREO 6.35285-1/2
**GEORG PHILIPP TELEMANN
 PIMPINONE**
 Ensemble Florilegium Musicum
HANS LUDWIG HIRSCH
P. V.P. Oferta: 900 ptas.

ESTEREO 6.35326-1/4
**HAENDEL
 BELSHAZZAR**
 Concentus Musicus de Viena
NIKOLAUS HARNONCOURT
P. V.P. Oferta: 1.800 ptas.

ESTEREO 6.35338-1/2
**BELA BARTOK
 PARA LOS NIÑOS**
 DEZSO RANKI, Piano
P. V.P. Oferta: 900 ptas.



ESTEREO 6.35386-1/2
**ANTONIO VIVALDI
 IL CIMENTO DELL'ARMONIA
 E DELL'INVENTIONE**
12 CONCIERTOS, Op. 8
LAS CUATRO ESTACIONES
Alice Harnoncourt/Jurg Schaefflein
 Concentus Musicus de Viena
NIKOLAUS HARNONCOURT
P. V.P. Oferta: 900 ptas.

ESTEREO 6.35345-1/3
**JOHANN SEBASTIAN BACH
 LAS SEIS SUITES
 PARA VIOLONCELLO SOLO**
HENRI HONEGGER
P. V.P. Oferta: 1.350 ptas.

Distribución
 Columbia

Discos novedad - Edición limitada



POR SUS INTERPRETACIONES LOS CONOCEREIS

Sin duda, en este mundo consumista y masificado, dominado en gran parte por la tecnología, la figura individual que se destaca y se eleva por encima de los demás tiene un especial valor. Cuando —ayudada o no por la poderosa publicidad— aparece una personalidad capaz de decir algo, de traducir para el resto una serie de valores, materiales o espirituales, es usualmente bien recibida, porque, entre otras cosas, siempre ha habido, y hoy en mayor medida, necesidad de mitos (aunque, verdaderamente, sean pocos los que puedan acogerse a esta categoría). En el universo musical de estos días lo que prima es el intérprete antes que el creador, el re-creador antes que el autor, concediéndosele, por lo común, una desusada importancia, a veces excesiva, sobre todo cuando tras la figura no hay nada más que fachada. Por eso tiene especial interés examinar la valía de cada intérprete por sus hechos, por sus obras; en definitiva, por el mundo que, partiendo de un estudio, de un análisis técnico y expresivo de una partitura, pueda construir desde su personal conocimiento e inspiración. Lo que conlleva a una abstracción, cuanto más rigurosa mejor, y a la marginación de cualquier otra circunstancia que no sea la específicamente musical, artística. Habremos de olvidarnos, pues, en lo posible de los nombres propios.

Hoy aparece centrada esta sección en una serie de ellos, últimamente de actualidad en Madrid. Intentemos aislarlos y juzguemos con algún detalle la validez y calidad de sus prestaciones.

JESUS LOPEZ COBOS

Parece lógico comenzar por el director zamorano, teniendo en cuenta las particulares circunstancias que han concurrido en su reciente doble actuación al frente de la Orquesta de la RTVE, a la que ha hecho tocar, con nivel de calidad suficiente, e incluso bueno en ocasiones, por primera vez cuatro obras de las cinco que componían sus dos conciertos, algunas tan comprometidas como **Una broma musical**, de Mozart, o, sobre todo, la **Octava Sinfonía** de Bruckner. Sus muchas actividades (grabación, ópera, concierto), su cada vez más alta cotización, el poco tiempo con que cuenta, no parecen, al menos de momento, haber detenido u obstaculizado su progresiva ascensión hacia el estrellato total (como se sabe, acaba de ser nombrado titular único, director artístico

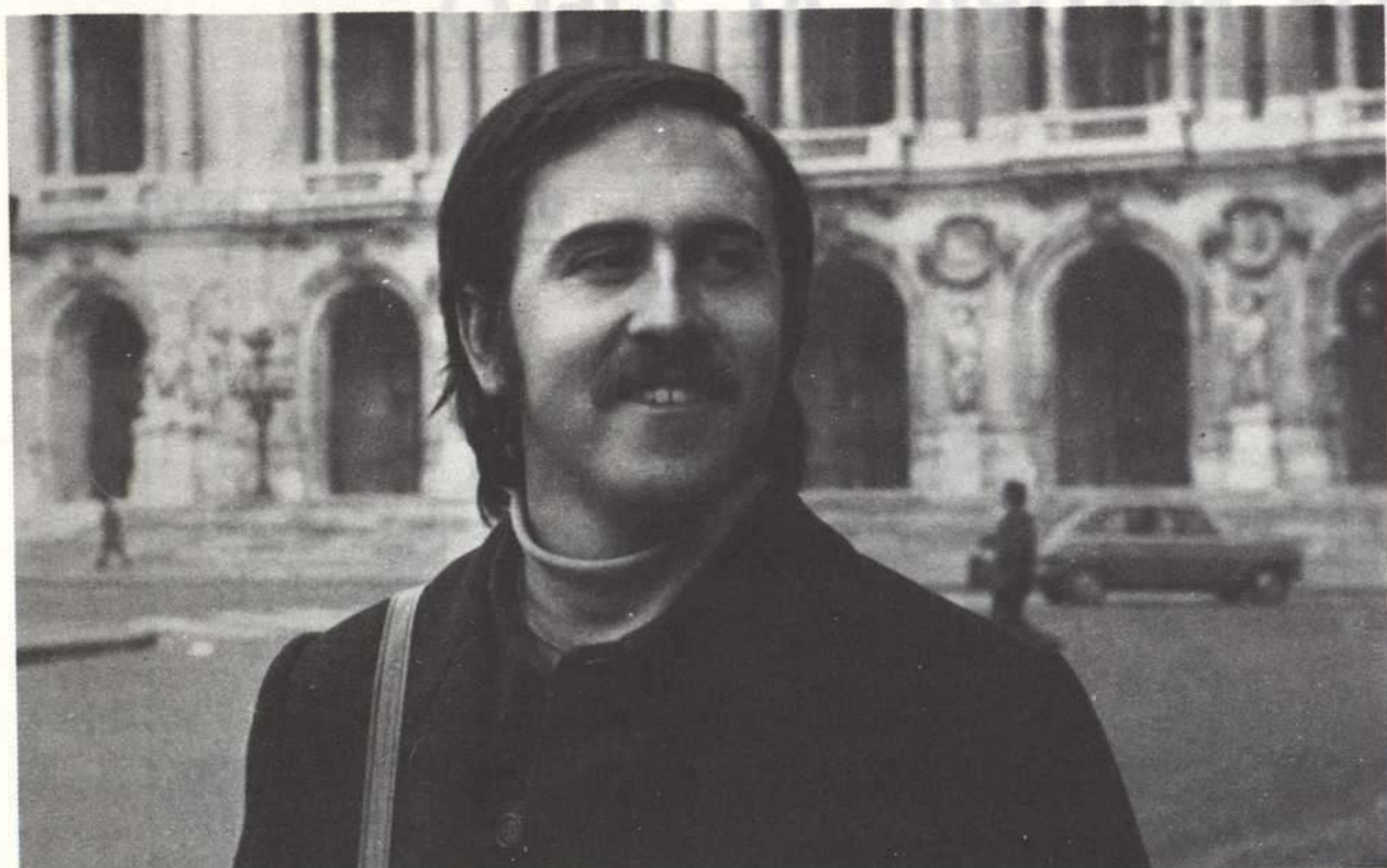
de la Opera de Berlín) ni impedido su capacidad de estudio, exposición y traducción de las obras que sitúa en el atril. Antes al contrario, por lo visto en su última visita, sus criterios musicales, normalmente siempre válidos; sus enfoques estéticos, incluso su técnica, tradicionalmente muy fácil, han sufrido un proceso depurativo y una considerable consolidación. Salir airoso después de los dos programas que ha montado en el Real y conseguir, por ende, en ocasiones, resultados que pueden considerarse brillantes, es algo que acredita las posibilidades y las realidades de una batuta. Hay en López Cobos una seguridad, una vitalidad, una especie de alegría cuando hace música que contagian. Su juego gestual —quizá ahora más preciso y ceñido, menos «caracoleante»— es extremadamente persuasivo. En él participa activamente una convincente y magnífica mano izquierda, sabiamente utilizada en la regulación de las dinámicas, en el moldeamiento general del sonido. El ademán, nervioso, continuo, no elegante pero sí atractivo, es muy directo y eficaz. Presidiéndolo, una batuta flexible, de rítmica implacable, manejada con soltura y perenne vigor, lejos de la mera simplicidad metronómica. Que la orquesta de RTV, habitualmente mal trabajada y rutinariamente dirigida, captó su mensaje, se puso rápidamente en evidencia, mostrando, en cuanto conjunto, unas posibilidades muy ciertas, lastimosamente larvadas por lo común y que, naturalmente, afloran a la superficie cuando ante ella se sitúa una mente lúcida al servicio de un criterio musical lógico y de un temperamento artístico dotado de mínimo rigor; cualidades que, vertidas a través de una técnica sólida y segura, pueden, en efecto, lograr, después de un trabajo inteligente, una mejora sustancial en las prestaciones de la formación, que puede poner así de relieve unas calidades potenciales no desdeñables.

López Cobos tiene, además, una rápida y certera visión constructiva (he ahí, paradójicamente, uno de los peligros que le acechan, junto al que supone su tremenda facilidad de montaje y exposición. Ello puede llevarle, a poco que se despreocupe, al esquematismo y superficialidad de planteamientos), encajando casi siempre, dándoles lo que se dice el «aire», las partituras que dirige, situándolas dentro de sus correctas coordenadas, dotándolas de la conveniente —a veces imprescindible— unidad. A partir de todos estos factores

pudo montar, con resultados prácticos encomiables, dos conciertos tan dispares.

Desde el punto de vista de la realización, lo más logrado de ambos fue el **Rondó KV 382**, de Mozart, tanto por la transparencia, justeza y variedad del sostén orquestal cuanto por la nitidez de mecanismo, belleza de sonido, gradación de dinámicas, elegancia y pureza estilística de la solista, la pianista austríaca Ingrid Haebler, cuyo Mozart, muy en su sitio, está tan alejado de lo rococó como de lo claramente romántico, aunque dentro de su contención expresiva la artista no deje de poseer un juego de intensidades suficientemente contrastado. **Una broma musical** fue tocada con intención, buscando más el efecto directo, aun a fuer de ser rudo, que la leve ironía o la ligereza cortesana, características estas que la obra posee, aunque diste mucho de ser una composición banal. Orquesta demasiado numerosa para alcanzar la transparencia, circunstancia repetida en la **Sinfonía «Júpiter»**, en la que hubo amplitud de líneas, sólida construcción, robustez antes que ligereza en las texturas, riqueza en el detalle o gracia. La difícil partitura fue, sin embargo, tocada con aceptable limpieza, si bien en el endemoniado cuarto movimiento las líneas temáticas, los valores contrapuntísticos, la compleja polifonía no se recogieron más que en contados momentos. Faltó una mejor dosificación de intensidades, mayor claridad a través del entretejido del monumental «fugato». La versión fue, con todo, dentro de su enfoque demasiado amplio, grandioso (sin llegar a lo grandilocuente), plausible por la corrección del fraseo, la relativa riqueza de los acentos y el dinamismo, el impulso y la vitalidad. A buen nivel, asimismo con excelente prestación de la Haebler, **Aubade**, de Poulenc, obra de cierto atractivo, bonita, dotada de indudable encanto, pero cuya inclusión rompía totalmente la armonía de un programa centrado en Mozart.

Montar con cuatro ensayos, con la RTV, bisoña todavía en algunos aspectos y muy alejada de este repertorio, una **Octava** de Bruckner es empeño arduo, razón por la cual, y a pesar de los méritos y cualidades de López Cobos, y aun contando con el buen nivel alcanzado en Mozart, las previsiones sobre el resultado final no eran excesivamente optimistas. Sin embargo, el fruto obtenido fue de nuevo encomiable. Muy rápida y eficazmente hubieron de trabajar director y Orquesta para ofrecer,



López Cobos pasó de Mozart a Bruckner con flexibilidad y eficacia y logró un triunfo personal incuestionable.

en efecto, una interpretación en la que muchos de los valores de la importante partitura pudieron quedar de manifiesto. La versión escuchada se atemperó a las características propias de la batuta. Así, pudimos seguir una sinfonía muy directa y llanamente expuesta, de claros perfiles, bien dibujada, no siempre bien resuelta en lo dinámico, pero suficientemente contrastada, acertadamente planteada en el lírico e intenso «Adagio» (quizá lo mejor traducido), animada en el «Scherzo» (donde faltó una mayor nitidez en los diseños de los vientos y una más amplia matización). López Cobos no propone un acercamiento en profundidad, que toque la veta mística de la obra, ni estudia los grandes espacios sonoros, ni afronta un riguroso enfrentamiento con los problemas de orden tímbrico, tan característicos de esta música. Simplemente—lo que ya puede ser mucho—, practica una intencionada lectura, correctamente trabajada y dicha con soltura y claridad. Un Bruckner, cabría decir, muy latino, puede que demasiado ligero de concepción, incisivo de sonoridad, que deja al margen una serie de importantes aspectos, pero que resalta otros, y en especial mantiene una línea agógica muy vital y suficientemente firme. Una versión perfectamente digerible, demostrativa de que «Bruckner no es un rollo», y puede ser captado por la mayoría del público (no así por la crítica periódica). El éxito, desde luego, fue grande. La Orquesta, en general entonada, acreedora al aplauso por el fenomenal y desusado esfuerzo en una música casi completamente ajena a sus esquemas habituales, no pudo vencer siempre los escollos planteados por la partitura ni evitar el lógico cansancio motivado por la longitud de la misma. La cuerda alcanzó, con el impulso arrebatado de la batuta, excelentes momentos en el «Adagio» y sostuvo con general acierto las frases tenidas, los frecuentes trinos, los repetidos pasajes en corcheas a que obliga Bruckner. Menos afortunados los vientos, sobre todo los metales (a pesar del magnífico refuerzo de los cuatro tubas Wagner llegados de Munich, convertidos, cuando el momento lo exigía, en otras tantas trompas), por lo común faltos de impulso, de redondez, de consistencia, de seguridad, sólo relativamente empastados (lo que no es nuevo). Los trompetas, por ejemplo, arrojaron, pero no superaron, con el brillo y nitidez necesarios, los obstáculos que frecuentemente

se les ofrecen en zona aguda. La coda del último movimiento, en parte por ello y en parte por el discutible planteamiento del director, quedó muy borrosa, excesivamente compacta en lo dinámico y demasiado uniforme (aquí sí) en lo rítmico. Así, los compases finales, en los que se superponen, en extraordinaria construcción polifónica, los cuatro principales temas de la obra, conformando una gigantesca progresión, no pudieron ser expuestos de la manera más idónea, desluciendo de este modo un poco el remate de un buen trabajo.

En cualquier caso, hay que repetirlo, enhorabuena a director y a Orquesta por haber sabido brindar, con las limitaciones señaladas, pero con decoro, una de las partituras fundamentales de la literatura sinfónica de todos los tiempos (tanto como pueda serlo la mozartiana *Sinfonía «Júpiter»*), verdadero monumento, por su extensión, perfección de escritura, inspiración y variedad (dentro de una impresionante co-

hesión) de ideas en todos los aspectos: melódico, rítmico, armónico y contrapuntístico. Resulta hoy lamentable e increíble que todavía haya entre nosotros quien utilice los calificativos «plúmbeo», «moroso», «pesado», «repetitivo» para referirse al compositor austriaco y a esta sinfonía concretamente. Lamentable también que no se haya dado en los medios de información habituales la debida importancia al estreno en Madrid de una obra maestra de tal categoría.

El paso de López Cobos por Madrid no ha podido ser, pues, más provechoso. Para él, por haber cosechado un gran éxito, mejorando su anterior contacto bruckneriano con la Orquesta (una más pálida y dubitativa *Séptima*), y por haber recibido sus muestras de adhesión, así como por obtener de ella un gran rendimiento. Para el conjunto, por haber vuelto a demostrar que con un director sólido y competente ante él puede dar unas prestaciones prácticamente desconocidas. (¿A qué se espera, ante ésta y otras evidencias, para contratar al zamorano o, si esto no es posible, para traer a una batuta de similar solvencia?) Para el público, por haber tenido ocasión de tomar contacto directo con la *Sinfonía número 8 en Do menor*, de Bruckner (lástima que no se haya televisado en directo) y solazarse con un Mozart de aceptable factura.

ANTONI ROS MARBA

El comienzo de la temporada de la Nacional, con el director catalán ya inaugurando titularidad oficial, ofrecía un programa no carente de interés, construido en torno al *Primer Concierto* de Brahms, con Alexis Weissenberg al piano. La versión distó bastante de ser la ideal, pero puso de relieve una serie de factores que parece interesante comentar aquí. En primer lugar, el intento por parte de la batuta de realizar no un acompañamiento, mejor o peor ajustado, al uso, sino de colaborar, desde el mismo plano de importancia, con el solista a fin de componer un bloque cuya homogeneidad viene dictada por la propia partitura. En busca de ello, Ros Marbá planteó una dinámica muy cuidada, moldeó el fraseo de la cuerda previendo una ancha gradación de in-



Ros Marbá y Weissenberg durante el ensayo de un Brahms que resultaría atrayente, aunque mejor en la intención que en la realización.

tensidades, y quiso plegarse, desde esta perspectiva, a la voz del piano. En segundo término, la preocupación por lograr, en lo posible, una depuración tímbrica, por recuperar para la orquesta, partiendo de una especie de recogimiento, de un repliegue hacia adentro, ese «sonido Brahms» tan característico (aun emitido por agrupaciones latinas), lírico y grave, oscuro y al tiempo provisto de mil irisaciones interiores; esa sonoridad, entre intensa y neblinosa, robusta y extrañamente delicada a la vez. Los resultados prácticos alcanzados en esta versión—vehículo, por todo ello, de un Brahms más íntimo y concentrado, más «camerístico», podría decirse, que brillante y poderoso—no fueron, y es lástima, todo lo buenos que las iniciales intenciones parecían perseguir, exceptuando quizá el «Adagio», de excelente realización y buena expresividad (al menos, el domingo 22 de octubre). La Orquesta, poco familiarizada con estos tanteos introspectivos, se encontró como incómoda y no sorteó todos los problemas, tan difíciles, que plantea Brahms «el progresivo», tanto en lo rítmico como en lo acentual, puede que también por falta de poder o de capacidad diseccionadora de la batuta, siempre atenta, pero no en todo instante suficientemente clarificadora del complejo tejido brahmsiano. Por otra parte, Weissenberg no siempre sintonizó con su colaborador (lo que también se puede plantear al revés). Hay que poner de manifiesto, no obstante, que la labor del pianista búlgaro fue, en general, de muy alto nivel—superior al de sus últimas actuaciones madrileñas—, aunque en lo mecánico estuviera lejos de la perfección, fallando bastantes notas en pasajes de reconocida dificultad (octavas del desarrollo del primer movimiento, por ejemplo) y no manteniendo en todo momento la misma firmeza rítmica. Pero comprende muy bien la obra y desentraña con innegable claridad sus complejidades estructurales, dotándola de unidad y de solidez constructiva. Su fraseo, tradicionalmente austero, de elogiada sobriedad (que puede parecer seco y algo mecánico en otras obras y compositores), va bien a Brahms, al que otorga, desde una seriedad de concepto irrefragable, una tensión muy propia (como a Schumann). A ello contribuye, claro, ese personal sonido del búlgaro, tan incisivo, no específicamente bello e incluso no muy agradable en los «fortísimos», pero provisto de la adecuada intensidad y emitido con extraordinaria concentración. Un Brahms, en definitiva, medido, bien construido, introspectivo, de contenido lirismo, grave y brumoso, con aislados rayos de sol, el que nos ofrecieron director y pianista en unión de la Nacional. Una pena que la realización, que la traducción de las ideas no fuera más perfecta.

A mayor altura estuvo, desde esta perspectiva, la interpretación de la **Quinta Sinfonía** de Prokofiev, expuesta con claridad y general corrección, con discreto y suficiente virtuosismo, dando la impresión de haber sido bastante trabajada. Ros Marbá la construye bien, con afortunada dosificación de intensidades, con animación agógica y con suficiente expresividad en el tenso «Adagio». Podría haberse pedido, es cierto, un poco más de amplitud en la gama dinámica, un tratamiento tímbrico más incisivo y un enfoque general más contrastante, a fin de dar mayor relieve a los característicos sarcasmo, ironía y ácido humor de la música del compositor ruso.

Bonita y atractiva la **Villanesca**, de Bernaola, que la Orquesta interpretaba por primera vez. Reveladora del buen hacer del músico vasco, la obra plantea un imaginario conflicto, con todas sus conse-



Bernaola y Ros Marbá conversan sobre Villanesca, obra del primero, que abrió la temporada de la Nacional.

cuencias prácticas, entre una «villanesca» de Guerrero (a quien se rinde homenaje en su 450 aniversario), tal cual, y el material elaborado por el propio Bernaola, lógicamente diverso en todos los aspectos. Finalmente, y después de unas interesantes combinaciones y exploraciones tímbricas, los dos materiales se complementan, sin llegar a la síntesis. Correcta la interpretación.

MONTSERRAT CABALLE

En un nuevo concierto organizado por la Asociación Protectora de Subnormales de Madrid, Afanias, ha actuado en el Real la soprano catalana, acompañada al piano por el ubicuo Miguel Zanetti. El recital ha sido un verdadero éxito de público, que abarrotó el teatro y ovacionó insistentemente a la diva, que hubo de corresponder al final con cinco «propinas». Desde el punto de vista exclusivamente artístico, que es el que aquí nos interesa, hubo de todo, desde lo malo a lo muy bueno. La actuación de la soprano ha sido una perfecta exposición de las virtudes y defectos que la caracterizan (y, en general, la han caracterizado). Globalmente, este concierto—aunque no sea demasiado correcto establecer comparaciones entre un recital y una actuación escénica—ha estado bastante por encima de su desafortunada «Norma» del teatro de la Zarzuela. La voz, aun dentro de sus ya claras limitaciones de hoy, ha sonado más compacta, homogénea y fácil, alcanzando momentos vocales realmente brillantes y sobre todo interpretativos de alto nivel. Ahí está, por ejemplo, su sensacional **Elegía eterna**, de Granados, página en la que, partiendo de un magnífico control de los medios, de un apabullante dominio y regulación del aliento y de una bien matizada e igual emisión del sonido, logró un convincente grado de introspección, de lírica contemplación, de trascendencia. Una verdadera recreación de una muy bella canción. Nivel excelente también, aunque menor, en **La maja y el ruiseñor**, del mismo Granados, y aceptable en el resto de las canciones españolas, si bien haya que admitir que la gracia, la espontaneidad, el acento castizo o andaluz no sean su fuerte (**El Vito** puede ser un ejemplo). De todos modos, la interpretación de estas páginas fue lo mejor de la noche, junto a

la muy bien planificada y resuelta, con perfecta regulación «piano»-«forte», de «O mio babbino caro», de **Gianni Schicchi**—primer regalo (Puccini debió de pensar, al escribir esta página, en una voz, o, mejor, en una técnica, como la de la Caballé)—, y, en parte, la de «Vissi d'arte», de **Tosca**—cuarto regalo—.

No puede evitar, sin embargo, la cantante española caer en feos exageraciones o en detalles de dudoso gusto musical, y no puede disimular tampoco sus frecuentes irregularidades vocales. En primer lugar, la depuración del sonido no está siempre presente, dependiendo no sólo de la altura del emitido, sino también de su intensidad y de la forma en que venga articulado (sobre los fonemas que compongan las palabras del idioma correspondiente). Así, en una misma pieza podemos escuchar diversas clases de sonoridades, mejor o peor colocadas (no diversas clases de colores, pues el instrumento, a este respecto, es bastante homogéneo). La voz, por otra parte, tiende a acortarse cada vez más, contribuyendo no a que las notas muy bajas o muy altas no existan, sino a que tengan menor calidad. El grave tiende, por ello, a resquebrajarse, a emitirse con rudeza y sin apoyo (en este recital cuidó, de todas formas, al no servir una escena concreta, mucho más de lo normal este punto, logrando incluso notas que, si no redondas, tuvieron al menos entidad, base; recordemos **La maja y el ruiseñor**), y el agudo, a partir ya del La, a hacerse duro y estridente, a perder timbre, colocación. Naturalmente, hay que pensar que en la irregularidad emisora interviene una voluntaria o forzosa falta de sostén del aire, de tal forma que disminuyen las vibraciones y el sonido pierde belleza, haciéndose agrio. Es algo detectable en muchos momentos, y particularmente en aquellos en los que la voz ha de moverse ágilmente en diversos sentidos, en los que, por tanto, ha de recibir un apoyo constante e igual. En estos instantes el sonido queda situado o bien atrás, o bien en una zona de nadie, más o menos próxima a aquella en la que la cantante suele acogerlo cuando realiza sus acreditados «pianísimos» (en el punto en donde, según confesó en la entrevista publicada en RITMO, nace). Por ello pasajes abundosos en agilidades, con notas «staccatto»,



Montserrat Caballé: recital irregular, pero con grandes momentos.

son traducidos—porque es más fácil—muchas veces de esta forma y sin auténtica nitidez en la reproducción. En Rossini, por ejemplo, las «fioriture» estuvieron lejos de la perfección y, sin embargo, en ocasiones, de manera innecesaria, abusó de ellas. Puede citarse a este respecto la bonita aria de **Tancredo** «Di tanti palpiti». La repetición del tema principal, tan pegadizo, fue realizada con profusión de ornamentos, cosa que podrá ser musicalmente más o menos usual o discutible (aunque la variación ha de hacerse también en lo expresivo), pero que no debe intentarse cuando, precisamente, el fuerte de uno no son los pasajes «d'agilità».

Desde el punto de vista expresivo, y soslayando un poco lo técnico, al lado de innegables hallazgos, la soprano española sigue poniendo en práctica métodos no muy ortodoxos, a los que antes he aludido. Es usual en ella, en tal sentido, el abusar de los «portamenti», del acento teatral en exceso (no siempre oportuno); el variar caprichosamente la medida, el frasear con escasa nitidez, empleando una fonética untuosa. Defectos que en este concierto pudieron apreciarse particularmente en las páginas de Vivaldi, que precisan, por el contrario, una contención, una regularidad sonora, una depuración estilística que, por lo común, faltaron en las aproximaciones de nuestra soprano. No muy afortunada tampoco en Verdi, cuyo vigor y vitalidad románticos quedaron un tanto desdibujados por el excesivo énfasis.

En suma, un concierto irregular—con discreta colaboración de Zanetti—de una de las grandes divas de nuestros días, una de «las cinco mejores sopranos de los últimos cincuenta años», como ella misma ha admitido. Desde el muy alto nivel que, en todos los órdenes, ha de exigirse a una artista de estas características, está hecho el presente comentario.

YEHUDI MENUHIN

Es doloroso reconocerlo, pero hay que decirlo: hoy Menuhin, uno de los más grandes artistas de este siglo, está en las postrimerías de su larga carrera de violinista de excepción. Actualmente, y confirmando el declive ya observado de unos años a esta parte, se encuentra in-

capaz de desarrollar con la suficiente limpieza y nivel técnico un programa normal de concierto. Sus limitaciones físicas, su imposibilidad de afrontar las dificultades que se plantean en la escritura de su instrumento, son palpables. Todo—aparte la edad, que no es mucha (sesenta y dos), y por ello no determinante de una tan radical caída—parece provenir de un padecimiento, seguido de operación en el omóplato derecho. El arco dejó así de poseer la contundencia, seguridad, agilidad y destreza imprescindibles, con lo que, cada vez más, se ha venido detectando una rigidez, borrosidad y debilidad en el fraseo, y en particular a la hora de enfrentarse con pasajes que precisan una nitidez, flexibilidad y claridad máximas.

Su estado actual pudo constatarlo a lo largo del concierto ofrecido para la Asociación Española de Lucha contra la Poliomielitis. Desde el piano estuvo asistido por su hijo Jeremy, discreto y musical (que brindó una sobria y musical **Sonata en La menor, op. 42**, de Schubert). Especialmente triste fue su intento (no otra cosa cabe decir) de traducir la **Sonata en Sol menor**, para violín solo, de Bach. La «Fuga», sobre todo, fue la viva demostración de la taxativa impotencia física para dar las notas. Cierto es que se trata de una de las páginas más difíciles de toda la literatura para violín. Pero no es menos cierto que nos encontrábamos ante Yehudi Menuhin. Me parece un error por su parte el programar hoy a Juan Sebastián. Bien está el hacerlo con Mozart (**Sonata número 7**) o incluso con Franck, aunque ninguna de las dos obras tuviera una buena interpretación, si se exceptúan algunos significativos momentos, pero no con el músico alemán, contra el que acaban por estrellarse casi todos.

Sí, el violinista americano mantiene todavía, en instantes, la extraordinaria pureza de su sonido, no de gran volumen, pero sí dotado de una vibración y de un terciopelo únicos. Hay también momentos en que nos vuelve a cautivar con la elegancia y justeza, con el punto adecuado de expresividad, de su fraseo. Otros en los que la impecable línea se mantiene como milagrosamente y nos convence por la intensidad del timbre y la convicción del acento. Pero son, lamentablemente, eso: momentos. Algunos de ellos

podimos hallarlos fundamentalmente en Franck, sobre todo en el «Recitativo-fantasia». ¿Justifican estos pequeños grandes instantes, dignos, desde luego, de un artista grande, la celebración de conciertos como el que se comenta? Y ello sin entrar en la compleja naturaleza social y los erróneos planteamientos de estas «reuniones benéficas», en las que la mayor parte del patio de butacas suele estar vacío.

ODON ALONSO

La primera, en la frente. Tampoco esta vez acertó el titular de la RTV, encargado de abrir temporada. La obra elegida fue el **Requiem**, de Brahms. El director leónés volvió a dar la impresión de que no estudia o no trabaja suficientemente, en profundidad, las partituras que selecciona, que parece que prepara rápidamente para dar el concierto. Y fin. A todo lo largo de la obra del músico hamburgués interpretada en esta ocasión se pudo apreciar, en efecto, que asistíamos a una nueva aproximación «prendida con alfileres», a una poco rigurosa lectura, realizada a partir de un poco consistente concepto interpretativo. Fallaron demasiadas cosas para que pueda pensarse lo contrario. Después, la seguridad y cohesión rítmica: en más de un momento la batuta no pudo controlar y coordinar los elementos a sus órdenes. De forma muy concreta, en el amplio conjunto final del número III, cuando el coro pronuncia las palabras «Der Gerechten Seelen sind», en donde el desbarajuste fue poco menos que general. A señalar también la poca o nula capacidad de la mente rectora para separar las voces instrumentales y corales, dando a cada una sus valores, o para crear tensiones a partir de la utilización de una dinámica más rica y contrastada. Las producidas como consecuencia de una repentina y no trabajada intensidad sonora no tienen valor ni significado cuando ésta no es controlada, o cuando se marca insistentemente, de manera redundante y tosca, la primera parte del compás como recurso «expresivo» o «de fuerza», abandonando otro tipo de matizaciones. Son otros aspectos, realmente aquí nada trabajados, los que han de observarse, como el cuidado del acento en cada frase en íntimo



Alexis Weissenberg y Yehudi Menuhin en animado coloquio. Testigo, Julia Cabestany, de Ibermúsica.

contacto con la dinámica global. Alonso no fue capaz de salir del corsé impuesto por un «mezzoforte» casi general, y de la pesadez de un «tempo» que eligió lento. La impresión, por todo ello, y a pesar de los «arrebatos», tan característicos y poco medidos, de su batuta fue la de haber asistido a un discurso musical cansino y apagado.

Dada la superficialidad de esta lectura no es de extrañar la inobservancia de multitud de anotaciones dinámicas o rítmicas impuestas por la propia partitura: matices «piano» en el número IV, compás 89 y siguientes, tocados demasiado fuerte; indicación de «piano dulce» a la cuerda con sordina en el comienzo del número V, realizado de forma nada delicada; entrada del coro en «pianissimo» en el compás 53 de este número («Wir der...»), hecho realmente en «mezzoforte»... Esta falta de matización, presente también en la actuación de metales y maderas, vino completada por una olímpica despreocupación por el refinamiento del sonido (cosa que al director de La Bañeza siempre le ha tenido sin cuidado). Y así, Coros y Orquesta, nada controlados, tuvieron una desafortunada actuación, con importantes y claras desafinaciones, alarmantes en el número VII, en el que los tenores, nunca muy boyantes, no pudieron, desfondados, llegar con comodidad arriba para cantar en «forte» su frase «Selig sind die Toten...», con trisillo y ascensión al La en «Herrn sterben».

Los solistas, Benita Valente y Wolfgang Schöne, de voces muy líricas, no sobrepasaron este nivel de mediocridad, sobre todo el baritono, que estuvo especialmente desafortunado.

Resumiendo: **Un Requiem Alemán** muy poco trabajado, vulgar y, lo que es peor en una obra semejante, banal.

TRES ORQUESTAS EUROPEAS

Nada especialmente resaltable en las visitas de la Filarmónica Estatal «Janacek», de Ostrava, la Filarmónica de Zagreb y la Sinfónica de Berlín Oriental. Ni estos conjuntos ni sus respectivos directores pudieron sobrepasar un nivel de pálida discreción. Aunque cada uno, claro, posee su propia personalidad. Analicemos brevemente su labor.

La Orquesta checa se mostró como un conjunto modesto, de ruda, aunque en ciertos aspectos tímbricos atractiva, sonoridad, sin ningún grupo relevante por su sonoridad, si bien todos demostraron



Odón Alonso: «La primera, en la frente».

profesionalidad, justeza y cohesión. A destacar, por lo desagradable, la acritud y estridencia de los metales. Su interpretación de la importantísima **Misa Glagolítica**, de Janacek (único acto que, de momento, se ha organizado para celebrar su cincuentenario), principal atractivo de su visita, fue correcta, en líneas generales, suficiente para apreciar las bellezas de la obra. El principal protagonista, no obstante, fue el Coro de la Filarmónica Checa, que acompañaba al conjunto de Ostrava y que puso de relieve excelentes cualidades en cuanto a musicalidad, empaque y frescura vocal. Simplemente cumplidor el director Otakar Trhlik, de gesto seco y anticuado. Le recordamos en el podio de la RTVE hace unos años.

Desde el punto de vista interpretativo, quizá presentara mayor interés el concierto de la Filarmónica de Zagreb. Y ello gracias a las buenas maneras que su director, Milan Horvat, exhibió en una versión de la **Cuarta** de Bruckner. Es un conductor reposado, de buena envergadura, de gesto dotado de cierta elegancia, pero ampuloso en exceso. Recuerda algo, por su porte y aspecto físico, a Rafael Kubelik. La sinfonía fue expuesta con buena letra y aceptable espíritu, atendiéndose y resaltándose con tino los valores que la definen, marcándose con corrección sus

líneas básicas, que de todos modos quedaron un poco en el aire al no existir una mayor depuración sonora y una mayor redondez orquestal. Y es que el conjunto yugoslavo es muy gris en todas sus familias, con una cuerda opaca y relativamente segura en los ataques, no siempre unitaria en la exposición melódica. No obstante, y a pesar de que por separado e individualmente sus instrumentistas parecen de discretísimo nivel, posee, por grupos y en bloque, empaque cierto, lo que pone de manifiesto una labor direccional.

La mejor de las tres orquestas es, desde luego, la alemana. Instrumento más compacto y poderoso, más conjuntado y equilibrado en todas sus familias, es, sin embargo, de sonoridad un tanto áspera y gruesa, de personalidad interpretativa y tímbrica muy escasa. Claro que a su frente está en la actualidad una batuta de aplastante vulgaridad, como es la de Günther Herbig, mucho menos afortunado en esta ocasión que en su anterior visita a Madrid, con la Filarmónica de Dresde. Director seguro, de cierta elasticidad en su amplio gesto, contundente pero frío, mecánico, carente del más mínimo refinamiento y bastante alejado en esta ocasión de la pureza expresiva y la claridad expositiva, al utilizar continuamente una estrecha gama dinámica (de «mezzoforte» a «fortissimo»), al emplear unas reglas acentuales muy burdas y metronómicas. Singularmente desafortunada fue, por ello, la **Cuarta** de Brahms, que de obra lírica, profunda, prodigiosa arquitectura musical, se convirtió en un atropellado festín de gruesas sonoridades. Es difícil frasear de forma más plana y ruda. Por un momento planeó por el teatro la sombra de Fühbeck de Burgos. Más entonada, aunque gris y sin gracia, la también **Cuarta** de Haydn. Y mejor el **Concierto para violín**, de Berg, ajustado y correcto, pero sin exquisiteces tímbricas ni poéticas (que la obra está pidiendo a gritos), en donde lo más destacado fue la actuación solista de Manfred Scherzer, de sonido pequeño, pero bello, de afinación casi impecable y de estilo irreprochable. El éxito después de Brahms fue inmenso y creo que inmerecido. El público buscaba la «propina» de turno y recibió tres como premio a su increíble —verlo para creerlo— entusiasmo. Lamentable fue el «brochazo» (con todo lo que de peyorativo tiene el término) de la tercera «propina»: el «Allegro molto vivace» de la **Patética**, de Tchaikovsky, ofrecido a «toda máquina».

POLCAR 79

En el próximo mes de ENERO se pondrá a la venta la edición 1979 del CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y CASSETTES DE MUSICA CLASICA «POLCAR».

Para pedidos, dirigirse a RITMO, Virgen de Aránzazu, 21, MADRID-34. Se remite contra reembolso de su importe: 450 pesetas, más 40 de gastos de envío.



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

Guitarras de artesanía. Pianos. Organos. Grandes facilidades de pago. Enviamos el disco que nos pida contra reembolso de su importe, sin más gastos.

GALICIA

«MUSICA EN COMPOSTELA»

LA CONVENIENCIA DE UNA RENOVACION

El pasado mes de septiembre asistí a una mesa redonda convocada por los aficionados a la ópera de La Coruña; se trataba de poner en contacto a las distintas «fuerzas musicales» de la ciudad para, entre todos, echar a andar de nuevo la temporada de ópera. Por más que el objetivo era único, el diálogo resultó tenso, anclado en anteriores gestiones, con un total desacuerdo en los planteamientos futuros. Aunque este espacio no está dedicado a la ópera de La Coruña, pretendo partir de unas «conversaciones para sordos» que facilite la introducción de un tema como es el de **Música en Compostela**.

Aunque la relación no resulte, a primera vista, muy clara, se me antoja pensar que en ésta como en la otra cuestión existen dos mentalidades diametralmente opuestas a la hora de analizar y criticar el desarrollo de una organización musical. Más de uno se preguntará qué necesidad hay de remover algo, como «Música en Compostela», que goza de un cierto prestigio internacional, que cuenta con una «solera» de veintidós años de ininterrumpida celebración, que reúne a profesores de reconocida valía..., que, en definitiva, marcha.

En fin, no se trata de reorganizar algo que no ha muerto; ni siquiera pretendo discutir sobre posibles soluciones de mejora (el carácter privado y cerrado que rige la organización es, por definición, incompatible con cualquier debate de esta naturaleza). Tan sólo, ya que los organismos públicos también mandan a sus observadores (1), trataré de hacer el papel de observador que escucha, lee, confronta opiniones y las transcribe.

UN POCO DE HISTORIA

Música en Compostela nació, dentro de un contexto de necesidad de apertura hacia el exterior, en la mente del entonces Director general de Relaciones Culturales (Ministerio de Asuntos Exteriores), José Miguel Ruiz Morales, y del guitarrista Andrés Segovia, en diciembre de 1957. Recogemos en las palabras del señor Ruiz Morales el programa básico y el intento de aquella obra acabada de nacer: «¿No podríamos organizar —dice— para intérpretes extranjeros, deseosos de conocer nuestra música, unos ensayos de interpretación dirigida, referidos especialmente a la música española, considerando al mismo tiempo los problemas generales de la técnica musical?» De ahí nació «Música en Compostela», con carácter internacional: tanto para su alumnado, entendido que los alumnos no son, ni mucho menos, principiantes, sino **músicos formados**, graduados o concertistas (solistas o miembros de un conjunto), como por **su profesorado, que se reclutaría en diversos países** (2).

El primer curso, impartido del 15 al 27 de septiembre de 1958, marcó la pauta de lo que sería en el futuro organización y régimen interno, época y marco de su realización. Tras la primera experiencia, marcada por la improvisación en la convocatoria de alumnos y de profesores, echó a



Mompou, Segovia y Conchita Badía. Eran otros tiempos.

andar este Curso Internacional de Música Española. Los profesores invitados fueron: Andrés Segovia, Oscar Esplá (jefe de estudios), Xavier de Montsalvatge, Alicia de Larrocha, Antonio Iglesias (3), Federico Mompou, Conchita Badía e Higinio Anglés.

El segundo año registró una masiva afluencia de alumnos: una cincuentena de extranjeros y casi un centenar de españoles (4). Nos hemos preguntado cómo en un solo año puede una compleja organización, como es la de un curso internacional de música, pasar de la nada, de la idea, a la realidad más impensada. No existe una única explicación para este crecimiento: por una parte, la necesaria referencia a la gran personalidad de Andrés Segovia, máximo exponente de la música española por aquellas fechas (su presencia —o au-

sencia— marcará un poco la tónica de los cursos). Ciertamente, la guitarra siempre fue en «Música en Compostela» un importante polo de atracción. Al gran atractivo de la docencia de Segovia hay que añadir al cuadro de docentes nuevos nombres: Victoria de los Angeles, Gaspar Cassadó, André Jolivet, Alexandre Tansman, André Gertler, Franzpeter Goebels y August Wezinger.

Esta estructura docente se vio arropada por un sistema «estamental» de ayudas y compromisos: Ministerio de Asuntos Exteriores, entidades públicas, semipúblicas y personas privadas (mediante un sistema de becas denominadas con el nombre del benefactor...); finalmente, la ayuda de la recién aparecida asociación de «Amigos de Música en Compostela», que contribuía con un donativo a cambio de poder participar de algún modo (ciertas clases, conciertos...) en la marcha del Curso.

«Música en Compostela» ha vivido, ciertamente, épocas de indudable esplendor. Podríamos arrancar una hoja cualquiera del calendario de actividades del Curso para darnos idea del ambiente musical que se respiraba en esta etapa: frecuentes audiciones de los alumnos, actuaciones en Santiago y en otras ciudades gallegas, audiciones ocasionales a cargo de profesores y alumnos, conferencias, conciertos en colaboración con el Ayuntamiento de la ciudad, Concurso «Ciudad de Orense» para becarios de distintas especialidades, etcétera.

A lo largo de su existencia, «Música en Compostela» ha llamado a impartir docencia a buenos profesionales: Montserrat Caballé, Rafael Puyana, Guido Agosti, Alberto Ginastera, Jesús Bal y Gay, Marçal Cervera, entre otros muchos.



La foto oficial de la XX edición: por aquí anda nuestro futuro musical.

LA REALIDAD PRESENTE: IR TIRANDO

A mi pregunta de cómo anda «Música en Compostela», un profesor de los Cursos me respondía: «Renqueante, pero va tirando.» Por más que intenté adentrarme en el tema, conocer la opinión de los profesores, no fue posible: existe una auténtica «conspiración de silencio»; todo lo más, alguna anécdota curiosa que nos permite, por acumulación, ir formando un cuerpo de opinión.

He tenido que escoger el camino de la base: el alumnado. Nos hemos reunido y, tras tres largas horas de conversación, hemos sacado muchas ideas nuevas en torno a la marcha de «Música en Compostela» (5). Sin detenernos en la siempre eterna queja del distanciamiento alumno-profesor, deficiencias serias en servicios y alimentación, etc., nos ceñiremos a los puntos de régimen musical:

1. Acusado desnivel entre los alumnos, que impone, en muchos casos, un aprendizaje básico del instrumento, en detrimento de aquellos otros que han acudido a un curso de perfeccionamiento (6).

2. Inexistencia de un ambiente musical propicio al término de las clases, debido, entre otras razones, a la imposibilidad de formar espontáneos grupos de cámara (por falta de pianos disponibles en la residencia), debido también a la intransigencia por parte de la Dirección, referida al intercambio de enseñanzas y experiencias entre alumnos de las distintas especialidades (al poner las clases a la misma hora, cada cual ha de ceñirse estrictamente a su especialidad).

3. Total marginación del alumnado de aquellas actividades que se celebran fuera de la ciudad, impidiéndoles la asistencia a los mismos o no facilitándoles medios de transporte e información necesaria para poder asistir a ellas.

4. Desacuerdo con la estricta disposición de impartir docencia tan sólo sobre autores españoles; de modo especial, en algún instrumento cuya literatura musical no permite, por extensión y calidad de la misma, desarrollar una fructífera enseñanza (violoncelo y violín, por ejemplo).

5. Desacuerdo con la serie impuesta de actos oficiales (recepciones, peregrinaciones, cantos de «Ultreja»), que, en ciertos momentos, rozan con lo grotesco y acentúan esa separación entre la realidad musical y la realidad oficial.

6. «Todos —dijo un becario—, profesores y alumnos, estamos sujetos a los vaivenes de carácter del director de los Cursos, señor Iglesias. No se respira la atmósfera cordial necesaria para este tipo de convivencia; todos esperamos que la puerta se abra y nos caiga la bronca de rigor. Nadie está libre de ella.»

En aquel cúmulo de reivindicaciones se me ocurrió preguntar si todos los alumnos piensan así. A pregunta ingenua, contestación sagaz: «Para muchos, tanto profesores como alumnos, éstas son unas magníficas vacaciones pagadas: engordamos nuestro "currículum", pasamos cuatro semanas de vacaciones, nos relacionamos con los programadores de la música en España... ¿Qué más se puede pedir?»

NO VAMOS A HABLAR DE ALTERNATIVA

No existe, por mi parte, la intención de criticarlo todo, de destruirlo todo; recuerdo que el año 1976 RITMO publicó un artículo sobre la organización de «Música en Compostela» analizando estas «minucias». Por la singularidad de organización de estos Cursos es posible que sobrevivan a cualquier tipo de crítica. Son los cursos



Consejo directivo y profesores. Un «paseillo» excesivamente jerarquizado.

particulares de unas pocas personas, cuyos amigos son profesores que a su vez son concertistas el resto del año. Aunque las aportaciones de los organismos públicos y personas particulares se resientan (7), «Música en Compostela» seguirá, por las razones aducidas. De otro lado no veo, como se ha dicho, por qué tendría que desaparecer...; ciertamente, sería necesario que se transformara, que se reestructurase en su aspecto organizativo y práctico; que recobrase la eficacia que en otro tiempo tuvo merced al carisma de ciertos profesores y a la ocasión propicia del auge, un tanto inflacionista, de la música española en aquel entonces, y que hoy precisaría otro corte (8).

«Música en Compostela» nos ha ofrecido, a los que hemos sido espectadores de la presente XXI edición, una imagen que bien deseáramos se transformase, aunque me temo que, dentro de este supuesto intento de renovación, sería necesario desmontar ciertos esquemas, suprimir a cier-

tas personas, eliminar ciertos personalismos de actuación y crear, dentro de todo el bombo y platillo que se le da a la convocatoria del Curso, un organismo colegiado que dirija técnicamente estos Cursos y, dentro de una realidad más acorde con los tiempos que corren, poder ofrecer lo que en la convocatoria se prometió: al menos, eso.

Veamos en qué basamos nuestra proposición. El presente Curso nos ha deparado, de cara al público de Santiago, tres conciertos patrocinados por el Ayuntamiento de Santiago (9); dos conciertos de becarios; la actuación del «coro», dentro del marco de la peregrinación y dos conciertos fuera de Santiago, a los que el alumnado no tuvo fácil acceso (como ya queda indicado), y, finalmente, el concurso «Guitarra Ramírez».

Los conciertos patrocinados por el Ayuntamiento, que deberían tener un carácter popular, presentaron unos programas carentes de interés (a excepción de la au-



Cátedra «Andrés Segovia», de Guitarra. ¡A recuperar el prestigio!

dición Albéniz-Granados por parte de Rosa Sabater) (10). Si nos referimos a los conciertos de los becarios, hemos de asegurar, a tenor de lo que hemos escuchado, que el nivel, salvo pocas excepciones, no fue alto. Índice significativo de lo que estoy diciendo es la concesión del premio «Guitarra Ramírez», que presentó a los seis mejores guitarristas —en teoría, al menos— de la «Cátedra Andrés Segovia»: un poco la guerra de nervios que presidió al desarrollo del concurso, otro poco una cierta inmadurez de «tablas» por parte de los concursantes..., lo cierto es que el nivel de los guitarristas, la especialidad que mayor interés ha despertado desde la creación de los Cursos, era de Conservatorio superior (11).

Sí, tal vez sea aquello de la decadencia de la «cuerda». Posiblemente, sin apuntar a nadie, «Música en Compostela» necesita

un chequeo. Sus síntomas más inmediatos —que no los remedios de sus achaques— podríamos resumirlos en varios puntos: El primero, y esencial, es el gobierno técnico de una sola cabeza (y de mal genio); el exclusivismo en la programación y lectura de música española, extremo al que no se llegó, ni siquiera en los años iniciales, época que haría justificable un «provincialismo» de esta naturaleza, máxime teniendo en cuenta el escaso repertorio que existe —de calidad— para ciertos instrumentos.

Hace falta crear ambiente musical, dar facilidades para hacer música fuera de las horas lectivas y, por supuesto, posibilitar que esa música sea escuchada por los demás compañeros, no sólo la interpretada por los becarios escogidos. En Santander, en Siena, en Coimbra..., se hace música, a todas horas, dentro y fuera de los pro-

gramas de clase. Finalmente, sería conveniente dar a conocer esa música en conciertos populares; de otro modo, el beneficio que conlleva para la ciudad el que «Música en Compostela» haya establecido su sede en esta ciudad es meramente a nivel de centros hoteleros. Se me ocurre también: ¿por qué no se aprovecha la presencia de estos profesores para otros tantos conciertos...? (12).

«Música en Compostela» está ahí y es, según se mire, más o menos perfecto. Lo cierto es que esos profesores sin conciertos, esos encuentros de sociedad, esos alumnos sin música y esos conciertos para minorías, hacen pensar, ciertamente, en unas buenas vacaciones pagadas. ¿Interesa cambiar la imagen? A partir de esta interrogante podemos empezar a plantearnos una buena alternativa.—CARLOS VILLANUEVA.

NOTAS

(1) La Dirección General de la Música envió como observador, durante la presente edición, a un subdirector del departamento, Alvaro León Ara, hermano del violinista y profesor de los Cursos, Agustín León Ara.

(2) Del discurso pronunciado en el acto inaugural del Curso 1959. Memoria del Curso, 1959, página 16. El subrayado es mío.

(3) Asistió también, como profesora de Piano, Amparo Iturbi, pero, según parece, su presencia fue meramente decorativa.

(4) Sirva como testimonio del prestigio conseguido en tan poco tiempo por los Cursos la presencia de becarios que hoy son músicos consagrados: Joaquín Soriano, Cristóbal Halffter, Xavier Benguerel, Carlos Baena, Antonio Arias, Fernando Badía, etc.; alguno de los becarios asistentes se incorporaron, gradualmente, al cuadro docente: Carmelo Bernaola, María Rosa Calvo, Genoveva Gálvez, Agustín León Ara y José Tomás.

(5) En una de las habitaciones del Colegio Mayor «Francisco Franco», residencia de los becarios, estuvieron presentes alumnos de cada especialidad, nacionales y extranjeros. Por expreso deseo omito sus nombres; la razón aducida es que son o pretenden ser concertistas. Sobran explicaciones.

(6) Se podrían multiplicar las anécdotas en este sentido. Sobresale, para la presente edición, la de la alumna de Composición con somerísimos estudios de Armonía. Uno de los muchos ejemplos.

(7) En una entrevista con un diario local, la señora Pastor, presidente de los Cursos, se quejó de la contracción de buena parte de organismos públicos y personas privadas de aquellas ayudas que regularmente venían efectuando.

(8) Cuestión a revisar es el concepto de la distinción real de la música española respecto a la de otros países y la pretendida pureza o impureza interpretativa; máxime si se llega al exclusivismo provinciano, cerrado en sí mismo, que rige en la programación de estos Cursos.

(9) Conciertos de Rosa Sabater, Pedro Corostola y María del Carmen Mendiábal y el Cuarteto Hispánico.

(10) El Ayuntamiento patrocina estos conciertos que, por definición, deberían ir destinados al público en general. Al hablar de falta de interés, estoy utilizando esta categoría dentro del marco sociológico, si bien, en valores absolutos, habría mucho que decir de la conveniencia e interés de un programa que presenta dos cuartetos de Conrado del Campo, o con obras para violoncelo y piano de Bernaola, Castillo, Mompou o Cassadó.

(11) Se presentaron seis becarios. Era pieza obligada Variaciones sobre la Flauta encantada, de Sor. Se llevó la distinción y la guitarra Miguel Angel Jiménez Arnáiz.

(12) Tan solo los profesores indicados (Pedro Corostola y Rosa Sabater) dieron recitales en Santiago. José Luis Rodrigo, en el Museo de Pontevedra y en el Pazo de Mariñán (La Coruña). Los demás: Genoveva Gálvez, Montserrat Torrent, Agustín León Ara, María Orán y Federico Mompou se limitaron a sus clases.

BILBAO

LOS «LUNES DE RADIO NACIONAL»

Como en temporadas anteriores, organizados por Radio Nacional en colaboración con la Sociedad Filarmónica de Bilbao, ha tenido lugar el primero de los «lunes musicales» con la actuación del tenor Manuel Cid y el pianista Miguel Zanetti. La presentación ha corrido a cargo de F. Javier García, y los comentarios en torno al programa, de nuestro colega en la crítica musical bilbaína, José Ramón Rodríguez de la Fuente, que ha hecho unos atinados comentarios sobre la obra *Viaje de invierno*, de Schubert, cumpliendo así un homenaje al gran músico vienés en el CL aniversario de su muerte.

Veinticuatro deliciosos «lieder» componen este ciclo; Manuel Cid demostró conocer el tema, y así, matizó cada «lied», para que, dentro de la unidad del ciclo, tuvieran el interés de cada canción; el pianista Zanetti, como siempre, fue el colaborador ideal para conseguir un éxito de ambos, cantante y pianista.

Al siguiente lunes ha intervenido el Trío Mendelssohn, integrado por Jan van der Meer, piano; Richard Kilmer, violín, y un joven violoncellista vasco, Elías Arizcuren, con un programa a base de Henze, Dvorak y Mendelssohn. Dicho Trío, correcto en cuanto a calidad de sonido y excelente técnica, con amplias sonoridades y perfecta afinación; gustaron mucho y fueron largamente ovacionados.

En polifonía vocal hemos escuchado también la extraordinaria actuación del London Oratory Consort, que dirige John Hoban. En el programa, obras de Richard Deering, Arthur Philips, Thomas Weelkes,

Thomas Tomkins, Benjamín Britten, John Joubert, Giovanni da Palestrina, Giovanni Gabrielli y William Whyte. Estas páginas antiguas, pero jugosas páginas corales, en su brevedad son verdaderas joyas musicales, y este grupo inglés, formado por ocho cantores —cinco voces graves y tres femeninas— ha logrado una fusión perfecta y casi diríamos modélica. A lo largo del concierto, comentado, como todos los «Lunes», por nuestra colega Ramón Rodríguez de la Fuente, la sala, casi llena, de la Sociedad Filarmónica, aplaudió largamente a este grupo coral de cámara.

El día 30 de octubre han terminado los «Lunes musicales» de Radio Nacional con la actuación de uno de los grupos corales del Coro de RTVE, dirigido por uno de sus tres maestros, Vicente Larrea. En el programa, obras de Hilarión Eslava, Felipe Gorriti, Vicente Goicoechea, Tomás Garbizu y Antón Larrauri. Muy bien todo el concierto, con una perfecta afinación y bien conjuntadas todas sus voces. El citado Coro se apuntó un brillante éxito.

● Amablemente invitados por el presidente de la Sociedad Coral San Juan Bautista, de Lejona, don Manuel Barrado Ace-do, hemos asistido, en el Hotel Ercilla, de Bilbao, a la presentación oficial del disco de larga duración, grabado recientemente por dicha Coral, sobre música del compositor bilbaíno Antón Larrauri.

La obra *Zan-tiretu* es de estética actual; en ciertos momentos la obra despliega desde doce voces (tres por cada familia) hasta nueve voces.

El título responde a cierta fórmula vasca de magia curandera que lleva ese nombre de «Zan-tiretu», pero este nombre se emplea aquí más bien como bandera que representa las atávicas raíces de brujería vasca. En todo momento la idea está basada en ese ambiente de ritualismo, y ofrece innumerables combinaciones armónicas, haciendo intervenir muchas voces distintas. Esta obra se desenvuelve dentro de un ambiente de misterio y de un lenguaje actual, que desea expresar y dar constancia de una tradición a través de una estética de reticentes pinceladas como ritual, y en un juego donde se mezclan lo estático y el movimiento.

A dicha representación asistieron también numerosas personalidades, y todo ello resultó muy bello y agradable, con una presentación muy entrañable y exposición amena sobre el tema, de Francisco Javier García. También hicieron uso de la palabra el secretario de la Academia Vasca, Juan San Martín; delegado de Cultura del CGV, José Antonio Maturana; el compositor Antón Larrauri, y el director de la Coral, José Ignacio Sarria.

Ya en conversación particular, la maestra artístico-vocal de la Coral San Juan Bautista, de Lejona, Fina Folco, nos habló de las dificultades de la obra *Zan-tiretu*.

Un nuevo disco que sale a la calle y que merece el éxito, por el esfuerzo realizado por la Sociedad Coral San Juan Bautista, de Lejona, y el compositor Antón Larrauri. Vaya para todos ellos nuestra enhorabuena.—JOSE DE URQUIJO.

desde.
1880

estruch

GITARRAS
CLASICAS
ESPAÑOLAS

JUAN
ESTRUCH

DE VENTA EN LOS
ESTABLECIMIENTOS
VERDADERAMENTE
ESPECIALIZADOS

estruch

BALEARES

IMPORTANTE RECITAL PIANISTICO EN VALDEMOSA

Patrocinado por el Ayuntamiento, Patronato F. Chopin y G. Sand de Valldemosa y Juventudes Musicales de Palma, como punto de cierre de las fiestas valldemosinas actuó en un interesante recital de piano, el 30 de julio, el matrimonio californiano Steven y Nadya Gardon, que demostró, ante numeroso auditorio, un arte profundo de interpretación, en el que no había la más mínima pasividad y sí la pauta de meditado estudio y reflexivo profesionalismo. El programa presentado desarrollóse a base de Kabalevsky, Scriabin, Rachmaninoff, Ravel y Chopin. La obra de Ravel **Rapsodia Española** fue interpretada según el original, a cuatro manos, y con ella concluyó la primera parte, ya que la segunda fue exclusivamente chopiniana.

FESTIVALES

Tal como predecíamos en nuestra crónica anterior, nos es grato mencionar ahora, por su desenvolvimiento, organización, magnitud y solera, los festivales internacionales de música correspondientes a la XVII edición de Pollensa y a la V edición de Mahón. Ambos programas, pulcramente confeccionados, llegaron a nuestras manos con excesiva demora y, en consecuencia, no pudimos —conforme apuntábamos anteriormente— hacer mención de los mismos con la oportunidad que merecían, sintiéndolo de veras. Eso no obstante, van seguidamente fechas e intérpretes: El Festival de Pollensa, que sigue aumentando en auge cada año, quedó inaugurado con la soberbia actuación del pianista búlgaro Yury Boukoff, el 5 de agosto, y el 6 —segunda audición del ciclo— estuvo a cargo de la orquesta Solistas del Pollensa Festival Strings, de España, actuación un tanto discreta, salvando, naturalmente, la interpretación del famoso violoncelista francés Roger Loewenguth como solista. A continuación, y debido a contratiempos imprevistos, tuvo que reemplazarse la audición del dúo Varujan Cozighian-Florina Cozighian, 12 de agosto, por la de un cuarteto de cuerda en el cual figuraba en primer orden el propio Varujan Cozighian, prosiguiendo las actuaciones correspondientes a los días 19 y 26 de agosto con los intérpretes Aurelian-Octav Popa, clarinetista, con la colaboración pianística de Marta Joja, y la de Esther María Burger, «mezzo-soprano», con el pianista Charles Vanderzand, respectivamente. Resumiendo: una gran cita de «excelentes» que encuadraron perfectamente con la solera y el sólido prestigio del Festival pollensín. Con respecto al V Festival Mahonés, del cual ya tienen antecedentes los lectores de RITMO por una escueta información que dio del mismo esta Revista en la página 9 del número 484, correspondiente a septiembre, diremos que nos consta desarrollóse con gran brillantez y numerosa afluencia de público. Este Festival también adquiere pujanza a cada nueva edición. Este año tuvo la novedad de acrecentar la programación, así como la duración del mismo, manteniendo inalterable su calidad habitual. Solistas de Catalunya lo inició, en el Teatro Principal, con el concierto inaugural, el 1 de agosto, siguiéndole la actuación de los organistas María Teresa Martínez —8, 15 y 22 de agosto—, más la de José Rada, el 24 de agosto; Xavier Moll, 29 de agosto;

Anselmo Serma, el 5 de septiembre; Jan Van Mol, el 12 de septiembre, prosiguiendo el Festival con la conferencia **Schubert y su tiempo**, que estuvo a cargo del subdirector de esta Revista, don Angel-Fernando Mayo, teniendo lugar en el instituto de Bachillerato el 13 de septiembre; Juan Manuel Gómez, trompa, y Miguel Gómez, trompa, acompañados al órgano por Esteban Elizondo, el 16 de septiembre, y el 19, otro recital de órgano a cargo de Jordi Alcaraz. El 21 de septiembre tocó el turno a la rondalla «El Micalet», de Liria; el 23, a Obrador Instrumental (orquesta), de Manresa; el 26, al organista Bernard Baille; el 29, al octeto vocal e instrumental Dulcis Harmonia, cerrando el ciclo, el 30 de septiembre, Quartet de Flautes Dolces de las Juventudes Musicales, de Manresa. Como habrán observado los lectores, un festival denso en el cual, especialmente, han tenido extraordinaria notoriedad los organistas, rivalizando en sus respectivas audiciones con el monumental órgano de Santa María, de Mahón, considerado con toda justicia como uno de los mejores de Europa.

MAGNIFICA ACTUACION DEL GRUPO FILARMONICO DEL ATENEO DE MAHON

En el marco de las fiestas patronales de Mahón, la Orquesta de Cámara del Grupo Filarmónico del Ateneo confirmó una vez más el exponente de vitalidad con un programa selectísimo, interpretando **Sinfonía en La mayor, K. V. 201**, de Mozart, y el **Concierto en Do menor para oboe y arcos**, de B. Marcello. Dichas obras integraron la primera parte del programa, que continuó con la segunda, completando el programa a base del «**Concerto Grosso**», en **Si menor, op. 3, número 10**, de Vivaldi, y el «**Concerto Grosso**» número 1, de Haendel. La dirección del conjunto orquestal corrió a cargo del veterano maestro José Cardona Mercadal. La sala de actos del Instituto de Bachillerato se llenó totalmente, y en gran proporción por jóvenes que aplaudieron calurosamente todas las intervenciones del referido programa.

COMPAÑIA LIRICA ESPAÑOLA EN EL «AUDITORIUM»

Con un seleccionado elenco, la Compañía Lírica Nacional de Zarzuela, dirigida por Antonio Amengual, actuó en el «Auditorium» desde el 22 de septiembre hasta la primera semana del pasado mes de octubre. El repertorio, muy extenso, figurando en él las zarzuelas más populares de nuestros músicos. Lástima que la desidia del público no haya coadyuvado al éxito completo de esa corta temporada. Al cancelar la presente crónica, el propio «Auditorium» anuncia la presentación de un joven pianista de Johannesburgo (veinticuatro años), Africa del Sur, ganador en 1977 del primer premio del concurso Van Cliburn, New York, que tantas grandes pianistas ha producido. Este joven pianista Steven de Groote, interpretará: **Variaciones «Heroica»**, Beethoven; **«Scherzo» número 4**, Chopin; **Out-of-doors**, «Suite», Bartok; **Estudios sinfónicos**, Schumann.—
LORENZO GALMES CAMPS.

OVIEDO

XXXI TEMPORADA DE OPERA

Será muy difícil volver a escuchar un ciclo de ópera tan completo como el que, al final del mismo, todos estábamos de acuerdo en haber escuchado. El espectáculo más grande e importante de la Cultura occidental ha hecho una vez más su aparición en el escenario del Campoamor, de Oviedo, en su XXXI edición, gracias a que los aficionados asturianos hemos constituido, como hace poco informábamos, la Asociación Asturiana de Amigos de la Opera; hemos elegido nuestra Directiva y puesto en ella confianza e ilusiones. Quién duda de que hay cosas que se pueden mejorar. El tiempo lo irá consiguiendo. Pero, al menos, libres del mecenazgo del Ayuntamiento de Oviedo —por otra parte, importantísimo y sin el que no se hubiera podido llegar a esta XXXI edición—, hoy se dispone de una independencia, gracias a la cual las temporadas de ópera de Oviedo serán como quieran que sean los miembros de esta Asociación.

Los precios en esta temporada han sido, como es lógico, sensiblemente más caros y, sin embargo, se han llenado diariamente las 1.600 localidades de este Teatro Campoamor. Y lo que es muy importante, se ha comenzado a hablar de la próxima, con los títulos posibles de **Aida**, **Carmen**, **Simón Boccanegra**, **Poliuto**, **Mefistófeles** y **Traviata**. Lo que indica que Asturias debe seguir con su pequeño ciclo operístico —ampliarlo a otros dos títulos sería lo ideal— por encima de todo y pesar de las críticas —que, por otra parte, ha habido siempre—, y que este año han corrido, ¡cómo no!, a cargo de algunos partidos políticos, de los que ya nos estamos cansando. Creemos que si se dedicaran a «lo suyo», todos saldríamos ganando. No entendemos por qué se quiere entorpecer la gran labor cultural que supone organizar representaciones de ópera —insistimos: necesariamente caras, en festival sin subvenciones, que tiene que pagar íntegramente el aficionado—. Sin embargo, estos grupos no se preocupan lo más mínimo por los millones que se gastan en esos campos de fútbol. ¿Y es esto justo? ¿Es siquiera serio? Mucho podría escribirse sobre este asunto, pero no es el lugar más adecuado. Sí quería dejar constancia de estos intentos de torpedear algo que, hoy por hoy, marcha sobre ruedas. Pienso que podrían dedicarse «los políticos» a recomponer lo mucho que hoy está deteriorado en nuestra patria, que de la ópera ya nos encargamos nosotros.

El nivel artístico, como decimos, ha alcanzado cotas muy altas ya desde el primer día, con una versión de **Luisa Miller** inolvidable. En primer lugar —y como tantas veces ya—, tenemos que hacer responsable del enorme éxito de aquella primera noche, lo mismo que ocurriría en la representación del **Fausto**, de Gounod, a Benito Lauret, incorporado felizmente este año a la temporada. Para él pedimos desde aquí la dirección, en los sucesivos, de

—por lo menos— la mitad de los títulos que componen el ciclo. ¿Hay duda alguna de que el director que está trabajando incansable durante meses su orquesta, ensayando las partituras operísticas a la vez que los conciertos normales sacará mejor partido de la misma que otro director venido de fuera unos días antes? Los miembros de nuestra magnífica Orquesta, bajo su dirección, han hecho un trabajo concienzudo durante todo el año, y los resultados han sido espléndidos. Enhorabuena a todos.

Otro de los aciertos de esta XXXI temporada ha sido la de encargar al coro Capilla Polifónica Ciudad de Oviedo, que también dirige Lauret, la interpretación de la ópera **Luisa Miller**. Su actuación la calificamos de extraordinaria. Es una pena que no se les pueda ofrecer la intervención en todo el ciclo; pero el magnífico coro ovetense —no olvidemos que no son profesionales— no podría, por falta de tiempo, ensayar sus conciertos normales y al mismo tiempo preparar nada menos que seis óperas. Pero sería del mayor interés —como yo mismo he indicado hace años en estas páginas— ir a la formación del gran coro asturiano de la ópera, que formarían las mejores voces de las más importantes masas corales de la provincia. En los momentos en que escribo se está en esta idea, y estamos seguros de que si se pone interés en la tarea se puede llevar a buen fin.

Las óperas escuchadas este año han sido las verdianas **Luisa Miller**, **Un ballo in maschera** y el estreno de **I due Foscari**; **Norma**, de Bellini; **Fausto**, de Gounod, y **La Bohème**, de Puccini. Como hemos dicho al principio, hemos escuchado un ciclo sin grandes altibajos, con momentos verdaderamente sensacionales y otros que no lo fueron tanto, pero que, en su conjunto, formaron lo que no dudo en calificar la temporada más completa que se conoce.

Montserrat Caballé y Luciano Pavarotti han sido los dos colosos que en **Luisa Miller** han cantado al máximo de sus posibilidades, y que junto con el bajo Giaioiti y el barítono debutante, Zancanaro —que causó una magnífica impresión—, han logrado dar la máxima categoría a esta versión de la ópera de Verdi, afianzada ya en el repertorio. Hemos señalado ya la gran actuación de la Capilla Polifónica Ciudad de Oviedo, que ha rayado a una altura muy considerable, muy difícil de superar.

Al día siguiente —**Un ballo in maschera**— el gran tenor italiano nos volvería a asombrar, en un alarde de facultades, con su voz arrolladora, su fácil agudo, su igualdad en los registros y su entrega absoluta; interpretación, en verdad, insuperable, que fue premiada clamorosamente por este público, que admira mucho a esta gran figura lírica. Junto a él ha actuado la debutante María Parazzini, con una bella voz de notable igualdad, que ha sacado ade-

lante muy satisfactoriamente el papel de «Amelia». También ha gustado la «Ulrica» de Cristina Anghelanova, y no tanto la intervención del barítono Bordoni. La no ovetense Josefina Arregui, de Pola de Siero —esa villa asturiana que no dudo en calificar de la más musical de toda la provincia, al frente de cuyas actividades musicales se encuentra esa gran figura de la Música, todavía en un increíble y espléndido activo, Angel Embil—, la soprano polesa, como digo, ha hecho una buena interpretación del paje, con su voz de ligera, creemos que exacta para el personaje y que quizá haya pecado de excesiva «desenvoltura». La intervención del Coro Nacional ha sido magnífica en todo momento.

La siguiente representación ha correspondido a la **Norma**, de Bellini, que tenía como enorme aliciente el ir a ser interpretada por el dúo Caballé-Cossotto. El triunfo ha sido muy grande para ellas, aunque, personalmente, no me haya convencido la versión que Caballé hizo del aria «Casta diva» —«su» versión—, con esos sus exagerados matices e inverosímiles «filados», que, a mi juicio, desvirtúan la enorme naturalidad que Bellini puso en esta «invocación a la diosa de la noche», verdadera perla de la lírica de todos los tiempos. Magníficas sobre todo en los famosos dúos, aunque Cossotto haya tenido apuros en las «alturas» en dos o tres ocasiones. También ha estado magnífico el bajo Ivo Vinco, lo que no podemos decir del tenor Francesconi, que con su desigualdad, su voz no grata, destemplada, aunque de considerable volumen, ha desequilibrado el reparto de esta **Norma**, que pudo haber resultado sensacional.

Fausto, de Gounod, ha sido otra de las interpretaciones que, en su conjunto, recordaremos muy especialmente como uno de los grandes logros de esta temporada. Benito Lauret ha vuelto a dirigir y a convencernos plenamente. Su dirección ha sido la del gran músico que ha estudiado a fondo la partitura y la dirige con dominio y autoridad. Y si el Coro Nacional ha estado soberbio en muchas ocasiones, y siempre en un plano de gran calidad, no debemos silenciar el grave desajuste del primer cuadro, más aún cuando el mismo fallo ya se había producido en el ensayo general, no atentos en absoluto a lo indicado desde el foso; imperdonable en coro de profesionales. Pilou, Aragall, Sardinero y Giaioiti han sido los felices protagonistas de esta difícil y larga ópera francesa. Mención especialísima haremos de la notable actuación de jóvenes bailarines de Oviedo, los componentes del Joven Ballet Contemporáneo, de Marisa Fanjul. Importancia, sobre todo, porque todo lo que sea ir incorporando elementos provinciales a este Festival será enormemente beneficioso para todos.

El estreno de la ópera verdiana **I due Foscari** nos puso en contacto con una música en la que ya se escuchan detalles



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

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

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

importantes. Obra de exigencias vocales, ha servido para el lucimiento del barítono Sardinero, en un gran momento de su carrera, como también de María Parazzini, de bella voz, fresca, de buena técnica. Tampoco en esta ocasión —como en *Norma*— ha gustado el tenor Francesconi, aunque ha estado mejor.

Ha terminado esta XXXI temporada con una *Bohème* más... ¿Cuántas ya? Y es que esta hermosa ópera no puede —no debe— representarse más si no está servida por voces de verdadera excepción. Y si esperábamos una buena versión, pronto nos hemos visto decepcionados, pues ni Jea-

nette Pilou ni Aragall han hecho otra cosa en toda la noche que cantar muy por debajo de lo a que nos tienen acostumbrados, con frialdad absoluta y patente desinterés. Bien, como siempre, Vicente Sardinero, y Josefina Arregui hizo una «Musetta» más que convincente.

Para terminar nos atrevemos a pedir que en lo sucesivo la mitad de las óperas no sean de repertorio. Que no se esté sobre los veinte títulos de siempre, algunos repetidos hasta la saciedad. Sólo renovando continuamente —¡faltan tantos títulos!— tendrá sentido el que estas temporadas continúen. También renovando los

«divos» —¡también faltan tantos! (¿Para cuándo Teresa Berganza, por poner un ejemplo de absurda falta?)—. Y también seguir contando con el concurso de nuestra magnífica orquesta, con su director, como hemos dicho antes; ir a la creación del gran Coro Asturiano de la Opera y también volver a invitar al Joven Ballet Contemporáneo. En Asturias disponemos de tan extraordinarias bases para conseguir una dignísima temporada de ópera que no se pueden desaprovechar. La recién creada Asociación Asturiana de Amigos de la Opera tiene la palabra.—**PEDRO LUIS MENEDEZ.**

SAN SEBASTIAN

En Zarauz tuvo lugar un memorable concierto con la reposición del oratorio *Illeta*, con letra del gran poeta vasco «Lizardi» y música del maestro Francisco Escudero. Concierto organizado por los PP. Franciscanos a su convento de Zarauz. Tomaron parte en el concierto la Orquesta Sinfónica de Bilbao y el Orfeón Donostiarra. Fue espléndida la versión que tanto la Orquesta como el Orfeón supieron dar de este conjunto, magnífico de creación, en que se convierten el poema y la música. El público subrayó con encendido entusiasmo la obra conjunta de estos dos grandes creadores zarauztarras, que al final, y como premio a su magnífica ejecución, tanto el autor del Oratorio, Francisco Escudero, como el hijo de Lizardi, poeta autor del poema *Illeta*, subieron al estrado requeridos por el público asistente, que les despidió con cálidos aplausos.

● El grupo Goizaldi dio dos recitales de danzas populares en la plaza de la Trinidad donostiarra. Programa compuesto primordialmente por las danzas populares del Goyeri guipuzcoano, de las que Goizaldi hace una verdadera antología. Con estas danzas el grupo ha obtenido últimamente un gran éxito en el IV Festival Internacional de Follore de Newcastle (Inglaterra), conjuntamente con otros 16 grupos de siete países. Un triunfo más para Goizaldi, que con nuestras danzas populares guipuzcoanas ha mantenido y mostrado con orgullo la originalidad de nuestra cultura vasca. Enhorabuena.

● Se celebró con gran éxito, en Tolosa, el X Certamen de Masas Corales, una vez más organizado por el C.I.T. de la villa. Ofreceremos una esquemática visión de esta importante celebración con arreglo al orden cronológico en que se desarrolló el programa. El primer acto de estas jornadas musicales se produjo en la parroquia de Santa María con el concierto que, integrado en la IV Semana de Organo, dio el maestro Luis Taberna, utilizando el magnífico Stolz-Frères del templo parroquial, con un programa realmente selecto, que comprendía de Bach a César Frank. Dentro de este orden cronológico de acontecimientos, dio comienzo, en el habitual marco del Teatro Leidor, el X Certamen de Canción y Polifonía Vascas para Masas Corales. Imposible citar a todos los Coros que se presentaban en el Certamen. Catorce agrupaciones corales en total. De entre todas destacaremos al Bartok Bel, de Budapest (Hungría), y Coro Rodina, de

Rousse (Bulgaria). Todas las agrupaciones habían de actuar en la doble modalidad de canción vasca y polifonía. El pregón de apertura corrió a cargo de Pablo Sorzabal. El Certamen de Canción Vasca para Corales Infantiles, en su tercera edición, se desarrolló en una única sesión, con las ocho agrupaciones concursantes. La clásica —mesa redonda— tuvo lugar en la sala capitular del Ayuntamiento, con las intervenciones de Laurentino Sáenz de Buruga y Vicente Larrea. Una vez cerrada esta mesa redonda, en la misma Sala se hizo público el fallo del VII Concurso de Composición Vasca para Masas Corales, al que se habían presentado doce obras. El primer acto de la jornada de clausura tuvo lugar en la parroquia de Santa María, con la *Misa vasca* cantada, a la que asistieron todos los Coros presentes en Tolosa. La gran sesión de clausura, con el fallo público del Certamen para Masas Corales, se celebró en el Teatro-Cine Leidor. De las 12 medallas distribuidas en este X Certamen de Canciones y Polifonía Vascas para Masas Corales, seis se fueron a Bulgaria (Coro Rodina) y cuatro a Hungría (Coro Bartok Bela). La superioridad de estas agrupaciones ha sido manifiesta. Las dos restantes medallas del Certamen quedaron en poder de la Coral de Elizondo, sobradamente conocida la valía de esta agrupación, que dirige su fundador, Juan Eraso. La Coral Jatorki, de Bilbao, en la modalidad de canción vasca, y la Coral San Ignacio, de San Sebastián, en la modalidad de polifonía, consiguieron sendos premios especiales, que el reglamento del Certamen establece para corales vascas no clasificadas con medallas. Y con el *Agur Jaunak* cantado por más de dos mil personas, que llenaban a rebosar el amplio aforo del Teatro-Cine Leidor, se cerró la sesión de clausura al X Certamen de Canción y Polifonía Vascas para Masas Corales. Fue un acto grandioso, algo apoteósico. Es obligada la felicitación para el C.I.T. tolosano, que ha podido un año más, y son diez, con la difícil y compleja labor que implica el montaje general de este acontecimiento.

● **Gran éxito del Coro Ametza en Italia.**—Este Coro ha participado en tres conciertos en el Teatro Teren Flaco, de Volterra, donde se celebraba el XI Festival Internacional de Grupos Corales. En el primer concierto, el Coro Ametza obtuvo un clamoroso éxito. En el segundo concierto, el Coro Ametza consiguió un mayor éxito que en el anterior. Al hacer en-

trega de las distinciones, el maestro Fernando Etxepare Díaz fue recibido con una grandísima ovación, que atronó el teatro. El domingo fue requerido el Coro Ametza para que cantara la Misa en la Catedral de Volterra, y ante todos los demás coros interpretó la *Misa trevis*, de Mozart, acompañado al órgano por el presidente del Coro y organista de la basílica de Santa María, de San Sebastián, José Manuel Azcue. Al día siguiente actuó, en Alvarelo, en el tercer y último concierto de este viaje a Italia. Obtuvo un gran éxito con la canción de cuna *Aurtzoak-Seaskan*, interpretada magistralmente por Mari Cruz Odriozola, que tuvo que repetir la canción ante el requerimiento de público entusiasta. El Coro Ametza ha sido invitado a participar en Varsovia y otros puntos de Polonia, estando actualmente en estudio la posibilidad de su asistencia.

● Guipúzcoa ha vuelto a conquistar un nuevo galardón más en Europa, dentro del Trofeo Mundial de Acordeón celebrado en la ciudad de Pula (Yugoslavia), los primeros días de octubre. La jovencita Garbiñe Balerdi, de trece años de edad, logró alcanzar una de las más altas puntuaciones, conquistando con ello el título de subcampeona mundial dentro de la categoría «juniors». Garbiñe Balerdi, de Villafranca de Ordizia, fue invitada a realizar una gira por Italia, de dos meses, por los fabricantes de acordeón italianos, que celebrarán esta misma jornada, coincidiendo con el mundial del acordeón, su Congreso.

● El barítono Alfonso Echevarría Torres ha vuelto a triunfar. Dentro de los éxitos obtenidos por este barítono donostiarra deberá contarse en adelante el obtenido recientemente en un recital que dio en San Sebastián, acompañado al piano por José Manuel Azcue. En el programa, «lieder» alemanes. Los autores elegidos fueron Hugo Wolf, Schubert y Brahms. Este barítono tiene un timbre de voz puro, dominando la media voz, cantando con un centro pastoso y bello. En todo momento supo dar estilo, amplitud y armonía a sus interpretaciones, utilizando correctamente la respiración y luciendo espléndidos agudos. Total, que es un barítono perfecto, a pesar de su juventud. Las obras que eligió Alfonso Echevarría Torres le permitieron converger con su temperamento y con su facilidad de cantar en alemán con correctísima dicción. Fue calurosamente aplaudido y felicitado. Auguramos a este barítono un brillante porvenir.—**GLORIA VIGNAU.**

Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



Maria Jesús

TAMBIEN TOCA CON

Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

Salvador Rodríguez Ubeda

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

Avila

Dentro de las fiestas patronales de Santa Teresa de Jesús se desarrolló, a través de la Delegación de Cultura, una serie de actos, a los que se ha pretendido dar el mayor impacto dentro de la vida musical abulense.

Se presentó un cartel a base de música clásica con el solista de guitarra Demetrio Ballesteros. La selección de las obras y su interpretación hicieron las delicias del público, que abarrotaba la sala.

El atractivo programa y la curiosidad por escuchar un concierto solamente de laudes hizo que la Asociación Laudística Española, dirigida por Roberto Grandío, con obras de Granados, Albéniz, etc., obtuviera un éxito rotundo.

● Con gran afluencia de público y excelente crítica, la Coral de Hermandades del Trabajo, dirigida por Felipe Amor, despertó la admiración del público por lo conjuntado de sus voces y la excelente dirección, que hace de un grupo de aficionados un grupo de alta calidad.

● El Festival Lírico Popular puso en escena diversos fragmentos de zarzuelas conocidas ofrecido por la Compañía, que con sus voces bien timbradas hicieron muy grata la audición de sus interpretaciones por su gusto y por su musicalidad.

● De todos son ya conocidas las voces bien conjuntadas de los componentes de la Escolanía del Valle de los Caídos, que armonizaron la Misa con deliciosos motetes, y más tarde, en el Palacio Bracamonte, sede de la Delegación de Cultura, deleitaron a todos los asistentes con interpretaciones de Victoria, Hasler, Haller, etc., además de una selección de cantos regionales.

En resumen, unas muy satisfactorias actuaciones, que el público premió con sus aplausos y elogios.—D. C.—(R.)

Cádiz

Ha tenido lugar, en el salón de actos de la Delegación Provincial de Cultura, en acto organizado por las Juventudes Musicales, el concierto inaugural del presente curso, con la participación de la Orquesta de Cámara de Atenas, dirigida por Byron Colassis y actuando como solistas Lela Stamos ("mezzosoprano"), Christodoulos Kefalas (violín) y Spyros Archyropoulos (fagot).

El concierto, al que asistió numeroso público, ha estado presidido por una extraordinaria altura artística, brillando poderosamente el buen gusto y la preparación de los solistas, especialmente la "mezzo" y el violinista.

En la primera parte se interpretó *Presto*, de Haydn, y el *Concierto para violín y orquesta, en Do mayor*, del mismo autor, en sus tiempos "Allegro moderato", "Adagio", "Allegro". A continuación, *Stabat Mater*, de Pergolesi; *Jerjes*, de Haendel, y dos canciones populares griegas, de Mihalis Vourtsis (componente de la Orquesta), cuyos títulos eran: *Tus ojuelos negros* y *Anoche te vi en mi sueño* (Mandinada cretense).

En la segunda mitad se interpretó *Ciranda das sete notas*, para fagot y orquesta, de H. Villalobos, y cinco danzas griegas, llamadas *Epirótica*, *Cretense*, *Danza de Tsakoniá*, *Arcadiana* y *Kléftikos*, todas de Nikos Skalkottas.

Huesca

ACTIVIDADES DE LA CORAL BARBASTRENSE.—Una gran parte de la vida musical barbastrense está polarizada en torno a la Coral Barbastrense, que dirige don Julio Broto, organista de la S. I. Catedral. Durante el mes de julio, y con motivo del Congreso Internacional de Pueri Cantores, la Coral realizó una gira por el centro de Europa. Además de los actos comunes del Congreso, la Coral dio conciertos a los emigrantes españoles en Zurich y Viena. En Salzburgo ofreció un concierto-homenaje a Mozart ante el monumento del gran compositor. Por otra parte, la Coral dio en la ciudad un concierto a los técnicos japoneses de la gran factoría Brilen que se instala en su polígono industrial, concierto iniciado con la interpretación de los *Himnos nacionales* del Japón y de España, a cuatro voces. Otro concierto interesante, de espirituales negros, lo realizó con motivo de la coronación de la reina de las fiestas. Y el Octeto de solistas ha dado algunas actuaciones, como en la inauguración de una Exposición de Arte en la Sala S'Arts, de Huesca.

ESCUELA DE MUSICA.—Gracias al esfuerzo de un grupo de músicos barbastrenses se ha fundado una Escuela de Música, con seis profesores. Ha tenido una excelente acogida y viene a llenar un vacío muy sentido.—ANETUS.

Soria

"JORNADAS MUSICALES EN CALATAÑAZOR"

Los días 30 de septiembre y 1 de octubre se han celebrado en la histórica y bellísima villa soriana de Calatañazor unas jornadas musicales organizadas a beneficio de la reconstrucción del órgano que se encuentra en la iglesia románica de la citada localidad.

Organizadas por la asociación de "Amigos de Calatañazor", las citadas Jornadas han supuesto un extraordinario éxito, tanto económico como de público, resultando insuficiente la iglesia para acoger a la gran cantidad de personas que querían presenciar los conciertos en ella celebrados.

El primer día tuvo lugar un recital de clave a cargo de Pablo Cano, que interpretó obras de Sweelinck, Frescobaldi, Froberger, Buxtehude, Pachelbel, Kuhnau, Bohm, Bach y Handel.

El segundo día se celebró un concierto a cargo de un grupo instrumental compuesto por Begoña, Lizaso, Eduardo Paniagua, Luis Paniagua, Carlos Paniagua, Máximo Pradera y Pablo Cano. Interpretaron una selección de *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, y una serie de piezas de música inglesa de los siglos XIV al XVII.

El tremendo frío, impropio de esta época del año, no impidió la gran afluencia del público.

Es este éxito lo que ha decidido a los organizadores a preparar desde ahora, para el próximo año, la celebración de las "Segundas Jornadas Musicales de Calatañazor". Quizá lo más destacado haya sido la respuesta del público durante los conciertos. La atención que con se siguieron los recitales fue extraordinaria, y puede decirse que el silencio fue absoluto.—R.

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S.A.

Marqués del Puerto, 9
Teléf.: 415 52 55-44
BILBAO-8

Modesto Lafuente, 41
Teléf.: 234 90 20
MADRID-3

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Ctra. de La Coruña, km. 17,200
Teléfs.: 637 10 04-08-012
LAS ROZAS (Madrid)

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAMMOND IBERICA, S.A.

Bolivia, 239
Teléfs.: 308 35 62 - 308 35 66
BARCELONA-20

HAZEN

Juan Bravo, 33
Teléfs.: 411 28 48 - 411 24 06
MADRID-6

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08
GETAFE (Madrid)

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

RODES

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

SPA MUSIC, S.A.

Edificio Indubuilding - Nave 4 - 14
Vía de los Poblados s/n.
Teléfs. 763 82 02 - 763 85 72
MADRID - 33 (Hortaleza)

VELLIDO, S.A.

Marqués del Puerto, 9
Teléf.: 415 52 55-44
BILBAO-8

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE, S.A.

Cuerdas para Guitarra
Padre Urbano, 1
Teléf.: (96) 366 80 12
VALENCIA - 9

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

GARRIDO

Instrumentos de Música
Guitarras española y acústicas
Desengaño, 2 - Valverde, 3
(detrás Telefónica)
Teléf.: 222 72 02
MADRID-13

JUAN ESTRUCH

General Primo de Rivera, 30 - 32
Teléfs.: 301 98 41 - 302 32 97
BARCELONA - 2

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

LLUQUET

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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

LLUQUET

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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines - Violas - Violonchelos
y Contrabajos

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LLUQUET

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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70 Canuda, 45
Teléf.: 276 39 50 Teléf.: 231 08 86
MADRID-9 BARCELONA-2

EDITORIAL ALPUERTO

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

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAL LEONARD DE ESPAÑA, S.A.

Talleres, 9, pral.-A.
Teléfs.: 302 27 44 - 302 25 92
BARCELONA-1

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

DISCOS, CASSETTES Y CARTUCHOS

BASF

Paseo de Gracia, 99
Teléf.: 215 13 54
BARCELONA-8

DISCOPHON

Valencia, 288
Teléf.: 215 13 70
BARCELONA-7

DISCOS C.B.S.

Avda. Generalísimo, 25
Teléfs.: 455 38 45 - 455 40 26
MADRID-16

DISCOS COLUMBIA

Libertad, 24
Teléf.: 221 10 95
MADRID-4

EMI-ODEON

Tuset, 23-25 Plaza Ramales, 2
Teléf.: 227 31 81 Teléf.: 242 52 07
BARCELONA-6 MADRID-13

ENSAYO

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

FONOGRAM

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

HISPAVOX

Torrelaguna, 64
Teléf.: 415 23 04
MADRID-27

HI-FI

ATAIO INGENIEROS

Enrique Larreta, 12
Teléfs.: 733 05 62 - 733 37 00
MADRID-16

CEHASA

Foto - Cine
Sonido - Alta Fidelidad
Discos - Cassettes
Laboratorio - Pista Magnética
Intercomunicación
Villanueva, 3
Teléf.: 226 97 38
MADRID - 1

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21
Teléfs.: 270 28 51 - 279 80 21
MADRID - 20

COMERCIAL EAR

Av. de Sarriá, 67 - bis
(esquina Taquígrafo Garriga)
Teléf.: 239 31 03
BARCELONA (29)

DEEP SOUND HI-FI

Un nuevo concepto de "ver" la música
Amplificadores. Receptores. Grabadoras. Video Tapes. Giradiscos. Discos
Goya, 5 (Pasaje Carlos III)
Teléf.: 276 16 47
MADRID - 1

EAR

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

FOX IN - DEL - SON

Agujas y Fonocápsulas
Calle Alta, 58
Teléf.: 23 97 66
SANTANDER

TRINGENIER

Compañía de Electroacústica Española, s.l.
Gruce, 3
Teléf.: 255 53 84
MADRID-17

VIETA

Bolivia, 239
Teléfs.: 307 47 12 - 307 47 16
BARCELONA-20

MECANICOS AFINADORES

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08
GETAFE (Madrid)

REAL MUSICAL

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

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

POLICAR

79

autores 171

POLICAR

79

PONCHIELLI, AMILCARE (1834-1886)

SECCION V

Gloconda, L.
Cerquetti, Simionato, Del Monaco, Bastianini, Siepi, C. y O. Magglio M. F. Gavazzoni
GOS 608/11 DEC
Tebaldi, Horne, Bergonzi, Merrill, Ghiselerov, Dominguez, C. y O. SET 384/6 DEC
Sta Ceclia, Gardelli
Callas, Cosotto, Ferraro, Cappuccilli, Gialotti, C. y O. Scala, 163-00881/83 EMI
Votto
Selec. Cigna. Stignani, Prandelli, Siepi, Elmo, Reali, O. S. RAI
Turin, Basile, Baroni ZOR-246 ZAF

POPPER, DAVID (1843-1913)

SECCION I

Concierto cello mi menor op. 24
(Faurer: «Conc. Cello 1». Massenet: «Fant. cello»). Silberstein, O. Suisse R. Bonyngé
SXL 6547 DEC

POULENC, FRANCIS (1899-1963)

SECCION I

Concierto campestre clave
(Stravinsky: «Pulcinella»). Ruzickova, O. F. Chaca. Sanderling
4317 DIS

SECCION IV

Motetes para Navidad (4)
(«Motetes Pascua». Stravinsky: «Misa»). C. Christ, C. C. Oxford, Preston
SXL 29097 DEC
Motetes para Pascua (4)
(«Motetes Navidad». Stravinsky: «Misa»). C. Christ, C. C. Oxford, Preston
SXL 29097 DEC

PRES, JOSQUIN DES (1450-1521)

SECCION IV

Deploration sur la mort D'Ockeghem
(Ockeghem: «Misa Difuntos»). Pro Cantone Antigua
2533145 ARC

ASPECTO DE UNA PAGINA DEL POLCAR

¿PARA QUE SIRVE?

Si quiere usted saber cuántas grabaciones hay en el mercado español de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, o de la *Gran Misa en Si menor*, de Bach, todas ellas con detalle de sus intérpretes, director, firma grabadora y referencia, o si desea comprobar si está editado en España el *Concierto para arpa*, de Parish-Alvars, o *Las dos acuarelas*, de Frederick Delius, ya tiene usted en el mercado la edición 1979 del CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE DISCOS DE MUSICA CLASICA, POLCAR.

En el caso de que sea su deseo ir completando su discoteca con buenas grabaciones de interés, entre las que tiene usted a su disposición en nuestro mercado, entonces le será de gran utilidad el CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE DISCOS DE MUSICA CLASICA.

CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE

- DISCOS
- CASSETTES
- CARTUCHOS
- LIBROS

MUSICA CLASICA

Y COMO NOVEDAD SE INCLUYE

- CATALOGO GENERAL DE EQUIPOS DE ALTA FIDELIDAD

LA EDICION MAS ESPERADA POR EL AFICIONADO

Le dará a
conocer **TODOS,**
absolutamente **TODOS**
los discos, "cassettes", cartuchos y libros de Música clásica, que usted puede comprar en España, así como en el mundo del HI-FI

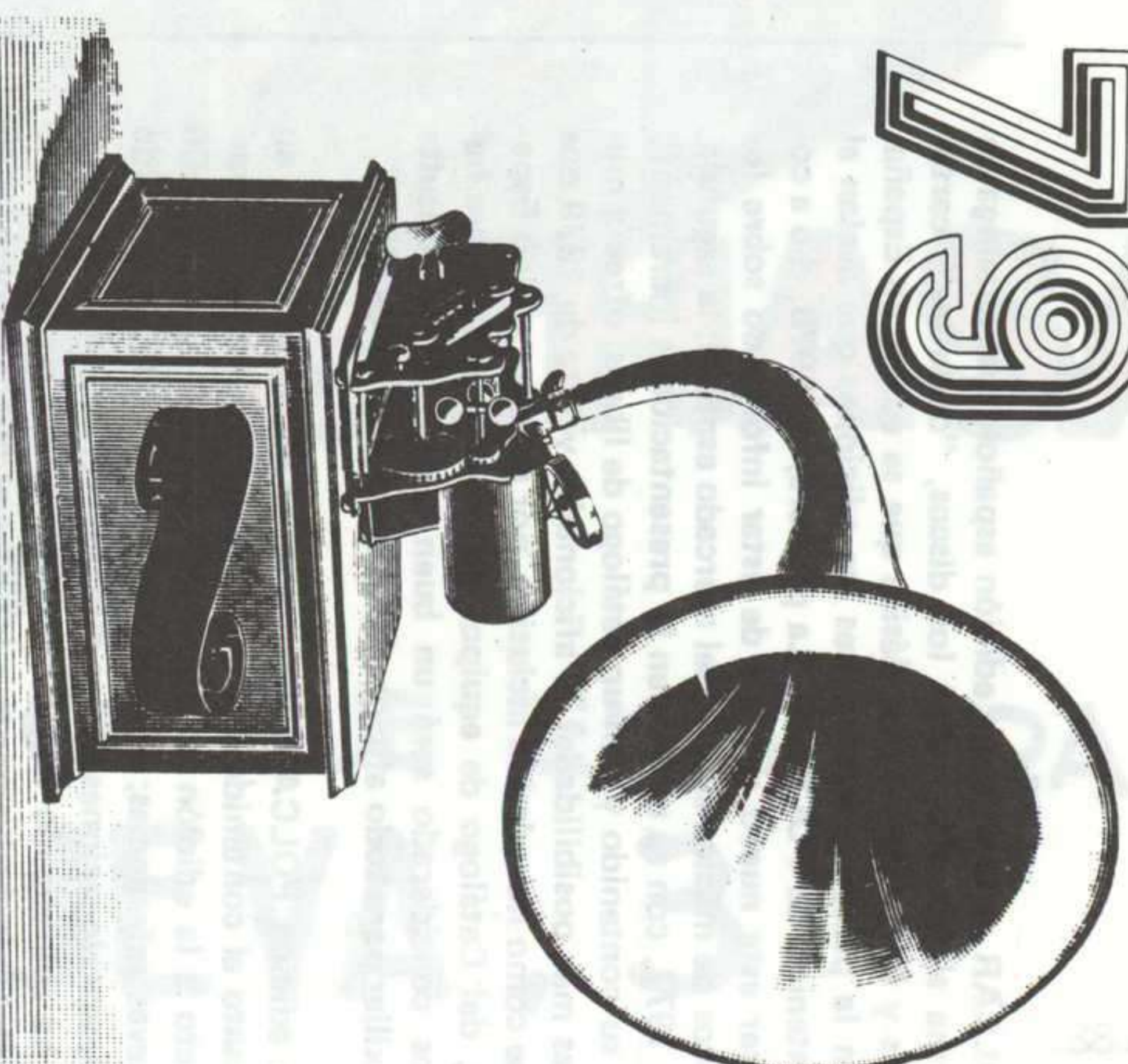
DATOS TECNICOS:

Tamaño 13 x 25 Cms.
N.º páginas 360
P. V. P. 450 Ptas.
Actualizado hasta marzo 1.979

DISTRIBUYE:

RITMO

C/. Virgen de Aránzazu, 21
Edf. FALLA
MADRID - 34
Tlf. 734 69 37



¿QUE ES POLCAR 79?

POLCAR es la primera edición española que cataloga de forma sistemática todos los discos, "cassettes", cartuchos y libros de música clásica que se editan en España. Con la presente son ya tres las ediciones que avalan el contenido de POLCAR. La primera, de 1976, dio a conocer este nuevo sistema de estar informado sobre los discos de música clásica del mercado español; la segunda, de 1977, con su mejora en la presentación e incremento de su contenido y con un catálogo de libros, ofrecía muchas más posibilidades al aficionado, y ésta de 1979 nos trae como novedad la inclusión, por primera vez en España, del Catálogo de equipos de Alta Fidelidad, que hemos considerado será un buen elemento de consulta auxiliar para todo aficionado al disco de música clásica.

La edición POLCAR 79 trae muchísimas novedades en cuanto al contenido de discos, pues se incluyen, con respecto a la edición anterior -POLCAR 77-, más de 500 nuevas referencias; se han anulado cerca de 300, debido a descatalogaciones de las diferentes firmas discográficas; se ha actualizado totalmente el Catálogo de libros, limitándolo exclusivamente a los que se pueden comprar en España. Y como colofón en cuanto a novedades, tenemos -repetimos- el primer Catálogo de equipos y componentes de Alta Fidelidad, en el cual encontrará el aficionado reseña de todo lo que hay en el mundo del HI-FI, con comentarios previos a los productos, a fin de orientarles acerca de los mismos. Creemos será muy bien acogida esta novedad por todos los aficionados al disco, que en muchas ocasiones no están lo suficientemente informados a la hora de adquirir un buen equipo para la reproducción de sus discos.

La edición POLCAR 79 está actualizada hasta el mes de MARZO de 1979, y saldrá a la venta a finales de NOVIEMBRE (78) próximo.

¿COMO SE CONSULTA Y EMPLEA?

El sistema empleado para la fácil localización de cualquier disco en POLCAR no es otro que la búsqueda de todos los datos, por orden alfabético, de los compositores, y dentro de cada compositor sus diferentes obras se catalogan en cinco apartados: Música orquestal, Música de cámara, Música instrumental, Música vocal y coral, y Opera. Dentro de cada uno de estos apartados, los títulos están puestos por orden alfabético. Y dentro de una misma obra aparecen primero las grabaciones de una firma alfabética anterior (desde Archiv a Zafiro). Cuando una obra es muy conocida en dos disposiciones distintas, aparecerá en las dos secciones correspondientes: así, los *Cuadros de una exposición*, de Mussorgsky, se encuentran en la sección "Instrumental", en su versión original para piano, y en la sección "Orquestal", en la orquestación de la partitura que efectuó Ravel.

En el caso de discos en los que se incluyen obras de más de un compositor, éstos, siempre que no excedan de tres, aparecerán reseñados en cada uno de los espacios reservados a dicho fin, y pasando de tres, se incluyen en una sección que denominamos "Recitales". Asimismo las zarzuelas se incluyen en un apartado independiente, en el que se encuentran clasificadas por orden alfabético de sus títulos.

Reproducimos en este mismo folleto una página reducida del catálogo, cuyas dimensiones reales son de 13 x 25 cms, y que tiene más de 350 páginas, para que se pueda apreciar la disposición de los textos y la claridad para su consulta.

En cuanto al Catálogo de libros, éste se ordena por materias, y dentro de éstas por orden alfabético de autores.

El Catálogo de equipos y componentes de HI-fi va ordenado por orden alfabético de marcas.

¿COMO SE PUEDE ADQUIRIR?

El catálogo POLCAR 79 se le puede enviar a su domicilio contra reembolso de su importe (450,- pesetas más 40 por gastos de envío), o bien, si lo desea, puede remitirnos un cheque por el importe de 490,- pesetas, con lo cual le llegará el Catálogo a su domicilio por correo certificado.

En ambos casos le rogamos se dirija por escrito a nuestras oficinas:

Revista RITMO
c/ Virgen de Aránzazu, 21 (Edif. Falla)
MADRID -34- (Teléf. 734 69 37)

Todo aficionado al disco clásico necesita tener esta valiosa y necesaria, y por ello tan esperada obra, recopiladora de la discografía española.

POLCAR, también se distribuye a los principales comercios del ramo.

TODOS HEMOS OIDO HABLAR DE LA
CAJA DE PANDORA PERO
IGNORAMOS SU CONTENIDO

HI-FI
TV. COLOR
CINE - FOTO
DISCOS



CEHASA

LA ABRE PARA VD.
VEA EL TESORO QUE ENCIERRA
EN **VILLANUEVA, 3**
(Semiesquina a Serrano)

F. Gutiérrez



SCHIMMEL

Pianos

*El piano alemán
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

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