

RITMO

AÑO LI • NUM. 506 • NOVIEMBRE 1980 • PRECIO: 225 PTAS.



BARCELONA:
COMIENZO DE LA
TEMPORADA 1980-81

DIALOGO CON TERESA BERGANZA
OFERTA DISCOGRAFICA DE OTOÑO (I)

UNA INTRODUCCION A
« PELLEAS ET MELISANDE »



HAZEN

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

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

Juan Bravo, 33

Telfs. 411 28 48 - 411 24 06

MADRID - 6

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

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

AÑO LI • NOVIEMBRE 1980 • NUM. 506

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

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 2.200 ptas.

Número suelto, 225 ptas. Atrasado, 250 ptas.

Número extraordinario: 350 ptas.

Atrasados, 375 ptas.

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

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antañanzas.

REDACTORES:

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

COLABORADORES:

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

Director comercial: Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad: José María Ketterer.

CORRESPONSALES NACIONALES:

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

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

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

Diseño portada: Antonio B. Vidal.

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

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

| | Pág. |
|--|------|
| EDITORIAL: Los programas de mano como síntoma | 5 |
| CARTAS | 6 |
| Diálogo con Teresa Berganza, por José Luis Pérez de Arteaga. | 9 |
| Una introducción a Pelléas et Melisande , por Manuel Santos Morana | 20 |
| PEDAGOGIA: La programación en el Método «Kodaly», por Fausto Roca | 28 |
| DISCOS EDITADOS: Relación de discos editados entre el 20 de septiembre y el 31 de octubre de 1980 | 31 |
| CRITICA DISCOGRAFICA: | |
| LAS OFERTAS DE OTOÑO 1981 (I): | |
| Oferta CBS: Variedad y buen nivel | 33 |
| El retorno de Monteverdi de mano de Leppard. Bernstein, oficiante mahleriano. Gershwin y la simultaneidad. Otro paso en la recuperación de Händel. El Madrigal: de la polifonía renacentista al barroco temprano, por Santiago Martín. | |
| Montserrat Caballé, ante dos óperas olvidadas, por Gonzalo Alonso Rivas. | |
| Oferta Hispavox | 37 |
| I. Cuatro aspectos de la religiosidad musical: 1. Charpentier. 2. Vivaldi. 3. Händel. 4. Dittersdorf, por Enrique Martínez Miura. | |
| II. La Orquesta de Massenet, por Enrique Martínez Miura. Mendelssohn, el renovador. El violoncello de Beethoven. Integral necesaria: todo el piano de Schumann, por Agustín Muñoz. | |
| Oferta Philips (I) | 43 |
| Vittorio Negri, intérprete implacable. Un Haydn rayano en la perfección. El adecuado Schubert del Trío Beaux Arts, por Gerardo Queipo de Llano Onaindía. | |
| Oferta Polydor | 45 |
| Una vía problemática, por Domingo del Campo. | |
| Bernstein: Nuevo Ciclo Beethoven, por Enrique Pérez Adrián. | |
| El Bruckner coral, por Arturo Reverter. | |
| Mundo, demonio y vanguardia, por Domingo del Campo. | |
| La madurez camerística de Haydn, por Santiago Martín. | |
| Una novedad bíblica, por Arturo Reverter. | |
| Otro atractivo ciclo sinfónico Schumann, por Roberto Andrade Malde. | |
| Otros estudios: | |
| Edición de la ACSE (V): Guitarra, viola y grupos de cámara, por Xoan M. Carreira | 53 |
| LIBROS, por José López Calo | 56 |
| DE MADRID, AL CIELO: El Ballet Clásico Nacional, por Arturo Reverter | 59 |
| DON TADDEO IN BARCELONA: Comienzo de temporada 1980-81, por «I Taddei» | 63 |
| PAIS MUSICAL: | |
| — Asturias: XXIII Temporada asturiana de ópera, por Pedro Luis Menéndez | 68 |
| — Burgos: La música antigua en Burgos y la XV Semana Internacional «Antonio Cabezón», por Patrocinio de los Ríos | 71 |
| — Semana de Estudios Gregorianos en la abadía benedictina de Santo Domingo de Silos, por Francisco Lara. | 73 |
| — Castellón: XIV Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega», por F. Vicent Doménech | 73 |
| — Galicia: Un pueblo que vibra al son de las Bandas de Música: Puenteareas, por Pedro Echevarría Bravo | 76 |
| — Las Palmas: Hacia la constitución de la Orquesta. Sociedad Filarmónica. Orquesta y Ballet Nacional. Otras actividades, por Carmelo Dávila Nieto | 76 |
| — Vizcaya: El XXIX Festival de la ABAO, por José de Urquijo | 77 |
| MUSICA OTRA: | |
| — La fascinante aventura sonora de Llorenç Balsach, por Llorenç Barber | 79 |
| MUSICA EN VIVO: | |
| — En el Colón de Buenos Aires, por Julio Andrade Malde. | 80 |
| NOTICIAS: | |
| — Noticias | 83 |
| — Con nombre propio | 84 |
| — Cartelera musical | 88 |
| DIRECTORIO COMERCIAL | 89 |
| Índice de anunciantes | 90 |
| Índice de discos criticados en este número | 78 |

AVANCE DEL PROXIMO NUMERO

Centenario Offenbach.
La música en la Barcelona del siglo XVIII.
Oferta de Otoño 1981 (2).
Discoteca Básica: **La flauta mágica**.
Música en vivo: Béjart-Don Giovanni, en el septiembre musical suizo del 80.

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

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

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

Novedades: La extraordinaria especialidad presente en todos los puestos.

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

La feria de especialidades dinámica.

Ofrece seguridad para la disposición y la decisión.

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

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

MUSIK MESSE FRANKFURT

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

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

Cupón

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

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

Nombre _____

Calle/casilla postal _____

Zona postal, localidad _____

Cámara de Comercio Alemana para España,
Paseo de la Castellana 18, Madrid 1,
Tel.: 2754000, Telex: 42989 haka e.


MM 81

LOS PROGRAMAS DE MANO COMO SINTOMA

Los programas de mano de los actos musicales obviamente no garantizan su calidad, pero sí son expresión de la seriedad con que se plantean y de la organización que hay detrás de ellos. Todos nos hemos asombrado alguna vez al ver los programas que acompañan a los conciertos y representaciones de Viena, Salzburgo, Bayreuth, Munich o Milán, por citar lugares donde se cuidan al máximo estos aspectos, importantes para conseguir que el acto musical alcance verdadero nivel cultural. Y todos nos hemos preguntado por qué no es esto posible en España. La respuesta —o mejor, las respuestas— nos llevaría aquí demasiado espacio, aunque no resulta nada difícil darla. Baste ahora con detectar que en ningún caso se alcanzan las cotas que antes hemos relacionado a título de ejemplo; y que entre nosotros son raras las excepciones dignas: la Fundación March, el Festival Internacional de Barcelona —más por la presentación y continente del programa general que por su contenido— o la Orquesta Nacional, también más por las buenas intenciones que por los resultados generales. En todo caso, los programas de mano son en estos pagos síntoma claro de nuestros musicales padecimientos crónicos.

Hoy nos preocupa la situación que denuncian los programas de mano de la Orquesta de Radiotelevisión Española. Durante muchos años monopolizó estos programas Enrique Franco. No es este el lugar ni el momento para juzgar su labor ni los aspectos positivos y negativos del monopolio ejercido por el ilustre crítico; pero, con errores y también con aciertos, al menos Enrique Franco daba siempre la imagen de una cierta organización. En la pasada temporada decidió retirarse de esta labor y dar paso a cuatro firmas, que se responsabilizaron del conjunto de los programas, con desigual fortuna: puede ponerse como ejemplo de buen programa el que firmó José Luis García del Busto para el concierto de Eliahu Inbal con la **Novena** de Mahler; y como ejemplo de todo lo contrario, el que dedicó Miguel Ángel Coria a la **Séptima** de Shostakovich.

Mas para la actual temporada la Dirección Técnica de la Orquesta ha decidido confiar sus programas de mano a ilustres académicos y correspondientes de la de Bellas Artes de San Fernando, y, dicho sea sin el menor ánimo peyorativo o generalizador por nuestra parte, a la vista están ya los resultados. Creemos que lo más ilustrativo es reproducir el párrafo final del comentario dedicado al **Concierto para contrabajo y orquesta**, de Vanhal, y el comentario completo que acompaña, en el mismo concierto, al estreno por la Orquesta de Radiotelevisión Española de la «Suite» sinfónica de **Lulu**:

"**J. B. VANHAL** (1739-1813): **Concierto para contrabajo y orquesta**.—Este **Concierto**, aunque está escrito en el tono de Mi bemol mayor, se interpreta medio tono bajo, o sea, en Re mayor, que es el tono en que lo escribió su autor, pero el contrabajista Sperger (1750-1812), que lo estrenó, afinó su instrumento subiendo sus cinco cuerdas un semitono más alto y entonces la obra resultó en Mi bemol mayor, y por eso en la edición de hoy, en la Edición Doblinger de Viena y Munich, está en ese tono, pero hoy se interpreta en el tono original de Re mayor, que el autor impuso."

"**Alban BERG** (1885-1935): **Lulu**, «Suite» sinfónica.—De todos los compositores de la escuela de Schönberg, Webern, Egon Wellesz, Heinrich Jalowetz, Erwin Stein y Egon Welesz, el que se reveló con mayor originalidad y muy bien dotado para la creación fue Alban Berg (1885-1935). Con gran sensibilidad y un sentido romántico se nos muestra su temperamento en sus canciones de 1907 con textos de Lenau, Hauptmann, etc., y al año siguiente compone su **Sonata, op. 1, para piano**, que recuerda en su forma

a Brahms y en su armonía a Wagner en el **Tristán**, de donde ya es sabido que procede el expresionismo de Schönberg.

De compleción débil y delicada, Alban Berg posee un fondo romántico, que hace que su música sea más atractiva para el oyente, si cabe, que la del mismo Schönberg. Trabajaba con mucha escrupulosidad y rigor sobre todo lo que iba surgiendo de su pluma, y por eso su producción no es mucha. Es, pues, casi una excepción entre los seguidores del dodecafonismo de Schönberg, a cuyo arte intelectual responde él con una dosis de humanidad que le distingue sobremanera sobre sus colegas.

A sus **Miniaturas, op. 5, para clarinete y piano** sigue su «**Suite**» lírica para cuarteto de cuerda, que, a pesar de su dodecafonismo, posee bellezas indiscutibles. Añadamos a esto sus **Cuatro piezas, op. 15**, y sus **Tres piezas orquestales**, que son «Preludio», «Rondó» y «Marcha».

Viene en seguida su dedicación al teatro: Alban Berg es autor de dos óperas, **Wozzeck** y **Lulu**, la segunda incompleta, porque murió a los cincuenta años de edad sin poder acabarla. La primera no es absolutamente dodecafónica, pero sí atonal, y en ambas la agresividad armónica sirve a las situaciones dramáticas. **Wozzeck** tiene un primer acto constituido por cinco piezas de forma preclásica o barroca, o sea, piezas cerradas. Al segundo lo llama sinfonía, con cinco movimientos, y el tercero contiene invenciones y es un homenaje a Bach como autor del **Arte de la Fuga** y toda esta ópera no contiene ningún «parlato», al contrario del empleo de éste por Schönberg en su **Pierrot Lunaire**.

La última obra de Alban Berg es un **Concierto** de violín y orquesta, que es una de sus obras maestras, y anterior a ella es un **Concierto de cámara** para violín, piano y trece instrumentos, dedicado a Schönberg y completamente dodecafónico, y finalmente, también la ópera **Lulu** sobre un drama de Wedekind, cuyo protagonista es el eterno femenino del mal, que lleva al suicidio a los hombres y ella misma comete crímenes, por lo que acaba en la cárcel: es, pues, un drama morboso del teatro alemán contemporáneo.

Wozzeck era un drama ultrarromántico y **Lulu** es un drama realista, y su representación incompleta, por ser obra inacabada, se dio en Zurich, en 1937, o sea, después de la muerte de su autor, con algunos pasajes terminados de orquestar por Schönberg. Ya en Berlín se había interpretado una «**Suite**» sinfónica con cinco trozos de esta ópera, totalmente dodecafónica, que es la «suite» que figura en el programa.

Podemos, pues, definir el estilo y la técnica de Berg con las siguientes palabras, debidas a Adolfo Salazar: «Expresionismo lírico ultrarromántico y cromatismo atonal o disonante».

Las cinco piezas de esta ópera son las siguientes: la primera es un «Rondó» en dos partes, «Andante» e «Himno»; la segunda es un «Ostinato», «Allegro»; la tercera se titula «Lied de Lulu», para soprano y orquesta, y está dedicada a Webern en el cincuenta aniversario de su nacimiento; la cuarta, cuatro «Variaciones» («Grandioso», «Grazioso», «Fúnebre», «Affettuoso») y un «Tema», y la quinta, un «Adagio», «Sostenuto», «Lento», «Grave».

La ópera está dedicada a Schönberg en el sesenta aniversario de su nacimiento.—Leopoldo Querol (de la Real Academia de Bellas Artes)."

Los textos que preceden se comentan por sí solos. Es evidente que el venerable académico es responsable de lo que ha firmado, y está claro que aceptar escribir sobre un tema que no se domina no añade atenuantes a la circunstancia. Pero todos sabemos lo que son las presiones, los compromisos y demás lastres de la vida de relación y «social». Quede así claro que la auténtica responsabilidad plena corresponde a la Dirección Técnica de la Orquesta, porque en un programa tan importante como el que confeccionó Arturo Tamayo, encargar las notas de mano a una persona lógicamente a años luz de distancia de la obra base programada, y publicarlas después de revisarlas (se supone), es síntoma claro del grado de indiferencia alcanzado hacia la tarea que se realiza y de grave falta de respeto al director invitado en esta ocasión, a los profesores de la Orquesta y al público. Sabemos que los ensayos de **Lulu** costaron sudores; pero quizá no tantos como los que pasaron muchos espectadores al leer las notas, posiblemente improvisadas por encargo de última hora, que antes hemos reproducido.

Mal camino lleva la Orquesta de Radiotelevisión Española, porque está técnicamente mal dirigida y mal administrada; a sus programas de mano nos remitimos.

CARTAS

Madrid, 5 de octubre de 1980

Señor director de RITMO.

Estimado señor: Como lector asiduo de su revista me dirijo a usted con sumo respeto y gusto, dada la encomiable labor que hasta la fecha usted y su Revista están haciendo en torno a la música, a pesar de vivir en un país de sordos.

El motivo que me impulsa a distraer su tiempo es que la situación en que me encuentro, con respecto a la línea crítica de su revista, es una mezcla de alarma y desconcierto.

Para explicarme mejor, le diré que llevo tiempo analizando todas las críticas que de de las manifestaciones en vivo se hacen en su revista (naturalmente, me estoy refiriendo a Madrid), y desde el principio me llené de estupor, pues al enfrentar dichas críticas y mis propias experiencias del momento parecía como si hubiese estado en otro concierto, ópera o recital..., o, en su defecto, estuviese sordo.

Al transcurrir del tiempo y continuar con el análisis de las citadas críticas, hice una experiencia: asistir a las actuaciones de ciertos intérpretes y compulsar las críticas. Y cuál fue mi sorpresa cuando descubrí que éstas eran siempre demoledoras sistemáticamente con algunos, y enaltecedoras igualmente para otros, fuera cual fuera la actuación de cada cual.

Con lo cual, aparte de comprobar que no soy sordo, llegué a la conclusión de que éstas no coinciden con la realidad, o, por lo menos, con mi realidad y la de un cierto campo crítico de mis amistades; es más, he podido apreciar que en bastantes ocasiones se juega a la «ciencia ficción», intentando condicionar al aficionado hacia las actuaciones de intérpretes de talla universal.

En suma, y para resumir, creo que la persona que firma dichas críticas debe tener criterios fijos y manías fijas, que va depositando de la misma manera siempre que hace una redacción.

Pues bien, no tengo por menos que expresar mi disgusto, alarma y estupor, una vez comprobada la situación, ya que de seguir en esa línea de Revista, con comprar un número donde aparezca la crítica de cada uno de los intérpretes que frecuentan Madrid sería suficiente para saber la opinión que la aludida firma tiene siempre y en todo momento de cada uno de ellos.

Es por eso por lo que me pregunto, y a la vez le pregunto, si ciertas secciones no podían llevar un turno rotativo de crítico o grupos de críticos, que nos enriquecerían cada vez con sus opiniones. Y no que, por el momento, nos aburren y hasta pueden deformar con la misma cantinela. Siendo punto y aparte el que estemos o no de acuerdo con los criterios de cada cual, ya que esto sería otra cuestión. Aunque quiero dejar bien claro que con el aludido crítico tengo mis discrepancias fundadas, en cuanto a estilo, forma y concepto, impropio del medio.

Quedando agradecido y a su disposición, le saluda atentamente.

JUAN L. SANCHEZ MARTIN

RESPUESTA

Su carta vuelve a plantear un tema que es tan viejo como la actividad crítica, y que periódicamente reaparece en nuestras páginas. No vamos a repetir lo que ya hemos dicho en otras ocasiones; sólo queremos, una vez más, expresar que ningún miembro de esta Revista practica ningún tipo de crítica sistemáticamente de

moledora o enaltecedora, y que aquí nadie juega a la «ciencia ficción». Cuando usted dice que algunas críticas «no coinciden con la realidad, o, por lo menos, con mi realidad», al hacer esa prudente reseña está usted seguramente poniendo el dedo en la llaga. En cuanto al crítico que tanto le preocupa, resulta que no nos dice usted de quién se trata, y bien nos hubiera gustado saber su nombre, porque nosotros —de verdad— no acertamos a descubrirle por las mortales señas que usted nos proporciona, «impropias del medio». Claro que la carta que reproducimos a continuación contiene, seguramente, la respuesta.—LA REDACCION.

Madrid, 2 de octubre de 1980

Señor director de RITMO:

Me permito hacerle recomendación de que su Revista se ahorre unas páginas innecesarias, las que componen el apartado «De Madrid al Cielo», pues ya sabemos de sobra lo que don Arturo Reverter «opina» sobre la mayor parte de los artistas por él tratados, que se dividen para él en los siempre «buenos» (Celibidache, Kraus, Berganza, etc.), los de siempre «malos» (Caballé, Domingo, etc.) y los «no tan malos» (todos los demás).

Como los que leemos su Revista desde hace tiempo apenas aprendemos nada nuevo de este apartado y ya estamos firmemente convencidos, tal vez bastaría con que una o dos veces al año repitiese una cualquiera de sus crónicas, con el fin de que los nuevos lectores queden enterados de quiénes son los «buenos» y los «malos».

En cuanto a las crónicas de Barcelona, debería usted prohibirlas, porque pueden resultar «desorientadoras» de las «opiniones» del señor Reverter: podría haber algunos lectores que, sin la fe suficiente, se verían perturbados por las peligrosas ideas «catalanistas» (aunque parezca casi imposible, cabe el peligro de que en alguien cale la idea de que, por poner un ejemplo, Montserrat Caballé sea una buena cantante con algo más que «pianísimos»).

Nada más, perdone mi atrevimiento, y que don Arturo pueda seguir usando de su Revista como medio inestimable para divulgar e imponer sus ecuanímes «opiniones».

J. C. CABALLERO

RESPUESTA

En efecto, Arturo Reverter seguirá escribiendo su sección «De Madrid al Cielo». En cuanto a «l Taddei», sentimos comunicarle que no «se dejan» prohibir. Estos catalanes...—LA REDACCION.

Valencia, 24 de julio de 1980

Señor director de RITMO:

Estoy muy interesado por la vida y sobre todo la obra de Giacomo Meyerbeer y Jacques Offenbach (cuyo centenario se celebra este año), dos autores que considero injustamente olvidados en España, salvo muy contadas excepciones. Desearía, si es posible, que me indicasen la bibliografía —en italiano, castellano o francés— y la discografía comercial y privada disponible tanto en España como en el extranjero de ambos compositores, y también dónde podría conseguir partituras de sus óperas.

De ser así, le quedaría muy agradecido.

Cordialmente se despide, JOSE FRANCISCO SOLER JORDA.

RESPUESTA:

Discografía de Jacques Offenbach:

1. Gaîté parisienne («Ballet») Rosenthal. HMV. Fil. de Berlín. Karajan. DG. New Philharmonia. Münch. Decca.
2. Oberturas. Birmingham S. O. Fremaux HMV ESD.
3. Le Papillon («Ballet») London Symphony. Bonyngé. Decca.
4. Les Contes d'Hoffmann. Sutherland, Domingo. Bonyngé. Decca. Sill, Burrows. Rudel. EMI. Tucker. Monteux. Cetra. Gedda. Cluytens. EMI.
5. La Grande Duchesse de Gérolstein. Crespin. Plasson CBS 79207.
6. Orfeo en los Infiernos (en inglés). París. HMV.
7. La vie parisienne. Crespin. Plasson. HMV.
8. Arias de ópera. Jane Rhodes. EMI.
9. La Périchole. Rhodes. Markevitch. EMI.
10. Dúos para dos «cellos», op. 54. Harmonia Mundi.

De todos estos títulos difícilmente podrá encontrar en España algo más que algunas versiones de los números 1, 3 ó 4. Para los Cuentos de Hoffmann, sin duda la mejor obra de Offenbach, le recomendamos las versiones de Bonyngé o Cluytens.

Discografía de Giacomo Meyerbeer:

1. Dinorah. O. Philharmonia. Judd. Opera Rara OR5.
2. Le prophète. Horne, Scotto. Lewis. CBS.
3. Les Huguenots. Sutherland/Bonyngé. Decca.
4. Lieder. Dieskau, Engel. Archiv.
5. Los Patinadores («Ballet»). Bonyngé. Decca. Black. Decca.
6. La Africana. Verrett, Domingo (pirata).

Análogo comentario. En España podrá adquirir los números 3 y 5. El resto, en el extranjero. Le aconsejamos escriba a Bongiovanni, Via Rizzoli, 28 E, 40125 Bologna, Italia. O a cualquiera de los muchos comercios de Londres, por ejemplo: The Music Discount Centre. 47-51 Chalton St., NW1 1HY. Para información sobre libros podemos facilitarle, aparte la dirección de Bongiovanni, la siguiente: Travis and Emery. 17 Cecil Court. London WC2 3EZ. Que sepamos, en España estuvo editado, hace tiempo, un libro sobre Meyerbeer, debido a Lionel Durriac (Editorial TOR, Buenos Aires). A no dudar, el centenario de Offenbach traerá abundante bibliografía o, al menos, artículos en revistas, especialmente las francesas. De momento le remitimos el número 25 de L'Avant-scène-opera, dedicado a Los Cuentos de Hoffmann, que puede pedir a 27, rue de Saint-André-des-Arts. 75006 París.

LA REDACCION.

Sabadell, 7 de junio de 1980

RITMO.

Señor director:

Me refiero a su escrito de fecha 30-XI-1979 sobre algún trabajo del célebre director Toscanini, y que me anunciaron que en su revista RITMO, que usted tan dignamente dirige, se publicaría un estudio discográfico en alguna revista en los primeros meses del año. Creo que vale la pena para los grandes aficionados a la ópera algún comentario sobre el particular.

Hace ya bastante tiempo que estoy buscando algún libro sobre la biografía de Toscanini, pero todo ha sido infructuoso. ¿Sabe usted si hay algún libro publicado?

Gracias por la atención.

Un saludo cordial.—EDUARDO RETANA.

P. D.—En la revista del mes de mayo, y con la entrevista con el director Ricardo Mutti, se toca el tema de la forma de trabajar de Toscanini, y que es muy interesante.

RESPUESTA:

Libros sobre Toscanini naturalmente que los hay, aunque lamentamos comunicarle que en castellano no existe ninguno. A continuación le facilitamos una pequeña lista de los libros más significativos sobre el célebre director:

Samuel Chotzinoff: Toscanini, an intimate Portrait. Knopf.

Spike Hugues: The Toscanini Legacy. Dover.

Filippo Sacchi: Toscanini. Longanesi & C.

Harold C. Schonberg: The Great Conductors. Gollancz.

David Woldridge: Conductor's World. Barrie Cresset.

Posiblemente para el próximo 1981 Enrique Pérez Adrián realizará un trabajo sobre el director italiano.—LA REDACCION.

Madrid, 16 de agosto de 1980

Revista RITMO.

Señor director:

Le agradecería enormemente me orientara sobre las mejores versiones discográficas disponibles en España, tanto en interpretación como en sonido y grabación, de las siguientes obras: Parsifal, Sigfrido, Fidelio y Carmen.

También me gustaría saber si hay publicados «lieder» de autores españoles para voz masculina, pues todos los que he encontrado lo están para voz femenina. Tampoco he encontrado discografía vocal de Beethoven (a excepción de la caja editada por Deutsche Grammophon en edición dedicada al autor).

Muy agradecido por su contestación, le saluda atentamente.—MIGUEL PRADEJAS GARCIA.

RESPUESTA:

1. PARSIFAL

Las dos interpretaciones insuperadas de esta obra existentes en disco se deben a Hans Knappertsbusch al frente de la Orquesta del Festival de Bayreuth: la primera, del año 1951 (Decca, Ace of Diamonds), en sonido monoaural, y la segunda, del año 1962 (Philips, «stéreo»). Muy buena también —con espléndida toma de sonido— la versión de Sir George Solti/Filarmónica de Viena (Decca). Los tres registros citados se encuentran publicados en España.

2. SIGFRIDO

De las modernas grabaciones, la más coherente y conceptualmente más acertada se debe a Karl Böhm con la Orquesta del Festival de Bayreuth (Festival de 1967). Philips, «stéreo».

3. FIDELIO

Dejando aparte a Wilhelm Furtwängler, posiblemente el que ahonda más en los pentagramas beethovenianos, la lectura más redonda del Fidelio se debe a Otto Klemperer (EMI). Publicado en España.

4. CARMEN

La versión de Claudio Abbado (DG), a pesar de lo polémica, nos parece la más espontánea y luminosa. Otras alternativas, también excelentes, son: Karajan/Filarmónica de Viena (RCA) y Solti/Filarmónica de Londres (Decca).

NOTA: Todos los registros citados fueron comentados en su día en las páginas de RITMO.

LA REDACCION.

La Coruña, 21 de julio de 1980

Muy señores míos: Desearía recibir la máxima documentación posible en torno a la figura del desaparecido pianista Julius Katchen.

Les quedaría muy agradecido si me pueden indicar referencias de sus discos, así como alguna biografía u otro tipo de libros que hablen de él.

Soy un joven aficionado, y mi colección de RITMO comienza a principios del pasado año. Por lo tanto, si en algún número anterior se hablaba de este pianista con la suficiente extensión para que resulte interesante, les ruego me lo comuniquen, así como la forma de realizar la compra.

Atentamente, FRANCISCO JAVIER GOMEZ BARTOLOME.

RESPUESTA:

Julius Katchen (1926-1969) nació en New Jersey (U. S. A.), pero desde 1946 vivió en París. Murió en un hospital de Nueva York, a los cuarenta y dos años.

Ignoramos la existencia de bibliografía alguna; pero podrá usted encontrar algunos datos en el inserto que acompaña su testamento discográfico: la obra completa para piano solo de Brahms (Decca, álbum de nueve discos SDD 261/9), que le recomendamos vivamente. Se trata de una música espléndida en interpretación insuperada. Enumeramos, a continuación, otros registros del pianista, todos realizados para la firma Decca, la mayoría de los cuales podrá usted encontrar en España.

Brahms: Dos Conciertos (Monteux, Ferencsik).
Beethoven: Conciertos para piano. Gamba. Variaciones «Diabelli». Sonatas op. 57 y 111.
Bartok-Prokofiev: Conciertos piano número 3.
Grieg-Schumann: Conciertos piano (Kertesz).
Gershwin: Concierto. Rapsodia en «blue».
Liszt: Dos Conciertos (Argenta).
Mozart: Conciertos 13, 20 y 25.
Ravel: Dos Conciertos.
Rachmaninov: Segundo concierto. Rapsodia «Paganini».

Sus actuaciones en España fueron bastante numerosas. Los buenos aficionados coruñeses aún recordarán su recital del 13 de agosto de 1968, que incluyó una Appassionata y unos Cuadros musorgskianos inolvidables.—LA REDACCION.

Granada, 24 de julio de 1980

Don Antonio Rodríguez Moreno.

Director de RITMO.

Estimado amigo:

La presente tiene por objeto agradecerle la esmerada publicación en su Revista de mi trabajo; veo la atención que le han prestado a su diversa temática, como el ordenado sistema de notas a pie de página y todos los demás detalles.

Le reitero mi amistad y agradecimiento, aprovechando esta grata ocasión para saludarle cordialmente.

REYNALDO FERNANDEZ MANZANO

Estimados amigos:

Soy un aficionado de dieciséis años de edad, que admira vuestra labor con gran fervor y apasionamiento. Desde el lugar en el que vivo

pocas satisfacciones tengo a mis deseos de conocer, y vuestra Revista llena un gran vacío.

Creo que el servicio que prestáis a mí y a bastantes personas más debe ser un motivo de orgullo para vosotros, pues con vuestra lucidez de criterios ilumináis lagunas de conocimiento e interés. Me perdonaréis por una cierta retórica, pero tengo una dicción agarrada al escribir (no sé narrar). Tenéis garantías de mi total sinceridad.

Quisiera pedir os información bibliográfica y discográfica sobre el compositor noruego Fartein Valen, y si habéis dedicado algún trabajo a él anteriormente.

También desearía conocer alguna grabación discográfica de gran altura interpretativa de los Cuartetos de cuerda de Bela Bartok. Vuestra recomendación debe fundamentarse en criterios artísticos, por lo que me es relativamente indiferente la calidad de la grabación (que sea audible). También quisiera preguntaros sobre la existencia o no de alguna edición castellana de estos escritos de Félix Weingartner:

— Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien, volumen I: Beethoven, tercera edición, 1928; volumen II: Schubert und Schumann, 1918; volumen III: Mozart, 1923.

— Sobre el arte de dirigir. Leipzig, 1911.

Perdonad tantas peticiones, que os resultarán, seguramente, molestas, y sea cualquiera la contestación, gracias a vosotros.—ENRIQUE NAYA LOPEZ.

RESPUESTA

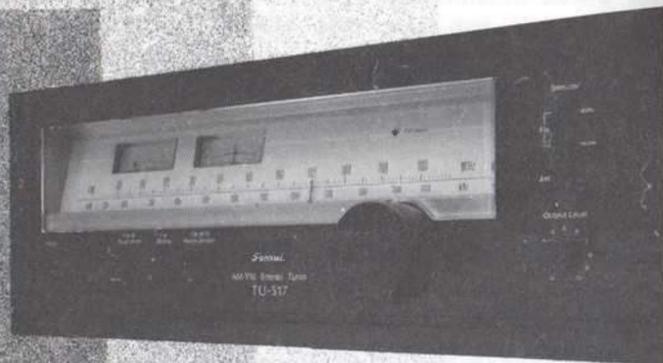
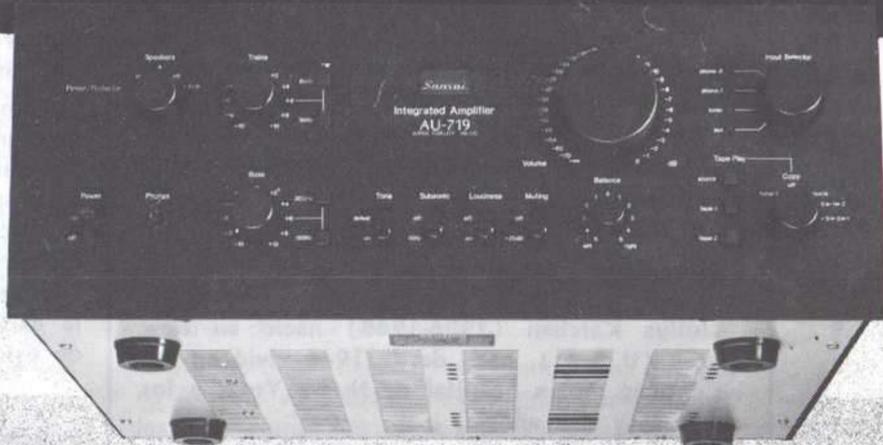
Muchas gracias por tu interés y por tus palabras de afecto. Te contestamos a las preguntas que nos formulas, aunque la información no va a ser demasiado completa.

Sobre Fartein Valen no es que seamos muy expertos. El único de nosotros que ha estudiado a este autor noruego es J. L. Pérez de Arteaga, aunque no ha escrito nada sobre el tema, y tampoco la Revista ha publicado, hasta el día de hoy, ningún trabajo sobre este autor. José Luis nos informa que el único disco disponible fuera de Escandinavia es el Concierto para piano y orquesta, op. 44, grabado por Mixtur Schallplatten Berlin, con Robert Riefling de solista y Oivin Fjelstad dirigiendo a la Filarmónica de Oslo. En Suecia y Noruega pueden hallarse los Cuartetos y algunos ciclos de canciones; las obras orquestales apenas han sido grabadas. Recientemente, la Radio danesa dedicó una serie de programas a Valen, grabados en el Festival de Bergen de este año, y parece ser que algunas de estas versiones se llevarán al disco.

De los Cuartetos de Bartok, hay varias versiones sobresalientes. Varios miembros de la Redacción pensamos que el integral más logrado es el del Cuarteto Juilliard para CBS, segunda interpretación, por conjugar redondez técnica y profundidad de tratamiento, además de poseer una toma de sonido excelente. Otra alternativa muy apreciada por los redactores es la que propone el Cuarteto Vegh, cuya hondura y descarnamiento en las dos últimas partituras de la serie casi no tiene competencia: el revés de la moneda es la no siempre perfecta ejecución. Con sonido bueno, pero no excepcional, el Cuarteto Tatrai es otra perspectiva importante, la más eslava de las tres. Tanto las versiones de Vegh como del Tatrai, uno en Decca y el otro en Hungaroton-Hispavox, han estado disponibles en España, y creemos que puedes encontrarlo en ciertas tiendas no dadas a la liquidación acelerada de «stocks».

El punto más negativo es tu consulta acerca de Weingartner: no conocemos ninguna edición en castellano de las obras que anotas, y nos tememos que, caso de haberla habido, sólo podrías encontrarlas en librerías de viejo. Por si algún otro lector estuviera más informado que nosotros, insertamos tu carta, para que pueda comunicarse contigo.—LA REDACCION.

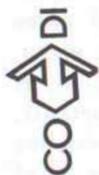
SONIDO PURO, PERFECTO



Sansui



por eso somos líderes
en calidad



GENERAL CABRERA, 21 - MADRID - 20 TELEFS. 270 28 51 - 279 80 21 - 270 83 37



«TODO LO QUE HAGO EN LA VIDA ME APASIONA, O SI NO, NO LO HAGO...»

DIALOGO CON TERESA BERGANZA

Por JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA
(Fotos Barahona)

Esta entrevista con Teresa Berganza se realizó hace tiempo, cuando algunas circunstancias personales de la gran «mezzo» —como el avisado lector podrá colegir— eran muy diferentes. De todas formas, apenas ha sido necesario retocar el texto original.

Teresa es, ante todo, una mujer segura de sí misma. Frente a ella tiene uno la impresión de entrar en contacto con una fuerte personalidad. Mujer enormemente comunicativa, posee también una gran expresividad en el momento de contar una anécdota o de hablar como alguno de los personajes a quienes se refiere. La transcripción, lamentablemente, no puede dar este lado de la entrevista, que uno no quisiera guardar sólo para sí. A pesar de todo, se ha respetado el especialísimo tono coloquial de Teresa, sin añadir muchas de las acotaciones que intentarían, sin éxito, dar una idea de su «interpretación». El interés de lo que cuenta, durante tres horas de charla muy animada, nos resarcirá de otras carencias.

ARTEAGA.—Me ha contado Federico Sopena que al principio de tu carrera ibas para organista. ¿Es verdad esto?

BERGANZA.—Para organista, no; iba para todo...

A.—Ibas para todo, pero estudiabas Órgano.

B.—Iba para pianista; bueno, tampoco... Iba para aprender Música. Me gustaba toda la música en sí... Empecé con mi padre; en

mi casa siempre ha existido un piano; mi padre tocaba el piano, había tocado la trompa... Le gustaba la música como «hobby», naturalmente; era un loco por la música... Y así, de tres hermanas que somos, empezó conmigo a enseñarme Solfeo, pero yo empecé a meterme en el solfeo y en los coros estos..., la coral de Benedito, y allí seguí solfeo y empecé piano; pero, no sé..., si quieres que te diga la verdad, yo no pensaba ni ser pianista, ni ser organista... No sé, yo estudiaba música porque me gustaba. Es como una droga. Ya estaba drogada; con el solfeo me empecé a drogar; con el piano, muchísimo más... Antes de aprender solfeo, yo ya estaba tocando el piano de oído, y cantaba, pues no sé, *La Bohème*, por ejemplo, y las zarzuelas, canciones y... todo... Y lo que pasa es que cuando ya estaba terminando piano y haciendo armonía, composición y música de cámara, empecé a estudiar órgano, y coincido en que yo tenía mis dieciséis-diecisiete años y una vocación religiosa increíble...

A.—¡No me digas!

B.—Pensé: si me meto monja, qué mejor que organista de las monjas... Cuando iba a ver a las monjas al convento, les enseñaba a cantar y tocaba el órgano en las misas... ¡Qué te voy a decir...! Yo estaba metida en todo el jaleo de las monjas, pero tocando el órgano... O sea, que yo organista nunca pensé ser: estudié el órgano como me podía haber dado por estudiar el violoncello, que

me hubiera encantado, porque es el instrumento que más adoro, después de la voz humana.

A.—¿Y es cierto que te escuchó, una vez que estabas cantando y practicando con el órgano, Federico Sopena?

B.—Pues sí, seguramente.

A.—Porque él ha contado que después se fue a hablar con Lola Rodríguez de Aragón y le dijo: «¿Has oído a esa chica con esa voz privilegiada? ¿Qué está haciendo?».

B.—Eso yo no lo sé, sólo sé que en los Coros de Madrid, en los Cantores, todo el mundo me decía: «Tienes una voz fenomenal, tienes que aprender a cantar»; y yo dije: «¡Pues voy a empezar a cantar!... ¿Y con quién voy?» Estaba muy perdida en esto del canto; los cantantes están muy separados del resto de la música, hay cantantes y hay músicos, y yo estaba en músicos... Y, naturalmente, cuando me dijeron de empezar a cantar dije: «¿Y con quien voy?» Pepe Pereda, director de los Cantores de Madrid, me dijo: «Con Lola Rodríguez de Aragón»; pero añadió: «Tiene mucha gente y va a ser muy difícil... Tú prueba...» Total, yo me fui a Lola, y me matriculé. Verdaderamente, la clase estaba llena de gente, y cuando oí cantar a los demás, me dije: «Y, yo, ¿qué hago aquí? Estas son unas voces increíbles, yo no tengo nada que hacer... Pero estudio canto, y así, si alguna vez acompaño a alguien al piano, pues ya sé cómo se canta...»

A.—¿No tenías la más mínima vocación de ser cantante?

B.—Nada.

A.—Me imagino que lo ocurrió fue que Lola te oyó...

B.—Ocurrió que yo, como todo lo que hago en la vida, todo lo que hago me apasiona, o si no no lo hago... Creo que hay muy pocas cosas que hago a la fuerza, y entonces, si soy madre, pues me he volcado con mis hijos: los he criado, los he llevado por el mundo y he hecho como la mejor de las madres. A la hora de casarme he hecho lo mismo; como hija, creo que he hecho lo mismo, como con los amigos... Si me pongo a bordar, me puedo quedar hasta las tres de la mañana haciendo «petit-point...»

A.—Todo lo haces con pasión...

B.—Entonces entré en la clase y me senté en la primera fila, y según estaban cantando yo escuchaba, por lo visto, con los ojos fuera de las órbitas, oyendo a todos los cantantes... «¡Esta, qué voz tiene...! Y yo, ¿qué hago aquí...?» Y cogiendo todo lo que Lola decía... De pronto me dijo: «¡Tú!» Y yo estaba con trenzas todavía...

A.—¿Con coletas?

B.—Pero si yo tenía dieciséis años, y, en mi época, dieciséis años eran como once de ahora o diez. Llevaría calcetines, seguramente... Lola me dijo: «A ver, la pequeña ésta...» Había otras que eran como yo, y mayores que yo. De mi época era Isabel Penagos, o un poco mayor que yo, pero de mi época; ya eran chicas como... no sé... Yo venía de las monjas, no me importaba arreglarme, estaba como muy espiritualizada... Y entonces Lola me oyó, y me dijo: «Tú eres muy lista, tú vas a cantar muy bien». Y empezó a darme clases; empezó, verdaderamente, a volcarse conmigo, y yo empecé a drogarme; entonces sí que me empecé a drogar... Cada nota que me salía, cada nota que oía, para mí era como encontrar, qué sé yo, un brillante... Ese es el principio de mi carrera como cantante. Nunca jamás pensé, nunca, aunque yo siempre he hecho teatro en casa, y cantaba, me vestía... Se divertía toda la familia conmigo...; pero por mi mente nunca pasó decir: «El día que yo cante...» Jamás.

A.—Una de las primeras cosas que debiste cantar en público, creo que al final de la carrera en el Conservatorio, fueron los «lieder» eines fahrenden Gesellen, de Mahler.

B.—Sí.

A.—¿Cómo los conocías tú ya entonces?

B.—¡Ah! Porque yo los tocaba; yo me compraba partituras, tenía música... A mí Mahler me encantaba, yo compraba los «lieder» y los tocaba al piano. Y tú fíjate qué cosa más extraña: el primer concierto que me ofrecieron a mí fue en el Ateneo, y un día estaba cantando, ¡fíjate!, en los coros de la Zarzuela, y me dijo Santiago Amín, que estaba de presidente del Ateneo: «Usted (fíjate, "usted"), ¿querría hacer un concierto en el Ateneo?» Y digo: «Sí», con una inconsciencia absoluta; imagínate: yo estaba haciendo segundo y tercero de Canto, y le digo: «Sí...», «¿Pues cuándo lo quiere usted hacer?» Y le contesté, pues no sé, a los tres meses de decirme esto... ¿Y quién le va a acompañar?» «Gerardo Gombau», que era mi profesor; fíjate qué maravilla, que era mi profesor de Música de cámara, que yo antes tocaba a cuatro manos las sonatas de Beethoven, las sinfonías de Mozart reducidas... A primera vista quiero decirte de dónde me viene la música.

A.—¿Qué profesor tuviste!

B.—Lo tuve de Música de cámara, que aquel hombre no era que te enseñara música, es que la vivías; luego yo me «colaba» en el Palacio de la Música a oír todos los conciertos, yo era una loca por la música...

A.—Pero, cuéntame de aquel concierto.

B.—Y en ese concierto me dijo Santiago Galindo: «¿Cuál va a ser tu programa?» Y tú fíjate, yo conocía las canciones de Ho-negger...

A.—¿Es asombroso!

B.—Las del Rey David sobre textos de René Morak... Y como las conocía y me gustaban tanto, dije: «Pues voy a hacer los «lieder» de Mahler, y de Schumann, y Montsalvatge...» Y éste se quedó... «Bueno, ésta debe bajar de la luna, porque con dieciocho años

y decir que hace una cosa así...» Entonces consulté a mi profesor de Música de cámara, y se lo dije a Lola, me puse a trabajar y debuté con una inconsciencia absoluta. Yo no sé cómo canté **Amor y vida de mujer**; creo que a los dieciocho o diecinueve años no se puede cantar **Amor y vida de mujer**. ¿Qué experiencia tenía yo de la vida?... Pero sabía cantar. Hice un programa ya fuera de serie... Y luego llegaron los ciclos del Conservatorio, cuando estaba Sopena, y vino De Paoli, y entonces ya me canté todo; y, además, como leía a primera vista como una fiera... ¿Había que cantar Monteverdi? Pues todos los Monteverdis...

A.—Luego quiero volver al tema de los «lieder»... Pero, vamos a la ópera... ¿Te acuerdas de cuándo fue la primera vez que subiste a un escenario?

B.—¿A un escenario para cantar ópera? Sí, en Aix-en-Provence.

A.—¿Qué cantaste?

B.—Cosí fan tutte.

A.—¿Qué curioso! ¡No puede ser, no me lo creo! (Risas por todas partes.)

B.—No lo sabe nadie, ¿verdad?

A.—Cuéntame un poco de aquello; cómo fue, cómo surgió, cómo lo hiciste...

B.—Yo había terminado mis estudios, me parece, y había obtenido el premio «Lucrecia Arana». Estaba este señor, Disurge —habrás oído hablar de él—, que era el director de los Festivales de Aix. Entonces Aix era una maravilla: se hacía la verdadera música de cámara; los cantantes, entregados. Estaba de director de orquesta Rosbaud; te acordarás qué maravilla de hombre dirigiendo Mozart... Me dijo Lola: «Vas a hacer una audición para Disurge, porque este año hacen **Cosí fan tutte**, y quiero que te oiga...» Y yo, como siempre, con esa seguridad en mí, pero con una inconsciencia absoluta, me fui a París —era el mes de diciembre—, con un frío espantoso, y había quedado en el Café du Theatre, en los Campos Elíseos, con Disurge... Llegué con un abrigo de paño «mono», pero en París hacía un frío de muerte... Esperé a Disurge cinco o diez minutos y me dijo: «Vamos a cruzar al teatro y vamos a cantar». Pasé al teatro, me puso una pianista y me dijo: «¿Qué va a cantar usted?» **El Barbero de Sevilla, La Cenerentola, Bodas de Figaro, Cosí fan tutte**, y no sé, si quiere que cante algo español, o algún "lied"... «No, no. Vamos a empezar por la "cavatina" del Barbero, entera, de arriba abajo, Si natural...» Lo que fuera; después le canté **La Cenerentola**; después, la «Dorabella», y después, el «Cherubino». Entonces el señor, cuando terminé, me preguntó: «¿Está usted libre el mes de julio?». «¿Cómo libre? Si no he cantado nunca; estoy libre toda la vida...» «¿Quiere usted cantar "Dorabella" en Aix-en-Provence?» «Sí.» «Pues la semana que viene le mando el contrato». **(Todo esto lo ha narrado imitando las voces y los ademanes de los personajes.)** Y yo llegué aquí como **Alicia en el País de las Maravillas**; dije: «Me han dicho que me van a mandar el contrato la semana que viene, pero yo no me lo creo...» Y, como siempre ha habido «maffias», intrigas, me acuerdo del pobre Argenta... Yo le llamé por teléfono para decirle: «¿Sabes que me han contratado para ir a Aix?» Y entonces Ataúlfo dijo: «Pues no, te han engañado, porque la que va a cantar es Ana María Iriarte...» Yo dije: «Bueno, pues a mí no me importa; yo he ido, he cantado, y este señor me ha dicho que me va a mandar el contrato; pero si va a cantar Ana María Iriarte, pues cantará...» A la semana me llegó el contrato y lo firmé, y le dije a Argenta: «Ataúlfo, irá a cantar Ana María, pero yo tengo el contrato firmado... Así que no sé lo que pasará...» Y canté yo, claro. **(Ha vuelto a escenificar los gestos y las voces.)** Mientras yo había hecho este concierto para las Juventudes Musicales, que se hizo en el Congreso Mundial, aquí, y vinieron de todo el mundo las Juventudes Musicales... Esto fue una cosa... Como una tormenta, todo a la vez... Y yo canté con Félix Lavilla; hicimos música española, porque nos pidieron música española; hicimos tres ciclos: Guridi, Montsalvatge y Falla... Y fue terminar de cantar y venir todos los directores del mundo: Canadá, Estados Unidos, de todas partes, a invitarnos; y de pronto apareció una señora muy elegante, muy dulce, y hablándome muy bajito, me dijo: «¡Ay!, criatura, tú tienes que venir a Italia...» Y yo, al oír la palabra Italia, fue como, no sé, darme una cuerdecita, un resorte, alguna cosa... Y le dije: «Sí, quiero ir a Italia». «Pues yo te ofrezco, no sé, como quince conciertos; lo que pasa es que no tenemos dinero, tenemos sólo como diez mil pesetas», que para mí eran como cien mil por concierto. Y dije: «Pues no importa». Me dijo: «Vas a cantar en Milán; vas a cantar en Roma, en Florencia, siempre para Juventudes». «Muy bien; pero tengo que hablar con el pianista.» Porque ella me dijo que teníamos que ir los dos, porque aquel dúo era maravilloso... Tenía que hablar con él, porque Félix entonces era ya un señor cotizado, que acompañaba a todos los cantantes, violonchelistas; le llamaban de fuera. Y yo pensé: si ahora le digo a Félix que no tenemos dinero, pues a lo mejor me dice que no... Entonces hablé con él y le dije: «Yo no puedo pagarte lo que tú cobras, porque no sé si nos va a quedar dinero; pero si a ti no te importa venir conmigo, lo que sobre, no sé, nos lo repartimos...» Entonces dijo Félix: «Pues sí, sí me voy contigo». Y nos fuimos... Y el vasco, ya de viaje, me tiró los tejos y me dijo que se quería casar conmigo... Y yo le dije que sí, que como era la primera vez que me iba sola, pues que sí, que me apetecía mucho casarme con él; pero que luego, a lo mejor, cuando volviera a Madrid, ya no me quería casar con él...



Y el vasco me dijo que de bromas ni hablar... Hicimos esa «tour-née» de conciertos. En el primer concierto, en Milán, ya vinieron tres «managers» a quererme contratar; de los tres, como siempre, elegí a la persona que me pareció más sensible, la que no me habló de dinero, la que me habló de mi voz, no sé, de otras cosas que no fueran: «Le voy a pagar tanto», no... Era Adda Finzi; aquella mujer era una delicia de sensibilidad, de todo... Entonces Adda Finzi nos ofreció un concierto para la Sociedad del Cuarteto de Trieste y cuatrocientas mil liras. ¡Yo, imagínate, ante una cosa así! Y nos presentamos, hicimos un recital en Trieste, con un éxito increíble, y cantando, ya te digo, Mahler, Schumann, Debussy... Allí había las alturas mayores que te puedes imaginar para una debutante. A la vez me habían llamado de la RAI para cantar el **Don Quijote**, de Massenet, con Boris Christoff, y de la Televisión Italiana, para hacer **La italiana en Argel** en la televisión; de la Scala, y al mismo tiempo del Festival de Edimburgo... Y me habían llamado de todas partes...

A.—En medio de todo esto, me imagino que el vasco, como tú dices, te habría planteado definitivamente que o te casabas o no te volvía a acompañar más...

B.—El vasco me dijo: «O te casas, o no hablamos más...» Y me tuve que casar. **(Riendo divertida.)** Y tú fíjate: la RAI me había contratado para cantar **Dido y Eneas**, en Torino, con el maestro Rossi; me casé el día treinta de noviembre, y el día siete era el concierto, y yo lo acepté... El día treinta me casé a las doce, y a las ocho tenía un ensayo en Torino, y fui al ensayo. Entonces aparecí; estaban todos ensayando, y me presenté. Era entonces muy jovencita... Digo: «Buona sera». Y me dijo el maestro Rossi: «¿Qué quiere usted?». «Soy Teresa Berganza», le dije muy tímidamente. Yo era muy, muy tímida... «¿Qué va usted a ser Teresa Berganza!» «Que sí, maestro.» «¿Usted es Teresa Berganza? ¿Pues no se ha casado esta mañana?» Y yo le digo: «Pues sí». «Y, además, a Teresa Berganza yo me la imaginaba una mujer; ya Berganza me suena a algo muy grande, y usted es una niña...» «Bueno, yo no sé lo que soy; soy Teresa Berganza y vengo a ensayar...» Y me dijo: «Váyase usted al hotel con su marido, que es su obligación, y ya vendrá mañana...» **(Risas.)** Y al día siguiente fui al ensayo... Quiero decirte que fue como una tormenta, ¿sabes? Algo increíble. De todas partes me llamaban, y yo no hacía más que cantar.

A.—¿Cuántos Così fan tutte, cuántas «Dorabellas» has hecho?

B.—Muchas, muchas; no he llevado la cuenta, pero tantas, muchísimas...

A.—Y tirando por bajo, ¿cuántos «Cherubinos»?

B.—Muchísimos más; pero no lo sé, porque yo... Por ejemplo, en **Carmen**, Plácido Domingo celebró las cien representaciones de **Carmen**, de su «Don José».

A.—¿Tú no llevas la cuenta?

B.—Yo no sé, puedo haber cantado doscientos «Cherubinos»; me gustaría saberlo.

A.—Tú no te has preocupado...

B.—No, no me he preocupado nunca de saber cuántas veces lo he cantado, casi no recuerdo dónde... En todas partes, muchas veces, con los mejores maestros, con las mejores orquestas... Pero aquella «Dorabella»... para mí fue algo increíble... Porque, imagínate, estaba Teresa Stich Randall... que era la mozartiana cien por cien de la época...

A.—La «Fiordiligi»...

B.—La «Fiordeligi», pero además mozartiana toda ella... Cantaba una **Flauta**... y un **Don Juan**... Cantaba todo el Mozart maravillosamente. Y ella misma, cuando me oyó cantar... se quedó... Y Rosbaud, cuando fui a hacer el ensayo con él, que me dijo Lola: «Quieres que vaya contigo?», «No, yo voy, y si les gusto, bien, y si no les gusto... pues ya me lo dirán ellos...» Cuando me oyó Rosbaud, me dijo: «El aria segunda no la han cantado nunca; pero, por primera vez, voy a abrir la partitura, voy a abrir este corte, y la vas a cantar tú...» Y entonces tuve un éxito tan enorme, que fue cuando salieron aquellos críticos de París, en **Le Figaro** y en todos los periódicos, diciendo que era la cantante del siglo... Lo que dicen siempre, cada vez que oyen a una; a todas nos llaman la cantante del siglo... Pero a mí me hizo mucha impresión...

A.—Bueno, casi es como de chiste; pero cuando se dice la palabra «Cherubino», ¿qué significa para ti?

B.—Pues cuando yo oigo la palabra «Cherubino», estoy tan, tan identificada, que oigo mi nombre al lado: Cherubino-Teresa Berganza.

A.—Tú has cantado en disco dos «Cherubinos», uno con Klemperer y otro con Barenboim. ¿Qué significó para ti el álbum con Klemperer?

B.—Trabajar con Klemperer fue para mí muy emocionante.

A.—Además, tú encontraste a Klemperer ya viejo, enfermo.

B.—Yo ya sabía cómo estaba Klemperer, y todo el mundo me lo advirtió, y yo... Me dijeron: «Mira que va a ser un desastre; este hombre está paralizado, que se duerme, que los tiempos son increíbles...» Pero yo dije: «Yo trabajar con Klemperer no me lo pierdo...» Es como los deseos de trabajar con Böhm, que se me estaba escapando de las manos hasta que llegó mi segunda **Clemenza di Tito**. Entonces, volviendo a lo de Klemperer, quise de todas formas trabajar con él, y el encuentro fue maravilloso, porque tú sabes que Lola estudió con Elizabeth Schumann... Y tú sabes que Elizabeth Schumann... Hay una historia de amor maravillosa con



«PENSAR QUE KLEMPERER QUERIA HACER CARMEN CONMIGO... PERO YO NO ME SENTIA PREPARADA AUN.»

Klemperer... Y entonces yo llegué, como siempre, a que me oyera él, pero con miedo, como diciendo: «¿Le gustará? ¿Y si no le gusta?... Bueno, yo canto como sé cantar...»

A.—Pero, si ya entonces, hace nueve años, tú te comías el mundo...

B.—Pero yo, Klemperer, ¡qué respeto!... Y Klemperer estaba en la habitación de su hotel, con su pianito, en una silla de ruedas. Yo llegué, y Klemperer se quedó como hechizado. «¡Qué maravilla! —me decía—. Pero qué maravilla.» «¿Dónde ha estudiado usted para cantar Mozart así?» «Pues con Lola Rodríguez de Aragón.» «No la conozco.» «Pero es que Lola Rodríguez de Aragón estudió con Elizabeth Schumann...» Y entonces me dijo Klemperer: «¡Ah!, ahora comprendo, porque me parecía estar escuchando a Elizabeth...» Entonces, te puedes imaginar, yo sentí estremecer todo mi cuerpo, mi alma, increíblemente... Después de quince años de carrera, que Klemperer me dijera eso... El hombre se entusiasmó tanto, que yo sufrí mucho con las grabaciones. Tú has visto los tiempos que son... En fin, le dieron unos amores, yo creo que seniles, por mí, increíbles, que es que no se separaba de mí ni un momento, y quería grabar **Carmen**... Quería grabar **Carmen** inmediatamente, y yo dije: «Si grabo **Carmen**, muero en el primer acto...» Porque «Cherubino», todavía lo resisto, pero «Carmen» con él... Estaba muy mal. Al poco tiempo murió...

A.—Pero tú sabrás que una de las especialidades de Klemperer, cuando en los años veinte dirigía la ópera Kroll en Berlín, era, precisamente, Carmen, de la que hizo una versión revolucionaria.

B.—Carmen con él hubiera sido... hubiera sido maravilloso; porque pensar que Klemperer quería hacer **Carmen** conmigo... Pero yo todavía no me sentía preparada, porque cuando quiero hacer una cosa, sé cuando la quiero, y voy por ella. Y yo dije: «Hasta los veinte años de debutar no haré "Carmen", y así ha sido. No lo hice con Klemperer, y luego lo sentí...»

A.—Perdona, espera; luego hablaremos de Carmen. Dime una cosa: ¿cómo ha sido la experiencia de grabar luego «Cherubino» con Barenboim, que en muchos aspectos ha sido el protegido de Klemperer?

B.—Tú sabes que Barenboim asistió a las grabaciones de Klemperer.

A.—No, no lo sabía.

B.—Incluso cuando Klemperer estaba muy cansado, en algún momento cogía la batuta Barenboim.

A.—¿Esto es auténtico?



«Y LE SOLTE A KARAJAN LA BARBARIDAD DEL SIGLO: "TENGO MAS MUSICALIDAD QUE USTED".»

B.—En los ensayos, sí, y no sé si quedará algo en la grabación...

A.—Alguna parte, quizás, está dirigida por Barenboim...

B.—Yo creo que Barenboim es algún tipo de «Cherubino» él, en sí mismo...

A.—¡Qué bien lo has definido!

B.—Yo, le llamo «Cherubino» a él; yo también soy «Cherubino», soy «Cherubina»; pero él también es «Cherubino»... Desde aquella vez, me decía siempre: «Tenemos que hacer **Bodas de Fíguro**, tenemos que hacer **Bodas de Fíguro**...» Hicimos **Bodas de Fíguro**, como tú sabes, en Edimburgo, y luego las grabamos. Y era la otra cara opuesta de Klemperer...

A.—Cuéntame un poco de otro señor con el que también has hecho «Cherubino», y que se llama Herbert von Karajan... ¿Cómo han sido tus relaciones? Hay mucha leyenda...

B.—¡Mucha! Demasiada...

A.—Se dice que acabasteis a bofetadas...

B.—Acabamos mal, sí.

A.—Pero lo curioso es que yo sé que os admiráis mutuamente...

B.—Es que hay una historia muy larga y muy, muy antigua con él, de cuando yo empecé en Aix-en-Provence... ¿O antes? No, no sé si fue antes... ¡qué lío!, no sé si fue antes o después... Pero me llamaron de la Opera de Viena, porque Christa Ludwig estaba esperando un hijo, y había que hacer unos «Cherubinos», dos «Cherubinos» y dos «Dorabellas»... Y yo estaba, pues imagínate... Sí, ya había cantado en Aix... Yo acepté; además, el contrato era muy bueno. Me dijeron: «"Cherubino" con Karajan, y "Dorabella" no me recuerdo con quién...» Dije que sí... Imagínate la Schwarzkopf... La época dorada de la Opera de Viena, con Karajan... Sólo que a mí me habían dado catorce días de ensayos, y llevaba cinco en el hotel y no me llamaban para ensayar.

A.—¡No me digas!

B.—Y como tú sabes lo profesional que soy yo, y lo que me gusta trabajar, lo que me gusta ensayar, al quinto día me presenté en Dirección para decir que si no me daban ensayos, me iba; y me dijeron que Karajan no podía venir a ensayar conmigo, como diciendo: «Esta pobre desgraciada que viene aquí con veintidós años y que no la conocemos ninguno... ¿Quién es ésta...? ¡Le vamos a traer a Karajan para ensayar...!» Y yo dije: «Lo siento mucho, pero tengo un contrato, y yo quiero ensayar con Karajan... ¿Quién va a dirigir, Karajan? Pues yo quiero ensayar con Karajan... ¿Que está

en Berlín? Pues entonces no canto... Y, además, quiero a la señora Schwarzkopf, que va a cantar la "Contessa...", y quiero a toda la compañía...» Fíjate qué inconsciencia, o una fuerza interior de esas increíbles... Y ¡vino Karajan!

A.—¡Vino por fin!

B.—Y no vino la Schwarzkopf, pero vino Sena Jurinac, y vino Karajan. Yo comprendo que a Karajan, que era ya un genio, hacerle venir a ensayar con una mocosa, pues le debió sentar muy mal, y entonces el señor... Allí estábamos todos en una sala muy grande, y me tocó cantar a mí; me latía el corazón, que se me notaba hasta en las sienes; pero salí a cantar. Entonces Karajan, con sus ojos, esos de acero, me miró muy fríamente. (Para mí la relación personal es muy importante en la música.) Y me dijo que no, que musicalmente, que la musicalidad... Tú fíjate; me tocó en el punto débil, le dije: «Maestro, ¿que yo no soy musical?» Y no fue más que decirle: «Dígame que no le gusta mi voz, dígame que no le gusta mi estilo; que no estoy de acuerdo, que yo sé que es Mozart puro, pero ¿que no soy musical?...» Entonces fue cuando solté la barbaridad del siglo: «¡Más que usted y más que todos estos señores que están aquí!» Yo había salido con mi carrera de Piano con sobresalientes; con mi órgano, con mi carrera de órgano con Guridi; mi Música de cámara... Y que un señor me dijera eso, cuando yo sabía que los que estaban allí no sabían música... Dije: «Más que usted y que todos estos...» Y claro, esto es muy grave.

A.—Me imagino que le sentó como un tiro.

B.—Le sentó como un tiro, no me miraban a la cara. Me dirigió porque tenía un contrato bastante bueno, y con tal, se conoce, de no perder el dinero, pues me dirigió; pero yo tenía que cantar dos «Cherubinos» y canté solamente uno.

A.—¿Te largaste?

B.—No, porque no me dieron los ensayos suficientes, y entonces la primera la suspendieron. Te quiero decir que para aquel señor la cosa era bastante dura, que yo me enfrentase con él, con quien creo que muy pocos artistas se enfrentan.

A.—Yo diría que poquísimos...

B.—Entonces me cerraron las puertas de la Opera de Viena. Me trataron muy mal los cantantes vieneses. Ahora, cuando me vienen a saludar... ¡Ay!, no sabes lo que es... No les digo nada; pero mirarlos a todos aquellos cantantes ya acabados; yo también me acabaré un día, pero ahora están ellos acabados...

A.—Eso es cierto.

B.—Y mirarlos yo desde arriba y decirles... «¿Os acordáis, hace veinte años cómo mi mirabais? Pues fijaos cómo os miro yo ahora...» Pero, en fin, sin ningún rencor verdadero. Me han vuelto a llamar para cantar en Viena.

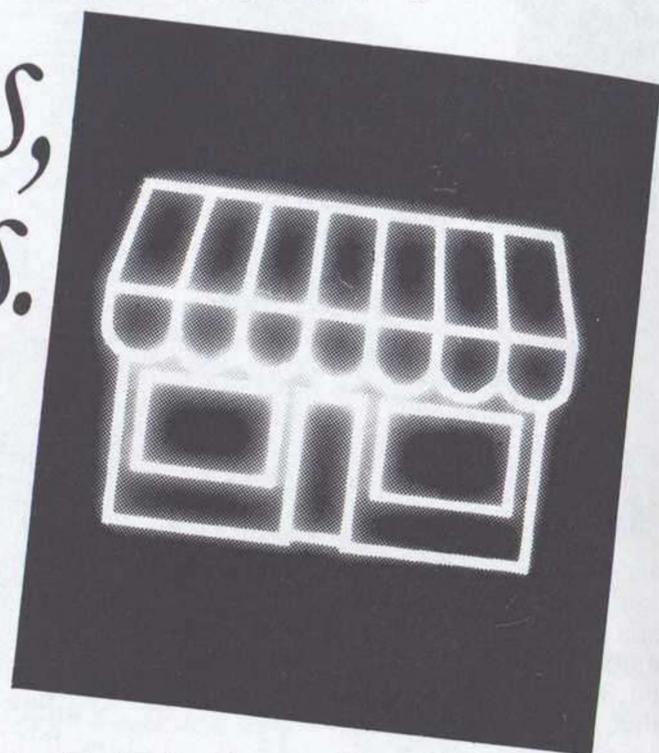
A.—¿Con Karajan?

B.—No lo sé, y mi gran sorpresa fue cuando, hace siete años, estaba cantando, en el Metropolitan, «Rossina», y él estaba haciendo todo Wagner; no sé...

A.—Sí, él iba a repetir en el Metropolitan las producciones de la Trilogía que había montado en Salzburg, durante los Festivales de Pascua. Pero sólo llegó a interpretar dos de las obras, por no sé qué tipo de problemas que tuvo con Rudolf Bing o con su sucesor, Gentele.

B.—El estaba allí ensayando, y me acuerdo que estaban siempre ensayando a oscuras, porque tú sabes que Wagner lo hace siempre a oscuras, y además tenía mucha gracia, porque le tomaban el pelo... Pero, en fin, estábamos en un ensayo, cuando se oyó que llegaba Karajan; todo el mundo se echó a temblar: es un dios, y todo el mundo le teme; unos le temen, otros le admiran, otros le odian... Yo seguí, yo dije: «Con este señor he terminado hace muchos años...» Pues seguí con mi ensayo; bueno, no seguí, me callé, empecé a cantar a media voz, y cuál fue mi gran sorpresa cuando el maestro Karajan se acercó a mí directamente, desde el patio de butacas, pasó por las escaleritas esas que se ponen, y me vino a saludar: «¿Qué tal, señora?» «Pues encantada, maestro.» «Yo... quisiera saber por qué no quiere usted cantar conmigo...» «¿Yo? Estoy encantada de cantar con usted, lo que creo es que tiene usted la memoria un poco frágil y no se acuerda de lo que pasó hace unos años en Viena... Pero yo estoy feliz de cantar con usted...» «Entonces yo voy a hacer una nueva producción de las **Bodas de Fíguro** el año que viene; no, antes. Usted es la mejor "mezzosoprano" del mundo, y una cantante como usted tendría... Yo le he preguntado a su "manager", y me dice que está ocupada, y entonces he pensado que usted no quiere cantar... Usted, como es la mejor "mezzosoprano", del mundo, tendría que tener de "manager" a Michel Glotz; se tendría usted que dedicar a él, porque usted sabe que es su carrera y que con una persona como él... ¿Quiere usted que le hable?...» Digo: «No, porque para mí los afectos en la vida son muy importantes, y yo a quien me ha reconocido cuando tenía veinte años no le puedo olvidar; no le puedo dejar ahora porque soy Teresa Berganza». Me llenó de elogios para decirme: «El año que viene hago una nueva producción de **Bodas de Fíguro**, y quisiera que viniera usted a cantar el "Cherubino"». Entonces yo le dije: «¡Ay!, maestro, usted me acaba de decir que soy la mejor "mezzosoprano" del mundo; ¿cómo cree que la mejor "mezzosoprano" del mundo esté libre el año que viene? Me tiene usted que pedir eso con dos o tres años de antelación...» Y, además, era verdad, porque estaba ocupada. «Bueno; esta tarde le mando a mi se-

*Si quieres interés por tu dinero
e interés por tus problemas,
ven a tu Caja de Ahorros.*



Interés por tu dinero lo encontrarás
en cualquier sitio. Interés por
tus problemas, en las Cajas de Ahorros.
Ven a tu Caja de Ahorros.



Encontrarás el interés y la ayuda que
necesitas.
En las Cajas de Ahorros Confederadas
ahorrar es conseguir.

CAJAS DE AHORROS

CONFEDERADAS

Ahorrar es Conseguir.



unión musical casa werner, s.a.

DISCOS - ALTA FIDELIDAD

DESDE 1929 AL SERVICIO DE LA MUSICA

fontanella, 20 tel. 302 17 92

barcelona - 10

cretario.» Y esa tarde me mando a su secretario para hablar conmigo, y firmé el contrato.

A.—¿Cuál de los secretarios?

B.—Matoni, ése que estaba con él continuamente.

A.—¿No has tratado con el famoso Jucker?

B.—No, ése era un tipo con el que no podía hablar. Casi ni nos hemos saludado. Entonces me mandó a Matoni, y Matoni me dijo que cuando, donde y como quisiera... Me mandaron el contrato, y así vinieron estas **Bodas de Fígaro** de hace cuatro años. El encuentro con él fue estupendo, y la experiencia musical, como... para no olvidarla en la vida... Cuando entraba y cantaba el «Non so più», yo te aseguro que era como si este hombre me llevase en brazos, como si mi cuerpo no tuviera peso, como si mi voz saliera sola, etérea, flotante; no sé, algo increíble...

A.—¿Terminasteis mal?

B.—Terminamos mal porque el día de la primera, no me explico por qué, y no te lo digo por falsa modestia... Era mi debut en Salzburg; la gente me conocía de otros países, de todo el mundo, digamos... Pero era mi debut en Salzburg, y cuando terminó, aparte de las ovaciones en las arias, cuando salimos los solos a saludar, cuando salí yo, se organizó una de esas ovaciones increíbles, que a mí misma me emocionó, y fue la ovación más grande de la noche. La gente dice que se molestó... Yo no puedo creer que a un artista tan grande como él le pueda molestar una cosa así... Pero lo que pasó yo te lo puedo decir en pocas palabras: a la función siguiente no me dejó salir sola a saludar, y él era el que organizaba los saludos. Cuando fui a saludar sola me dijeron: «No, usted saluda con Barbarina». Y dije: «¡Ah! Bueno, es lo mismo». Y salí con Barbarina, y me aplaudieron exactamente igual... Dio la casualidad de que aquel día había un grupo de españoles que habían venido en un autobús; no sé si eran «Los Amigos de la Opera» o algo así... Había como cien españoles, y entonces no era ya que aplaudieran, sino que decían: «¡Brava Teresa!» y «¡Brava Teresa!» Ya sabes lo que pasa. «¡Brava Teresa!» «¡Viva España!», y aquello fue una especie de escandalera... Al poco tiempo, hablando con Peter Diaman, director de los Festivales de Edimburgo, me dijo: «¿Pero qué ha pasado este verano, Teresa?, que le he preguntado a Karajan, que son, por lo visto, amigos, "¿Qué tal la Berganza?", y me ha dicho que estupendo, pero "que esta mujer no sabe lo que ha hecho: se ha traído una "claque" de España, una "claque" de cien personas, de cien españoles, y esto es una cosa que no está nada bien». A mí aquello te puedes imaginar que me dio risa, porque ni me molestó. Imagínate lo que es traer a cien personas des-



«ABBADO ES EL MAESTRO QUE ESTABA DESTINADO PARA MI, EL QUE ME HA MIMADO EN TODO.»

de España, pagarles el billete, y luego las entradas en Salzburgo, todo para que una noche digan «¡Brava Teresa!». Me pareció una cosa tan mezquina... Y Jucker estaba a su lado. Dijo Diaman: «Esto no me lo puedo creer, no puede ser que Teresa haga algo así, porque no lo ha hecho en su vida, y la conozco desde que ha debutado...» Y dijo Jucker: «Es verdad lo que dice el maestro». Luego me llamaron para volver al año siguiente, pero siempre me decían que si volvía al año siguiente íbamos a hacer el disco y la película. Entonces yo, cuando me mandaban el contrato con tres representaciones —no estaba ni el disco, ni la película—, lo devolvía y preguntaba: «¿Dónde está el disco y la película...?» Por eso no he vuelto a Salzburg, porque yo, realmente, irme a Salzburg para cantar tres «Cherubinos» en un mes... (1). Y como hacen otros artistas que van y vienen, y mientras cantan en otros festivales, pues no... No ha habido más contactos con Karajan. Te digo: como experiencia musical ha sido algo increíble; como ser humano, pues, realmente, no ha habido ningún contacto; en algún momento él ha venido, y me ha respetado muchísimo a mí; esto te lo tengo que decir, me ha respetado muchísimo, y creo que sabe incluso cuál es mi carácter, o hasta dónde tiene que llegar, y yo a él le admiro muchísimo...

A.—Lo que me contabas antes, que cuando estuvo enfermo le escribiste...

B.—Cuando estuvo enfermo, realmente, lo sentí. «Qué pena; este hombre dicen que está tan grave, que esto sea verdad». Y le mandé un telegrama, y me contestó diciendo que estaba mucho mejor, y muy agradecido... muy cariñoso.

A.—¿No os habéis vuelto a encontrar nunca?

B.—No, no nos hemos vuelto a encontrar.

A.—Si en el futuro surgiera, ¿volverías a trabajar con él?

B.—Sí, volvería a trabajar con él con los ojos cerrados.

A.—¿Sin duda?

B.—Sin duda.

A.—Esta pregunta es capciosa. ¿Y volverías a trabajar con G. Solti?

B.—Primero le diría muchas cosas antes de trabajar con él; primero pondría muchas cosas en claro, y le haría darme una explicación de esas cosas que él ha dicho; que me las dijera a mí.

A.—¿Cómo ha sido un poco la historia de tus relaciones con Solti?

B.—De una gran admiración mutua, y creo que hasta un cariño... Es un hombre que, todo lo contrario, como ser humano ha sido siempre conmigo un encanto siempre; incluso se gastaban bromas en las representaciones, en las grabaciones... Cuando grabamos **Così fan tutte**, ¡era un entusiasmo!... El siempre me había dicho: «Yo nunca haré **Carmen**, hasta que tú no la cantes, en disco». Un día me oyó, y me dijo: «Esto ya está, vamos a hacerla». «No, yo no estoy madura todavía, maestro...» Y un hombre, no sé, muy simpático, que admitía las bromas, que... Y yo firmé mi contrato para **Carmen**.

A.—¿Para la grabación?

B.—Sí, y pedí quince días de grabaciones, y esta **Carmen** se iba a grabar en París. Yo pedí quince días, porque todavía no la había cantado en escena, y me interesaba medirme muchísimo para que **Carmen** fuera lo que yo pedía. Y, de pronto, una semana antes me llama mi «manager», diciéndome que había habido problemas con la grabación, con la orquesta; que ya no se hacía en París, que se hacía en Londres, y que en vez de en quince días se haría en una semana, y que quería, además, que grabara a las diez de la mañana... Yo dije que renunciaba, que yo no podía cantar **Carmen** por primera vez, en un disco que se iba a quedar para toda la vida, en siete días; que los siete días no eran para mí sola, eran para toda la ópera, y lo que no podía hacer, además, era grabar a las diez de la mañana, porque de eso soy incapaz. Entonces el maestro Solti montó en...

A.—Cólera...

B.—En cólera, y todos los intereses, todos los amores, todo el «Si no es con la Berganza no hago la "Carmen"» Pues de un día para otro hizo **Carmen**, lo que me demostró que la «Carmen» mía no le interesaba; a él le interesaba hacer **Carmen**... Lo hizo con la Troianos, y ahí está el disco...

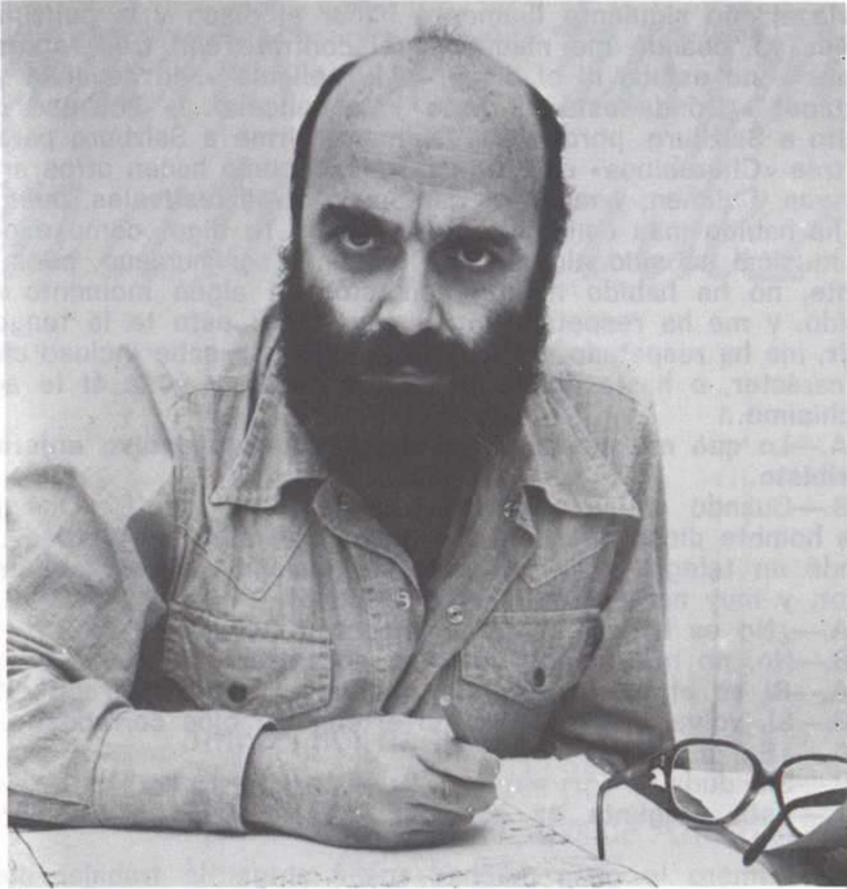
A.—¿Tampoco has vuelto a tener contacto con él?

B.—No, los he tenido por medio de amigos de los dos, pues yo sé que él ha dicho barbaridades sobre mí: que soy una inconsciente, que soy una loca, que le dejé plantado, que no estaba preparada... Nada de eso es verdad... Yo no quería nada más que defender mis derechos.

A.—Igual que te pregunté antes con respecto a Karajan: habiendo explicaciones de por medio, ¿volverías a trabajar con él?

B.—Es que las explicaciones tendrían que ser muchas y muy largas, y yo tendría que hacerle muchas preguntas, y él me las tendría que contestar. ¿Por qué usted se ha permitido decir esto y esto de mí, cuando el que ha tenido toda la culpa de ello ha sido el maestro Solti, al aceptar una **Carmen** en estas condiciones...? Para mí, las grabaciones no son una fábrica de churros; es algo mucho más importante, que se queda para toda la vida; y para mí,

(1) En agosto de 1980, Teresa Berganza ha regresado a Salzburg, interpretando nuevamente «Cherubino», aunque una indisposición le impidió cantar todas las representaciones.



obras de

LUIS DE PABLO

publicadas por

EDIZIONI SUVINI ZERBONI

AL SON QUE TOCAN (1975),
para ocho instrumentistas, soprano, cuatro bajos y cinta.

A MODO DE CONCIERTO (1976),
para percusión solista e instrumentos.

BAJO EL SOL (1977),
para cuarenta y nueve voces mixtas.

BERCEUSE (1974),
espectáculo para tres flautas, dos percusionistas, órgano Hammond, soprano y actor.

CANCION (1979),
para voz y cuatro instrumentos.

CHAMAN (1976),
música electrónica.

CONCERTO (1978-79),
para piano y orquesta.

CONCERTO DE CAMERA (1979),
para piano y dieciocho instrumentos.

CREDO (1976),
para doble quinteto de viento.

DEJAME HABLAR (1974),
para once instrumentos de cuerda.

DIBUJOS (1979),
para flauta, clarinete, violín y violoncello.

EDERKI (1977-78),
para soprano, viola y percusión.

INVITACION A LA MEMORIA (1976-77),
para conjunto de cámara.

LATIDOS (1974-80),
para orquesta de cámara.

LE PRIE-DIEU SUR LA TERRASSE (1973),
para un percusionista.

OCULTO (1977),
para clarinete bajo o clarinete.

POCKET ZARZUELA (1978),
para «mezzosoprano» y cinco instrumentistas.

PORTRAIT IMAGINE (1974-75),
para dieciocho instrumentistas, doce voces y cinta.

RETRATOS DE LA CONQUISTA (1980),
para cuatro grupos corales con treinta y dos voces.

SOLO UN PASO (1974),
para un flautista y un actor.

TINIEBLAS DEL AGUA (1977-78),
para orquesta.

TRIO (1978),
para violín, viola y violoncello.

VIELLEICHT (1973),
para seis percusionistas.

VISTO DE CERCA (1974),
para tres instrumentistas y cinta.

ZUREZKO OLERKIA (1975-76),
para ocho voces, cuatro percusionistas y dos «txalapartaris».

EDIZIONI SUVINI ZERBONI

Via Quintiliano, 40



20138 MILANO

Representada en España por

EDICIONES QUIROGA



Alcalá, 70 - MADRID-9

Carmen era el sueño, era una de mis metas, y yo no podía hacer una cosa así... En el fondo, me ha venido muy bien; mi destino creo que lo tengo muy marcado, creo muchísimo en el destino, y estaba en él que esa **Carmen** no saliese.

A.—¿Estás ahora contenta?

B.—Estoy feliz, y te voy a decir más: tenía para grabar diez días, y grabé **Carmen** en tres días y medio.

A.—¡Qué barbaridad!

B.—Porque estaba tan bien, tan bien de voz, que pude grabar **Carmen** en tres días y medio.

A.—¿Estás satisfecha del trabajo con Abbado?

B.—Feliz, además; creo que mi primera «Carmen» sólo podía haberla hecho con Abbado. Es el maestro que estaba destinado para mí, el maestro que me ha mimado en todo...

A.—Háblame un poco de tu relación con Abbado, que también es otra de tus grandes amistades artísticas.

B.—Mi relación con Abbado creo que es la más completa con un director de orquesta, más completa aún que la que he tenido con Giulini... Tú sabes que mis primeros Rossini, mis Mozart en los festivales de Holanda han sido con Giulini; es un hombre excepcional, fuera de serie...

A.—Iba a preguntarte por Giulini...

B.—Al que adoro, y al que he adorado; con el que he trabajado, con el que he cantado, entregada por completo; un hombre fino, un hombre sensible, un hombre humanísimo... Pero la relación con Abbado ha sido incluso más completa, más grande, más íntima... Abbado quizás es más joven; creo que debemos ser de la misma edad o algo así... Ha habido unas relaciones... Nos queremos muchísimo, muchísimo, muchísimo. Como él dijo en la rueda de prensa de Edimburgo: «¿Qué problemas tiene usted con Teresa Berganza?» Y dijo él: «Ninguno, no tengo más que mirarla y ya sabe lo que le quiero decir»... Efectivamente, yo miro a Claudio y sé lo que quiere de mí; Claudio me mira a mí, y yo sé lo que me pide... Incluso en **El barbero de Sevilla**, cosas que yo no he hecho nunca, él me las pedía y... Tú sabes que en el «Concertato», en el gran final, hay un Do natural que no se hace nunca, no lo hace ni siquiera la soprano, se corta siempre, y nosotros hicimos la versión original; yo te voy a decir que la versión original la he hecho siempre, desde que he empezado a cantar. Yo no he añadido nada al **Barbero**, ni a **La Cenerentola**, ni le he añadido nada a **La italiana en Argel**, ni nada a ningún Rossini... Pero, naturalmente, en la orquesta sí ha habido cambios: se abrieron todas las cosas que estaban cerradas, se ha abierto todo, y estaba este Do natural, que es muy difícil, y que Claudio se empeñó en que yo tenía que dar, y yo le tenía un miedo horrible. Pero yo no sé, la fuerza, la confianza en él..., cuando llegó ese momento yo abría los ojos como espantada, y diciéndole a Claudio: «¡Que no puedo!», desde la escena, y Claudio me decía, no sé, no me lo decía; yo le miraba a los ojos, y Claudio me hacía dar el Do natural. Lo ha dado en la Scala todas las noches, y en todos los sitios donde lo hemos hecho... La relación personal con él... Es un hombre sensibilísimo, muy exigente, como también yo soy muy exigente...

A.—Os entendéis perfectamente, en una palabra.

B.—Nos entendemos perfectamente, es un hombre con el que se trabaja horas y horas; pero cuando yo le digo: «Claudio, estoy cansada», me dice: «No vengas hasta pasado mañana». Es un hombre que, para mí, yo creo que es el director de orquesta perfecto. Además, conoce mi voz hasta los rincones más profundos. Mira, yo recuerdo haber tenido con este hombre una experiencia única, haberle oído en Edimburgo la **Sexta sinfonía** de Chaikowski..., que es una obra que yo creo que todos la hemos oído con buenas orquestas a buenos directores... Pues yo le escuché esta sinfonía a Abbado con la London Symphony... y es que me puse enferma, José Luis, tan enferma que me dio un ataque de llanto de la emoción. Me sobrecogió de tal manera, me estremecí... Es que me parecía que esa obra no la había escuchado nunca, que era la primera vez...

A.—Te entiendo muy bien lo que dices, porque una de las veces que yo me he puesto malo, que me ha dado fiebre oyendo música, ha sido escuchándole a Abbado la Cuarta sinfonía de Mahler. Fue una impresión parecida a la que tuve cuando, a los trece años, oí por primera vez a la Filarmónica de Berlín con Karajan. Ese Mahler de Abbado me supuso una impresión parecida, recuerdo que no pude ni aplaudir..., y se me ha quedado grabada la imagen de Federica Von Stade, que era la solista, llorando cuando cantaba los últimos versos del «Finale», corriéndosele todo el maquillaje.

B.—Es que el Mahler de Abbado es algo increíble. Cuando yo me fui de aquel concierto... todo el mundo me miraba, porque me conocían, y yo iba llorando como una cría. Cuando terminó, me fui a ver a Claudio, y allí está el ser humano...; yo cantaba a los dos días... «Teresa, por favor, cállate ahora mismo, que pasado mañana tienes que cantar...» «Claudio, por favor...» Me quedé afónica, fue una emoción que cogió todo mi ser; no fue sólo el espíritu, fue mi cuerpo. Fueron todas las fibras de mi ser, que me hizo vibrar. Oí ese Tchaikovsky, como creo que él lo había escrito, limpio, pero apasionado, sonando todo en su sitio; los pianos eran pianos, los fuertes eran fuertes, los calderones no eran más de los que tenían que ser; yo nunca he oído una sinfonía de Tchaikovsky como ésta... Por eso te digo que era mi destino. Cuando a mí el director de los Festivales de Edimburgo, Peter Diamand, me

ofreció una lista como de treinta o treinta y cinco directores de orquesta de los mejores del mundo... Es para dudar... Y, sin quererlo, mi dedo fue a parar a Claudio Abbado, con una seguridad absoluta de que mi primera **Carmen** sólo Claudio Abbado la podría hacer como la hizo. Sólo Claudio podía creer en mí, sólo Claudio podía llevarme a **Carmen**, como me ha llevado, por la música.

A.—Y bien, Teresa, ¿cómo es tu Carmen? ¿Cómo defines tu interpretación?

B.—¡Ay! Para mí, mi **Carmen** ha sido el punto más alto de mi vida, y no hablo de mi vida artística, de mi vida humana... «Carmen» ha sido un personaje que he soñado siempre; ya hemos hablado de esto. Yo me identifico con «Carmen» muchísimo, yo hubiera querido ser como «Carmen»; no lo soy porque he recibido una educación diferente, porque no soy gitana, porque no soy libre; no me he sentido libre porque me han educado de una forma... por las religiones, por todos los respetos humanos... Yo me identifico muchísimo con «Carmen», yo quisiera ser como «Carmen», como es descrita la «Carmen» de Merimée, no como la «Carmen» que estamos acostumbrados a ver, la «Carmen» prostituta, la «Carmen» que se vende, la «Carmen» vulgar, la «Carmen» ordinaria, la «Carmen» que enseña su cuerpo, no. Yo esta «Carmen» la he soñado toda la vida como la mujer libre, la mujer que se enamora y que se apasiona, pero que tiene la desgracia de enamorarse de un tipo como «Don José», que ella cree que es diferente de los demás, pero que es peor aún que los demás, porque este hombre del que ella se enamora apasionadamente, en un cierto momento, cuando ya cree que lo tiene en los brazos, cuando están llegando a un momento maravilloso de amor, ese hombre le da un empujón y le dice: «Perdóname, me tengo que marchar», porque el cuartel, porque la madre... «Don José» es un tipo acomplejado, el clásico... no quiero ofender a los hombres del Norte; pero sí, el clásico hombre del Norte, con un complejo de Edipo tremendo, y esta mujer reacciona como reacciona, como reaccionaría una mujer-mujer, una mujer que está casi a punto de hacer el amor con este hombre, a quien quiere y a quien se ha entregado, y se lo quiere llevar con ella a la montaña, y le quiere hacer libre como ella... Y este hombre la deja tirada, esta mujer se desespera, y en ese momento se rompe ese gran amor que ha sentido ella por «Don José», y se rompe y se ha roto, y ya no se vuelve atrás, y entonces tú sabes que esto siempre transforma en la mujer caprichosa... Pues eso, en la prostituta, en la mujer que se vende al hombre... Imagínate, una mujer admirada, que todos la están esperando... Yo tuve mis grandes discusiones hasta con el director de escena,



«ADORO A GIULINI; CON EL HE TRABAJADO, HE CANTADO, ME HE ENTREGADO...»



«EL AMOR, COMO DICE «CARMEN» EN SU «HABANERA», NO DEBE CONOCER LEYES; EL AMOR DEBE SER LIBRE... PERO EL AMOR NO ES ETERNO.»

que estaba muy de acuerdo con lo que yo pensaba de «Carmen»... Cuando quería que yo saliese de la fábrica despeinada. ¿Por qué? «Porque estás trabajando.» No, «Carmen» es muy mujer, y sabe que cuando ella sale todos la están esperando, todos la van a mirar; se mete en un rincón para atusarse sus pelos, su cabello, y hacerse su moñete ahí detrás, como todas las gitanas. ¿Cuántas gitanas españolas ves tú despeinadas...? Una gitana de verdad se atusa su pelo y se lo echa para atrás; con sus dedos incluso se puede peinar su pelo, y se arregla, se pone su blusilla, se pone su mantoncillo, porque sabe que los hombres le preguntan en cuanto sale a la calle: «¿Carmen, cuándo nos vas a querer?» Y ella dice: «No lo sé». Ahí está la presentación absoluta de Carmen: «Hoy no lo sé; a lo mejor, mañana; a lo mejor, nunca; pero hoy no te quiero, eso es seguro». Entonces empieza el juego ese, que para mí la habanera es un gran juego, porque ella les dice: «El amor es un pájaro rebelde; cuando tú le quieres atrapar, él se te escapa, y cuando él te ha atrapado, tú te marchas...» Yo la encuentro hasta tan espiritual... Cuando ella dice: «L'amour est enfant du bohème», él no conoce leyes. El amor, efectivamente, no debe conocer leyes, el amor debe ser libre; tú eliges a un hombre o una mujer, y lo quieres con todos sus defectos, con todas sus virtudes, y cuando lo dejas de querer, lo has dejado de querer, el amor no es eterno tampoco... Y eso es «Carmen» para mí. Yo he escrito una carta que se publicó en los programas. Porque yo no quise que el público fuera a oírme y a verme sin saber lo que yo pensaba de «Carmen»... Escribí una carta al director, y esa carta se publicó en los programas; esa carta preparó al público para mí nueva... yo no le llamaría renovación de «Carmen», le llamaría la verdadera «Carmen»; yo no he hecho nada más que poner al servicio de la música de Bizet mi voz, y digamos mi temperamento; no he hecho nada más que esto... Y esa fue la primera vez que afronté un personaje dramático como el de «Carmen», y, claro, me he sentido... He cantado **Dido y Eneas, La clemencia de Tito**... Pero nunca había llegado a profundizar en un personaje como «Carmen», y realmente es apasionante...

A.—¿Te consideras mujer realizada, Teresa?

B.—Sí, me considero realizada en todo...

A.—Te lo pregunto porque, para llegar a una comprensión así del personaje... Casi te diría, como Knappertsbusch hablando de

Parsifal, que hay que haber apurado la vida entera para entenderlo.

B.—Sí, yo no sé si he apurado la vida entera, creo que no, que todavía tengo muchas cosas que apurar.

A.—Pero, vamos, ¿entiendes la idea?

B.—Sí, sí, perfectamente.

A.—Creo que hay que tener una gran, no sé, solidez espiritual, tamizada a través de una intensidad vital.

B.—Pues, sí, creo que la tengo; sí, creo que, precisamente, por eso, y a través de eso, es por lo que llegué a «Carmen».

A.—Quizás por eso no la has querido hacer antes...

B.—Por eso no la he querido hacer antes, porque todavía yo tenía como unos tabúes, unos miedos... no sé cómo decirte. Yo me he casado muy joven, he tenido los hijos muy joven, he tenido mis primeros grandes éxitos muy joven... Esto hay que digerirlo...

A.—Asumirlo...

B.—Hay que asumirlo, cuando tienes veintidós, veintitrés años. Cuando a los veintitrés años tienes tu primer hijo, a los veinticinco el segundo y luego a los cinco años otro, y entremedias estás haciendo una carrera como yo considero que es la mía, una gran carrera, porque si te dijese que mi carrera no... Creo que Santa Teresa era quien decía aquella frase maravillosa de que «la verdad se confundía a veces con la inmodestia...». No creo que sea inmodestia el que yo te diga que he hecho una gran carrera. Y como artista he tenido que pasar... Son veinte años defendiendo por encima de todo en la escena dos autores: Mozart y Rossini; en el concierto, todo, porque tú sabes que desde Monteverdi, desde Bach... Todo no, porque he llegado sólo a Stravinsky, de ahí no he pasado... Pero todo Y de pronto, estar soñando con «Carmen» veinte años, madurándola psicológicamente, musicalmente, para mí ha sido... pues ni lo sé... Hasta te diría que todavía... no me lo creo... Sin la Sinfónica de Londres, yo creo que sin esa orquesta, no sé si hubiera podido... Sin esa orquesta, y sin Claudio, y sin Piero Faggioli... No sé si hubiera podido hacerla... Luego, todos colaboraron conmigo de una forma increíble, desde los maquinistas a los niños del coro, el coro, el director... El primero que tuvo una gran fe en mí fue el director del Festival, Peter Diamand; yo misma no creía en mí, y a veces, en los momentos de duda, de ansiedad, decía: «¡No puedo seguir adelante!» Y le decía a Claudio: «¡No puedo, Claudio, no puedo seguir adelante, me marchó!» Y él

me decía: «Si eres la única que cantas "Carmen", si las demás no la conocen!»... Cuando se lo decía a Piero Faggioli: «¡Piero, no puedo, no puedo..., es demasiado!», por ejemplo, en la escena de la muerte, yo creo que la ensayamos como sesenta o setenta veces... Las reacciones de «Carmen», las reacciones de «Don José»..., el hacerle todavía más mezquino a «Don José» ante la muerte maravillosa de «Carmen»...

A.—Esta pregunta es un poco indiscreta, pero ¿fue muy difícil convencer a Plácido Domingo para que acentuara, tal como tú me lo explicas, esa mezquindad en el carácter de «Don José»?

B.—Pues sí, pero reaccionó muy bien, porque Plácido Domingo no tiene la culpa de que Merimée y Bizet hicieran mezquino a «Don José»... Entonces el mérito está en Plácido Domingo, al interpretar eso como está escrito... «Don Juan» también es un ser mezquino. Y los «Don Juanes» más grandes lo hacen mezquino... Cuanto más mezquino lo hacen, más grandes son... Por ejemplo: Cesare Siepi y Gabriel Baquir, que hacía un «Don Juan» sensacional...

A.—¿Ha habido algún proyecto con Claudio Abbado que no llegara a realizarse?

B.—Hubo uno, muy interesante... El quería que hiciera una «Schubertiade» en la Scala, y no pude hacerla porque no tenía ninguna fecha libre. Fíjate, él nos invitó a hacer tres veladas Schubert a Fischer-Dieskau, a Hermann Prey y a mí. Te puedes imaginar todo lo que significa que a una española la inviten a cantar Schubert con esos monstruos; pero, desgraciadamente, no podía hacerlo... La verdad es que fecha sí habría tenido, pero sólo podía disponer de dos meses para preparar el recital, y no era suficiente...

A.—Teresa, me equivoco o a ti te da un poco de miedo todo el mundo del «lied» alemán, y algo de eso hemos hablado al principio...

B.—No, a mí no me da ningún miedo.

A.—Porque no puedo comprender las pocas veces que te hemos oído cantar Schubert o Mahler. ¿Cómo no lo grabas, cómo no lo haces más a menudo? Y creo que hasta Fischer-Dieskau te escribió una carta en tiempos felicitándote por tu Schubert...

B.—Sí, me ha pedido incluso hacer los dúos con él; pero tengo miedo de grabarlo, porque tengo tanta admiración por los cantantes... Qué te diría, por Elizabeth Schwarkopf, Elizabeth Schumann, Fischer-Dieskau... No sé, tengo un cierto respeto por ellos, y yo lo canto... pero me da miedo... Incluso después de haber tenido unas críticas en Alemania, en Austria; después de haber cantado Wolf, de haber cantado Schubert, de haber cantado Mahler... En Alemania haberme dicho que mi interpretación era una maravilla, que mi dicción era estupenda... tengo miedo a grabarlo, no sé por qué...

A.—Ni aunque te lo pidamos por favor...

B.—No, no; lo grabaré, estoy segura que lo grabaré, lo mismo que ahora voy a grabar un disco de canciones francesas. Tú sabes que yo defiendo muchísimo a Fauré, y yo no es que quiera a Fauré, es que amo la música de Fauré.

A.—Ultimamente tienes un romance con la Deutsche Grammophon...

B.—Sí, tengo un gran romance, porque es que me miman mucho en la Deutsche Grammophon, y a mí me encanta que me mimen..., me encanta que me quieran, no sólo que me quieran, sino que me lo demuestren... Y en la Decca me quieren, hay una persona que me quiere muchísimo, que es un amigo mío, Christopher Raeburn.

A.—¡Qué gran productor!

B.—Es algo increíble, pero, claro, él no es el director de Decca. En Decca está él, que me quiere, que me adora, que conoce mi voz... Pero la Decca se ha desinteresado muchísimo por mí. Mucho; yo he tenido un contrato en exclusiva con ellos seis años, y no he hecho nada, y luego, por ejemplo, ha llegado otro artista y... Yo tengo un gran respeto por los demás, pero lo que no dejo es que mi terreno me lo pise nadie; lo mío es mío, y lo de los demás, de los demás... Mi personalidad, mi forma de cantar es la mía, y me la tienen que respetar... Y entonces ellos no han sabido ni respetarla ni aprovecharla. Ha llegado la Deutsche Grammophon, ha llegado Claudio Abbado... La Deutsche Grammophon voy a decirte que están todos volcados conmigo; además, es una cosa, es el detalle: si saben que me gustan las porcelanas, me mandan una porcelana... Es una tontería, pero para mí la vida está hecha de cosas pequeñas, está todo unido: la vida de mujer con la de artista... Si no, pues no sería así... Llega la «Carmen» y recibo unas rosas de la Deutsche Grammophon, especialmente de un señor de la Deutsche Grammophon, y me dice: «Estas rosas las recibes a las doce del mediodía, y quiero que una de ellas sea la que saques al escenario el primer día de tu "Carmen"». Cómo decirte, a mí estas cosas me llenan la vida...

A.—¿Qué tal te llevas con Jesús López Cobos?

B.—Tú sabes que Jesús y yo nos conocemos hace años, y que ha habido unas relaciones humanas increíbles... A Jesús le conozco, yo creo, desde que estábamos en el Conservatorio... Yo, naturalmente, salí antes, en la promoción anterior. A Jesús le ad-

miro en todas sus facetas. La Cenerentola nuestra fue... Nuestro trabajo juntos ha sido un goce continuo...

A.—Yo sé que de no haber sido por él te hubieras ido... ¡Porque el montaje...!

B.—Sí, sí, hemos estado luchando... Y él se hubiera ido si yo no hubiera estado allí; pero los dos hicimos la misma fuerza, y, finalmente, dijimos: «¡Vamos a hacer música, y a olvidarnos de todo...!» Y era un acento musical, era también el mirar a Jesús... y él... ya lo sabes. Yo a Jesús le quiero mucho, muy entrañablemente. Puedes hablar de todo con él. A mí no sólo con el cantante, con el director, sino con toda la gente que colabora conmigo me gusta tener relación; que se pueda hablar no solamente de música, irte un día a un museo; que puedas irte un día al palacio de Versalles, y que a la vez incluso te puedas ir a montar en bicicleta con Jesús, y reírte, y hablar de los hijos, y hablar de tantísimos problemas... Del único problema del que no hablo es de política, porque no entiendo, y entonces, como soy perfeccionista en todo... ¡cómo voy a hablar de política si no entiendo! Tendría que estar enteradísima para ponerme a hablar de ella...

A.—Ya, para terminar, quiero preguntarte dos cosas: una referente a Michel Glotz. Tú, finalmente, has acabado trabajando con él.

B.—Sí, sí, yo trabajo con él.

A.—¿Fue a través de todo aquel asunto de la conversación con Karajan?

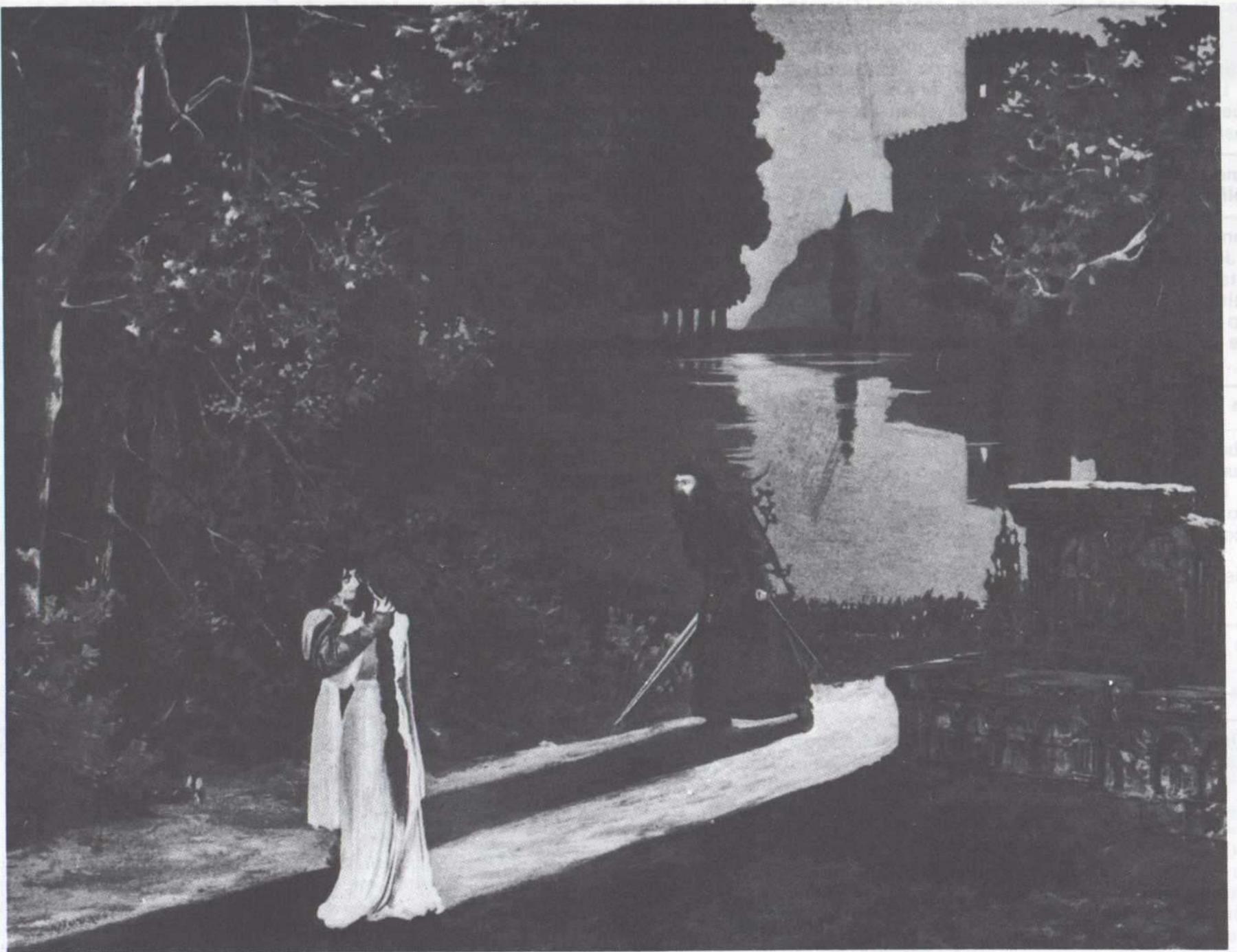
B.—No, yo llegué a Glotz por Weisseberg, otro artista al que admiro por encima de todo. Y te digo también como ser humano. Tú sabes lo que es Alexis; yo no puedo llamarle Alexis, pues como le conozco hace años, le sigo llamando Sigi. ¡Qué conversador, qué conversación, qué hombre, con qué cultura! ¡Cómo habla idiomas lo mismo en español que...! ¡Cómo habla de música! ¡Yo, cuando le oigo tocar...! Para mí, Sigi es también uno de los míos. Yo he llegado al terminar un concierto, a oírle las Variaciones, y cuando ha terminado, he ido a decirle con el corazón en la mano: «No soy nada, me has dejado avergonzada, me parece que lo que hago no es nada. Me gustaría ser... no sé... tu mujer; quizás sería pedirte demasiado... Pero tu secretaria, acompañarte siempre. No sé, es la adoración... Ayudarte a vestirte, prepararte todo, estar en primera fila, estar en el "camerino" esperándote...» Porque siento adoración por Sigi.

A.—¿Y él fue el que te llevó a Glotz?

B.—Sí, él fue quien me dijo: «Teresa, tienes que trabajar con Glotz». Pero ahí están mis sentimientos, que siempre salen por encima de mi cabeza..., casi siempre, aunque algunas veces no... Yo estaba ligadísima a Adda Finzi; no podía, era algo que no podía, dejar a Adda Finzi, que me descubrió cuando tenía veinte años. Yo no podía dejarla... Y todos los «manager» que tenía en otros países, no podía dejarlos, porque también había unas relaciones humanas... Ahora estoy con Michel, en Francia; todo lo que me ofrece es de una categoría increíble, y lo hago... El quiere llevarme a los Estados Unidos otra vez; tenemos una gran lucha, porque yo quiero llegar a los Estados Unidos de una forma, y él dice que tengo que volver como sea... Y no estamos de acuerdo... Y, precisamente, como todo lo que hace Michel es espectacular, pues fue él quien me convenció para que entrara en el reparto de Don Giovanni, ya sabes, la película de Losey. Porque una de las ilusiones de mi vida desde siempre ha sido cantar «Zerlinda», yo he soñado toda mi vida con cantar el «duetto» de «Zerlinda» con «Don Giovanni», «La ci darem la mano».

A.—Ultima cosa: ¿tienes miedo de algo en la vida, o después de la vida?

B.—Después de la vida, yo creo que todos tenemos miedo. Yo estoy como bastante satisfecha de que con las manos vacías no voy... ¿Que me he equivocado? Seguramente, ¿quién no se ha equivocado?... ¿Quién no reconoce sus equivocaciones?... En tantísimas cosas me habré equivocado, pero te aseguro que, como te decía al principio, tanto en mi vida como mujer, como madre, como hija, como esposa, como cantante, me he entregado hasta el final. Mi voz la respeto, porque creo que es un don del cielo, y por eso la respeto como la respeto... Tú sabes que yo no canto más que dos veces a la semana, porque tengo miedo de estropear mi voz; porque mi voz no la puedo cambiar por otra, mi voz es única, como la voz de Callas ha sido única, como la voz de Caballé es única... Cada uno tenemos esa voz que Dios nos ha dado, que creo hay que respetar, hay que cuidar... Esa voz que hace felices a tantos seres humanos, porque yo recibo cartas que me compensan de tantos sacrificios, de todos esos malos ratos que nadie sabe... Que, al final, son malos ratos y sacrificios maravillosos... Te digo: como madre me he entregado por completo, llevándome a mis hijos desde pequeños por todo el mundo, no separándome de ellos, y la prueba la tengo ahora, ¡cómo me quieren!, ¡cómo me siguen, cómo me adoran...! Es increíble... Como hija creo que he sido una hija estupenda. Con los demás... no he sido nunca... Estoy llena de defectos enormes... No he sido nunca... He dejado cantar a los demás, siempre las puertas abiertas a los jóvenes, incluso a los no jóvenes... No tengo mucho miedo; yo creo que Dios me juzgará por lo que me ha dado, me juzgará, y creo haber respondido en casi todo... Y en lo que no he respondido... creo que allí estará El para ayudarme y decirme: «¡Bueno, esto lo he olvidado!» Por lo tanto, no tengo miedo.



UNA INTRODUCCION A «PELLEAS ET MELISANDE»

Por MANUEL SANTOS MORANA

Este artículo pertenece a los «papeles» que Manuel Santos tiene escritos o esbozados sobre Debussy, por si—quizá si, quizá no—alguna vez se decide a organizarlos en forma de libro. Pelléas es asunto de permanente interés, acrecentado este año por la reposición de la ópera en el Festival madrileño. El trabajo de Manuel Santos puede ser útil a quienes presenciaron aquellas representaciones o las siguieron en la retransmisión radiofónica, y también, en general, a quienes sienten inquietud por el valor cultural del arte lírico. Con su publicación, RITMO continúa la labor de hacer lugar a todos aquellos valores «musicales» que tienen algo que decir y, cosa importante, saben decirlo.—LA REDACCIÓN.

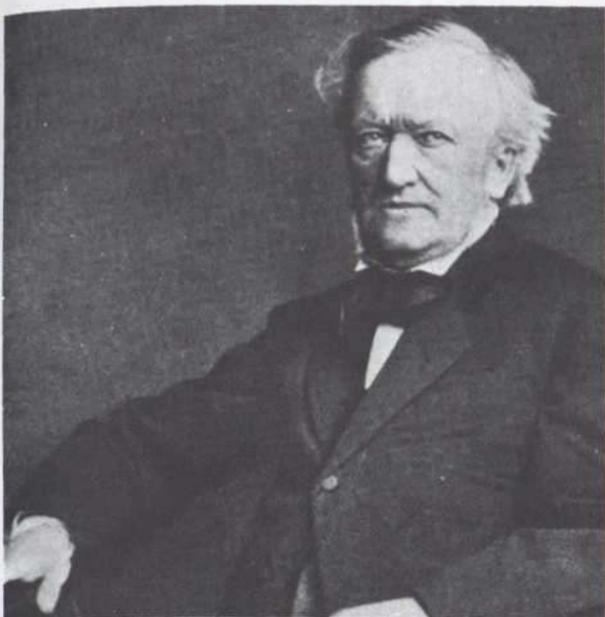
ACLARACION INICIAL

Resulta difícil comprender las coordenadas en que se inscribe una obra como **Pelléas et Melisande** si previamente no se sitúan las de su autor, Debussy. El realizar esto de una manera medianamente completa, o al menos totalmente inteligible dada la singularidad de su figura como compositor, nos llevaría un espacio del que, evidentemente, no disponemos. Por ello he creído que una solución de circunstancias sería la de intentar situar el lugar que ocupa su obra en el devenir de la música occidental, prescindiendo de un análisis más profundo de sus rasgos diferenciales y específicos como músico. Si Wagner constituye tajantemente el último jalón de las progresivas ampliaciones que a lo largo de su desarrollo sufrió el sistema de composición tonal, Debussy resulta ser el primero de la música contemporánea, entendiéndose por esto que el abandono de la composición conforme a las reglas tradicionales de la armonía clásica constituye el comienzo de la contemporaneidad. Por esto es inevitable que para centrar al compositor francés—tan mal conocido, por otra parte—sea necesario recurrir a un modo de contraste con Wagner—como antecedente inmediato en la línea que señala el progresivo desarrollo musical—, sin que ello implique la emisión de juicio de valor

alguno con respecto a ninguno de los dos músicos. Es claro que la figura de Debussy no puede ser contemplada exclusivamente bajo el aspecto de una antítesis wagneriana: además de que ello sería totalmente falso, limitaría de manera escandalosamente esquemática la figura mucho más poliédrica del francés; pero para los fines que nos proponemos—encajar su mundo musical antes de pasar a hablar específicamente de **Pelléas et Melisande**—quizá resulte suficiente.

LA ENCRUCIJADA DE LA MUSICA A FINALES DEL SIGLO XIX

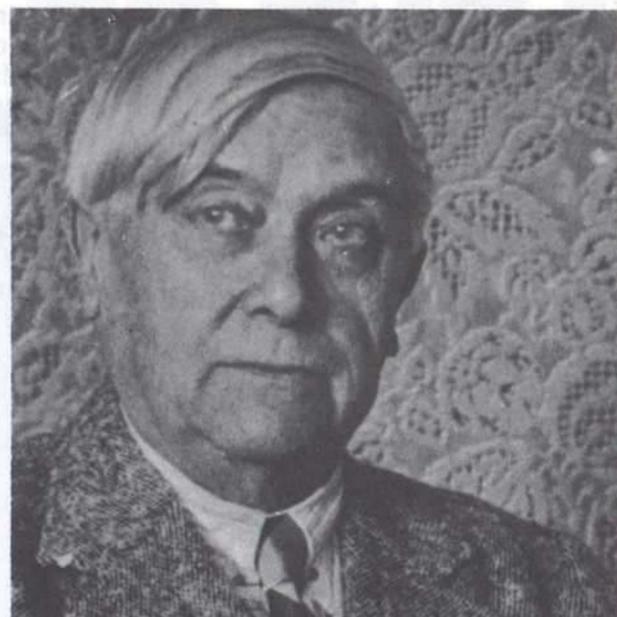
En Francia toda la época del Segundo Imperio se encuentra dominada por la ópera, y dentro del género por la figura de Meyerbeer, que con una gigantesca orquesta, gran coro y todo un conjunto de medios puesto al servicio del gran melodrama destinado únicamente a impresionar, abrumar y subyugar al público, encarna a la perfección los gustos del momento. Aparte de Meyerbeer como suprema identificación del gusto artístico burgués, solamente merece ser citado, pero con significación muy distinta, Berlioz. Este compositor, con su zigzagueante trayectoria, infunde



RICHARD WAGNER.



CLAUDE DEBUSSY.



MAURICE MAETERLING.

renovado aliento a las formas clásicas al intentar una nueva arquitectura musical, en la cual el contrapunto tradicional de líneas complementarias superpuestas es sustituido por un nuevo estilo polifónico de planos contrastados, con lo que introduce en la perspectiva sinfónica una dimensión casi desconocida o inexplorada, en todo caso, anteriormente.

Cuando nace Debussy (1862) faltan dos años para que muera Meyerbeer y siete para que desaparezca Berlioz, que en aquel momento estrenaba *Beatriz y Benedicto*. Los músicos jóvenes, cuando Debussy ingresa en el Conservatorio de París (1872), son: Charpentier, con doce años; Chausson, diecisiete; D'Indy, veintiuno; Duparc, veinticuatro; Fauré, veintisiete; Dukas, tres años más joven que Claude Achille, y todavía faltan tres para que nazca Ravel; la generación anterior estaba constituida por Gounod, que tenía cuarenta y cuatro años cuando nace Debussy; Lalo, con treinta y nueve; César Frank, cuarenta, y Chabrier y Massenet, con veintiuno y veinte, respectivamente.

Por otra parte, en la vecina Alemania, ante la expansión de la tonalidad y el derrumbe lento pero inexorable de los pilares constitutivos de la construcción musical clásica, se produce una reacción, reflejada en el manifiesto que en 1860 firmaron Brahms, Joachim y otros músicos menos conocidos, publicado en un periódico berlinés; en él se expresaba la protesta contra las audacias de la música de Liszt, Wagner y sus partidarios, a quienes acusaban de levantar «teorías inauditas contrarias al espíritu interno de la Música», las cuales deploraban y condenaban enérgicamente. La reacción tomó varios caminos, cuyas respectivas direcciones fueron: en Brahms, una vuelta al sinfonismo beethoveniano; en otros, una interpretación romántica de este sinfonismo que acentuaba la disolución de la forma, como en Bruckner y en Mahler. Max Reger se fue más a las raíces y llegó hasta Bach, y el neorromántico Strauss creyó oportuno, en un momento determinado, volver al barroquismo con su *Ariadna en Naxos* y *El Caballero de la Rosa*. Los productos de esta corriente reaccionaria fueron de lo más diverso, pero ocurrió lo lógico: los músicos geniales produjeron obras geniales, y los menos dotados, puros pastiches.

Entretanto el «tandem» Liszt-Wagner, que apuntaba, como más tarde se pudo comprobar, el auténtico camino de la evolución musical, continuaba usando y «abusando» de la modulación y dirigiendo a las fuerzas armónico-tonales hacia su disolución definitiva. A la búsqueda de su ideal estético en la fusión de drama y música como un todo indisoluble, Wagner debía terminar por romper definitivamente con los moldes de la sinfonía, y en el plano estrictamente musical su doctrina de la «melodía infinita» se sitúa en la oposición del ideal de orden y simetría, sobre los cuales reposa toda la armonía formal clásica. El sistema que desde algo más de dos siglos había acogido dentro de sus límites la confección de cualquier obra musical es llevado a su máxima capacidad de desarrollo en manos de Wagner. La organización armónico-tonal, basada en la dependencia atractiva dominante-tónica en su expresión más primitiva y elemental, fue conducida a sus últimas consecuencias en *Tristán*, por otra parte ejemplo perfecto de adecuación entre lenguaje musical e idea expresiva. La noción de acorde consonante como punto central de reposo desaparece y se sustituye por el acorde disonante inestable, que se constituirá en un punto de articulación y devenir: el diatonismo es sustituido por el cromatismo. Ello supone la pérdida de definición tonal en un momento determinado, y al evitarse de continuo la progresión musical por cadencias perfectas se mantiene en el oyente una permanente sensación de no resolución, una tensión, cuya única forma de relajación es el silencio o, como ocurre en *Tristán*, la muerte. Es curioso, por otra parte, constatar cómo Wagner, expresando los sentimientos más profundos, íntimos y sublimes de la manera musical más avanzada, también resulta tributario del gusto por lo magnífico y ostentoso: Wagner combina la más pura expresión romántica con el sentido de la pompa y grandeza típicas

del Segundo Imperio, lo que no quita para que haya sido, sin duda, el más genuino exponente de todo el movimiento romántico del siglo XIX.

Cuando Debussy regresa de Roma, en 1887, hacía cuatro años que había muerto Wagner y transcurrido sólo uno desde la desaparición de Liszt; Brahms había escrito su última *Sinfonía* (1886), Bruckner ocho de sus nueve, Mahler solamente la *Primera* y Richard Strauss no era todavía el campeón de los poemas sinfónicos. En Rusia, Tchaikovsky escribía su *Quinta Sinfonía* y Rimsky-Korsakoff el *Capricho español*, rápidamente seguido por *Scherzade*. En el mundo operístico Verdi acababa de estrenar *Otelo*, y un prometedor italiano cuatro años mayor que Debussy —Giacomo Puccini— había dado a conocer *Egardo*. En París la actividad era fundamentalmente escénica, desarrollada tanto en la Opera como en la Opera Cómica, con obras tales como *Fausto*, *Carmen*, *Manon* y *Mignon*, aunque también se montaban reposiciones de Meyerbeer, Halévy, Auber y otros. Ante este panorama el ciclón Wagner iba a barrer con su fuerza avasalladora toda posibilidad de una música genuinamente francesa. Las peregrinaciones a Bayreuth de la crema literaria, intelectual y musical habían sido habituales desde la inauguración de los festivales. En 1885 se funda en París *La Revue Wagnérienne*, promovida por Edouard Dujardin y sostenida por Villiers de L'Isle-Adam, Gabriel Mourey, Robert Gaudet y otras personalidades del mundo artístico, que van a formar parte del círculo amistoso de Debussy cuando éste vuelve a París.

La verdadera toma de contacto con Wagner por parte de Debussy no ha sido lo suficientemente investigada y, probablemente, no podrá serlo ya; es muy posible que se haya efectuado en sus años de Conservatorio, aunque en partitura solamente, y que se haya reducido a *Tannhäuser*, estudiado bajo la inteligente guía de Lavignac. No es raro que resultase dificultosa la aproximación a los pentagramas wagnerianos, dado el furibundo rechazo que de su figura se había producido en los medios musicales franceses, al que no era ajeno un cierto toque de patriotismo mal entendido (la guerra franco-prusiana arrojaba una sombra de desconfianza sobre todo lo que proviniese del otro lado del Rin). La auténtica audición es probable que se produjese, en 1882, en Viena, con *Tristán*, acompañado de los Von Meck; pero, sea como sea, el hecho comprobado es la furibunda vena wagneriana que agita a Debussy durante sus años de estancia en Villa Médicis, que le lleva a «olvidar las reglas más elementales de la cortesía»; Agustín Savard, amigo de aquellos días, lo recuerda encerrado en su habitación tocando *Tristán*, y Paul Vidal cuenta cómo asistieron a una representación de *Lohengrin* en el Teatro Apolo.

Al volver a París, Debussy no dispone de ningún medio de supervivencia, e incluso no puede contar con la ayuda familiar, ya que su padre acababa de ser fulminantemente despedido de su puesto de trabajo. No se sabe muy bien cómo, durante algún tiempo, reside en casa de Etienne Dupin, rico financiero y mecenas musical, que posteriormente murió asesinado, de manera misteriosa, en Méjico. Gracias a su ayuda es como parece que Debussy pudo peregrinar a Bayreuth en los años 1888 y 1889, adonde, en cualquier caso, estaba dispuesto a llegar andando si hubiese sido necesario (*). El primer año asistió a *Parsifal* y *Meistersinger*, y el segundo, además de estas dos obras, pudo contemplar *Tristán*. Los directores fueron Hermann Levi, Félix Mottl y Hans Richter, y entre los cantantes se encontraban Ernst van Dyck, Theresa Malten, Amalie Materna, Rosa Sucher, Heinrich Vogl, Eugen Gura, Franz Betz, Theodor Reichmann y Anton Fuchs.

El culto a Wagner era absoluto; Franck, Saint-Saëns, D'Indy estaban influidos totalmente por él. Había que disponer de una personalidad artística fuera de lo común para poder liberarse de aquel influjo, y Debussy la tenía. Ya en Roma, cuando trabaja en

(*) El comienzo de la primera edición (1897) de *Le voyage artistique à Bayreuth*, de Albert Lavignac, expresa exactamente esta atmósfera de peregrinaje: «Se llega a Bayreuth como se puede, a pie, a caballo, en coche, en bicicleta; aunque el verdadero peregrino debería ir de rodillas».

la composición de **Diane au bois**, evita imitar a Wagner, lo que hubiera resultado demasiado fácil a pesar de que en ese momento está convencido de que el alemán significa la aurora que dará comienzo a una nueva era en la Historia de la Música. A la vuelta de su segunda visita al templo de las celebraciones wagnerianas, con las ideas más posadas, se da cuenta de que Wagner significa todo lo contrario: es el final de una era. Efectivamente, su música cierra para siempre todo un ciclo basado durante más de dos siglos en la tonalidad y el diatonismo, y si Debussy será incapaz de poner de pie un orden totalmente nuevo, su tratamiento y aportaciones al lenguaje musical producirán uno de los impactos más sonados en la música occidental. A pesar de todo, Debussy escribe sus **Cinco poemas de Baudelaire (1887-1889)**, que, aunque buenos, si para otra cosa no sirven es para efectuar una auténtica exorcización que le libere para siempre del influjo del teutón. Entre el crispado cromatismo de **Balcon**, primera canción compuesta en 1887, y el lenguaje casi personal de **Le jet d'eau**, última del ciclo, acabada en 1889, está reflejada toda la aventura anímica del recorrido realizado en busca de un lenguaje y una forma expresiva propias. En cualquier caso, la lucha por encontrar un modo de hacer personal debió de ser muy dura, invadidos como estaban tanto los medios musicales como los ambientes literarios en que se movía Debussy por las armonías wagnerianas. Los que hacían música imitaban a Wagner; los principales amigos, como Godet, Mourey, etc., no imaginaban otro tipo de pentagramas; en los conciertos de Lamoureux y Padeloup se ofrecían regularmente extractos sinfónicos de las óperas del nuevo dios; aquella era la nueva doctrina revelada, la nueva religión redentora, y resulta paradójico que, a pesar de su intento de alejarse de aquel dogma, Debussy quedase ligado como jornalero musical a ejecuciones pianísticas de **El Anillo**, como la que llevó a cabo, en 1893, acompañado de Raoul Pugno, para ilustrar los comentarios de Catulle Mendès al ciclo.

La influencia ejercida por Wagner sobre Debussy hay que determinarla por vía de la negación y búsqueda de un nuevo camino. Desde un punto de vista estrictamente musical, el francés, se da cuenta del agotamiento de un lenguaje que a su vez se había convertido en un método con unas reglas perfectamente definidas; al decidir su abandono, Debussy es consciente de que se sumerge en lo desconocido e inexplorado, que no puede abandonarse a la relativa facilidad de cualquier compositor del siglo XIX, cuya misión era aceptar este juego y ampliarlo introduciendo unas cuantas excepciones más a la regla. No. Debussy carga conscientemente sobre sí la tarea de «inventar» una nueva forma de hacer música. Además, el hipertrofiado lenguaje tonal de Wagner había servido para poner en pie un mundo con unas connotaciones estéticas y filosóficas que resultaba totalmente ajeno al intelecto y sensibilidad de Claude Achille: un francés, entre cuyos rasgos distintivos básicos se contaban un decadentismo superrefinado y una aristocrática espiritualidad, filtrados por un «wit» muy anglosajón, que impide toda exteriorización sentimental, grito y retórica, difícilmente podía encajar dentro de las coordenadas del mundo wagneriano.

Conviene dejar bien sentado que Debussy no niega el valor de Wagner, a pesar de todos los textos procedentes de su pluma que se hayan manejado en ese sentido, sino que simplemente rehúsa constituirse en su epígono, y, desde luego, es preciso reconocer que para tomar esta decisión había que tener mucho valor y mucha seguridad en los propios medios. También hay que dejar bien claro que Debussy no atribuye a todas las obras wagnerianas el mismo valor, y como muestra de la opinión que le merecía **El Anillo** nada mejor que citar parte de la crónica que, como crítico, envió desde Londres con motivo de la representación que tuvo lugar en aquella ciudad, en 1903: «¡Ah!, Señor. Qué insostenibles llegan a ser en la cuarta jornada estas gentes con casco y con pieles de animales... Imagínese que jamás aparecen sin su condenado "leitmotiv"; ¡incluso hay algunos que lo cantan!, lo que se parece a la inefable locura de alguien que entregándose su tarjeta de visita os declamase líricamente su contenido. Cuatro jornadas de innumerables comentarios sobre esta historia del anillo perdido, más tarde encontrado y que pasa de mano en mano como en el juego de las prendas. Sin hablar de la incomprensión de "Wotan" hacia todo lo que ocurre alrededor de él. Resulta que este padre de los dioses es, realmente, el más tonto..., pasa el tiempo haciéndose contar incansablemente una historia que comprendería el más canijo de los enanos que se pudren en la fábrica del nibelungo; pero él no sabe más que blandir su lanza, hacer brotar el fuego o cometer irreparables torpezas, que vuelven a replantear todo de nuevo. A esto me objetará usted la obligación de rellenar cuatro jornadas..., esfuerzo, desgraciadamente, fallido por esa necesidad alemana de golpear obstinadamente sobre el mismo clavo intelectual con temor de no ser comprendido, que se carga necesariamente con repeticiones ociosas...». Y finalizaba Debussy diciendo que para desintoxicarse había ido corriendo a consumir una noche en el «music-hall» Alhambra «como premio a su buen comportamiento».

Pero si esto es lo que pensaba del **Ring**, expresado en el estilo irónico y sarcástico muy característico en él, conserva auténtico respeto y admiración por **Tristán**, y sobre todo por **Parsifal**; esta obra le acompaña toda su vida, y si hay que creer que se necesita



MARY GARDEN, PRIMERA «MELISANDE».

toda una experiencia vital para alcanzar y comprender su mensaje, esto se hace verdad en Debussy, que precisamente en sus últimos años es cuando da muestras evidentes y abundantes de tenerla continuamente presente. En el fondo, y aunque de una manera inconsciente, **El martirio de San Sebastián** no constituyó más que la pretensión de construir el «Parsifal» debussyiano.

En **Mes souvenirs du symbolisme**, André Fontainas describe una escena que tuvo lugar en la morada de Pierre Louys y que pone de manifiesto, aunque sea de forma parcial, el pensamiento musical de Debussy. Mientras se desarrollaba la conversación en casa de Louys, Debussy parecía estar ausente de la reunión, absorbido por el deslizamiento de sus dedos sobre el teclado. La discusión, como era bastante habitual, discurría sobre Wagner... «Repentinamente, con una mano que parecía brincar, esbozó el arabesco de una especie de "impromptu"...; los profundos ojos soñadores estaban iluminados con calma, audacia e ironía. De memoria, sin la más ligera duda, Debussy comenzó a elaborar un entretreído de motivos wagnerianos...: ¿No ven cómo Wagner, con todo su formidable poder —sí, a pesar de su poder—, ha conducido la Música al extravío por unos estériles y perniciosos senderos? Aceptó de Beethoven una pavorosa herencia: ya para Beethoven el arte del desarrollo consiste en la repetición, en la incesante reexposición de temas idénticos. ¡Escuchen! (toca un pasaje de una sonata de Beethoven)..., y Wagner ha exagerado este procedimiento hasta el extremo de la caricatura. Odio el "leitmotiv" no solamente cuando se abusa de él, sino también cuando se utiliza con gusto y discernimiento. ¿Creen ustedes que en composición se puede expresar dos veces la misma emoción? O bien es que no se refleja de una manera adecuada, o bien se trata de pura vagancia (previene a sus oyentes para que no sean estafados con cambios de ritmo o tonalidad, lo cual considera una superchería). Me gustaría ver la creación —yo mismo lo haré— de una clase de

*el
buen
sonido*

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



música libre de temas y motivos o formada por un único tema continuo, con ninguna interrupción y que nunca retorna sobre sí mismo. Eso constituiría un lógico, compacto y deductivo desarrollo. No habrá, entre dos reexposiciones del mismo tema característico, un relleno superfluo. El desarrollo no volverá a ser la amplificación del material, esa retórica profesional que es distintiva de un aprendizaje excelente, sino que será producto de una concepción esencialmente física y más universal.» Fontainas añade que estas peroratas debussyinas no disminuían un ápice el entusiasmo wagneriano de aquellas veladas simbolistas.

Digamos, por último, apresuradamente que la vía elegida por Debussy —por el auténtico Debussy que comienza con *Prelude à l'après midi d'un faune*— pasa, en el terreno armónico, por la adopción, sin ningún esquema establecido, de un sistema de composición no inscrito en el marco de la música tonal, en el que entran la modalidad (tratada de una manera muy amplia), las escalas pentatónicas javanesas, bitonalidad, politonalidad y retazos de escalas de tipo arábigo adscritas a su música de carácter español. Dentro de este cañamazo no son rechazados el mismo diatonismo y el cromatismo, además de que conviene decir que la utilización por el compositor de las escalas de tonos enteros resulta ser la primera, aunque tímida, muestra consciente de atonalidad en la música occidental. Evidentemente, y aunque sólo sea por el manejo de este material armónico, sin someter a la más mínima consideración ningún otro elemento musical característico de su forma de hacer, se producen en la obra del francés novedades sonoras y formales, que le convierten cronológicamente en el primer músico contemporáneo cuyas aportaciones al lenguaje de los sonidos han tenido la virtud de abrir nuevos caminos por los que años más tarde ha transitado parte de la música de nuestro tiempo. Después de treinta años de oscuridad más absoluta, el valor de Debussy como antecedente se ha puesto de manifiesto con el más vigoroso empuje, a pesar y por encima de todas sus contradicciones, y su obra le caracteriza como una de las personalidades más originales que en el mundo de la música han sido.

UNA NUEVA ESTETICA MUSICAL: «PELLEAS ET MELISANDE»

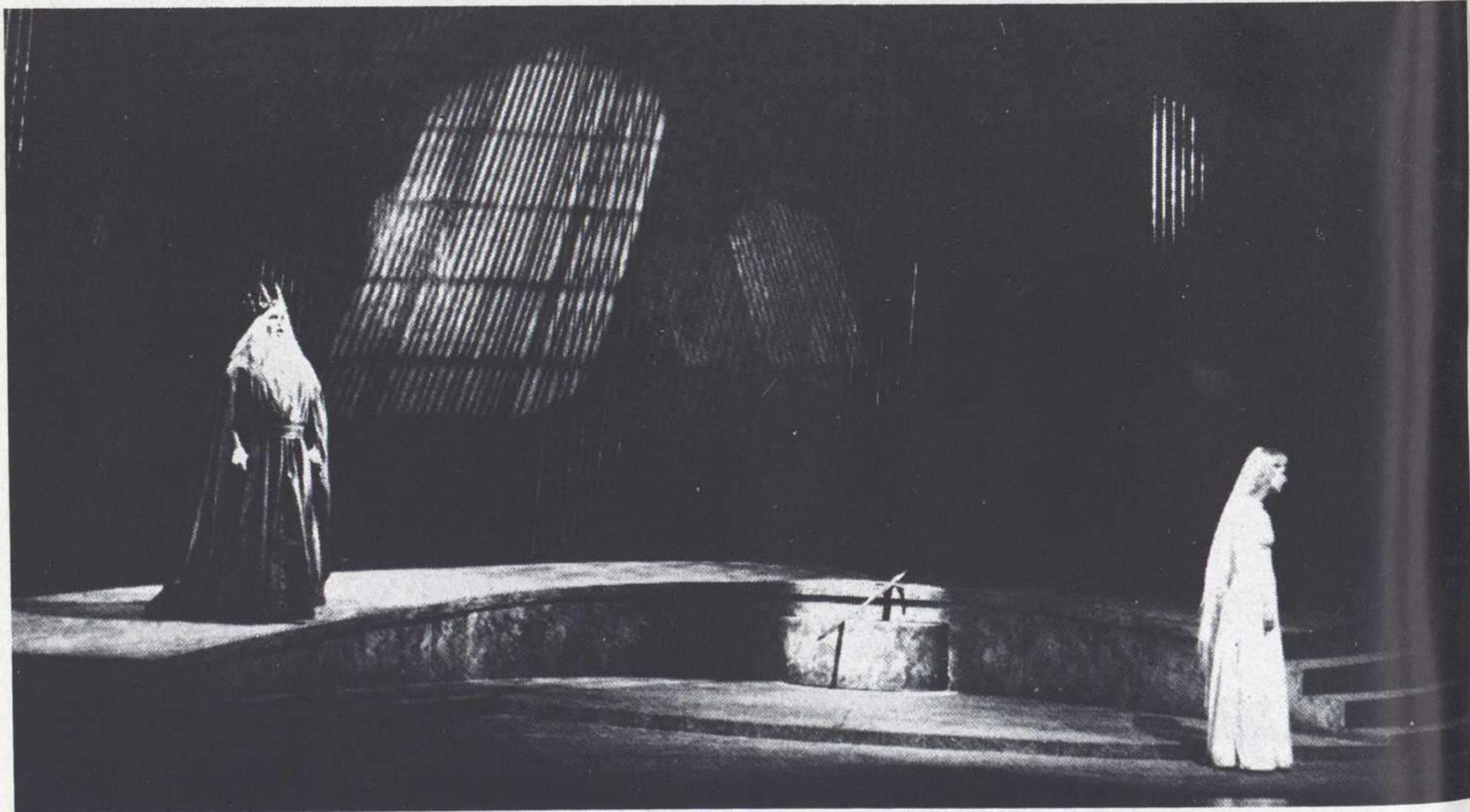
Al regresar por segunda vez de Bayreuth, en conversación con su ex maestro Ernest Guiraud, anotada por su discípulo Maurice Emmanuel, describía Debussy la forma lírica de sus sueños con las siguientes palabras: «... la música comienza allí donde la palabra es impotente para expresarse, la música está escrita para lo inexpresable; me gustaría que diese la impresión de salir de las sombras y que retornase a ellas en algunos momentos; que se comportase siempre como un sujeto discreto...»; y en cuanto al poeta, continúa: «... será aquel que diciendo las cosas a medias me permitirá insertar mi sueño en el suyo; que concebirá personajes cuya historia y ubicación no pertenecerán a ningún tiempo y lugar; que no me impondrá despóticamente la escena que debo realizar, y me dejará libertad aquí o allá para tener más arte que

él y perfeccionar su obra. ¡Pero que no tema! No cometeré los errores habituales del teatro lírico, donde la música predomina insolentemente... Sueño con poemas que no me condenen a ejecutar actos largos, pesantes, que me proporcionen escenas cambiantes, diversas, por los lugares y el carácter; donde los personajes no discutan, sino que soporten la vida y el destino».

Como puede comprobarse, Debussy, prácticamente, está describiendo lo que será *Pelleas* con trece años de anticipación. Es cierto que coincide con Wagner en la pretensión de fundir las artes en una obra total; pero opina, como Mallarmé, aunque no por las mismas razones que éste, que Wagner ha errado el blanco. Mallarmé llega a mantener, en 1894, que el reencuentro de la poesía con la música es una tarea que concierne exclusivamente al poeta, y que es éste, por medio del texto, el que debe poner de manifiesto la música encerrada en las palabras; intentando apoyar su teoría, Mallarmé llegó a estar más interesado por el ritmo musical y la interrelación eufónica de los vocablos que por el significado mismo de ellos, lo cual, sumado a su simbolismo, llegó a hacer completamente ininteligibles muchos de sus poemas. Debussy, por supuesto, disiente de la postura de Mallarmé, y aun en contra de su opinión —el poeta opina que el intento de interpretación musical del texto de Maeterlinck lo convertirá en un libreto operístico convencional— mantiene que el texto reclama una música, y que eso es lo único que necesita para que se pueda cantar.

El 17 de mayo de 1893, cinco días después de la primera puesta en escena de *La Walkyria*, en París, se estrenó, en única representación matinal, en el Théâtre des Bouffes-Parisiens, el *Pelleas et Melisande* de Maeterlinck. El vestuario había sido creado por Paul Vogler, inspirado en retratos de Memling y cuadros prerrafaelistas de Walter Crane; entre los asistentes se contaban Henri de Régnier, Whistler, Mallarmé y Debussy. Prácticamente, el único, además del compositor, que respondía a la filosofía de *Pelleas*, aceptando la posibilidad de la muerte como resultado de las enmarañadas rivalidades amorosas —la muerte como único factor cierto, es decir, como única certeza de vida—, era Mallarmé.

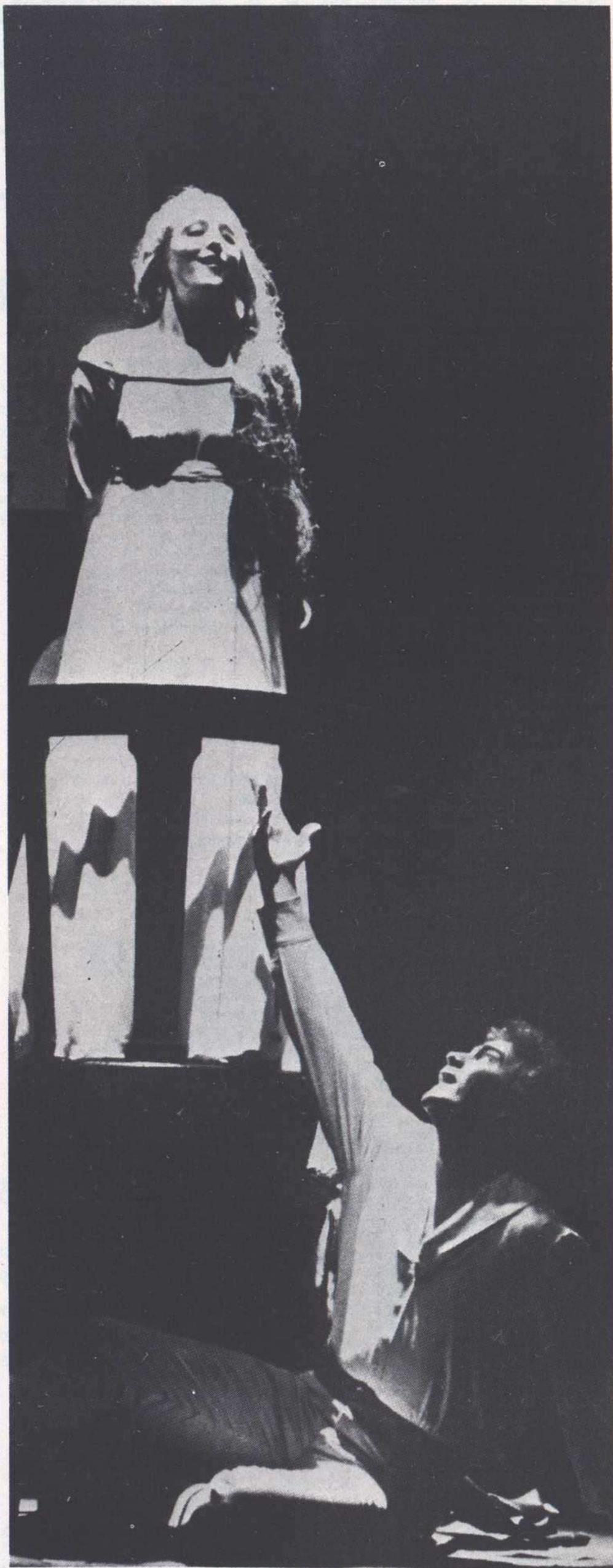
Debussy debió de comenzar inmediatamente la partitura, ya que menos de cuatro meses después del estreno escribió una carta a Chausson donde le comunicaba que había finalizado una escena. Hacia finales de 1893, Camille Mauclair y Henri de Régnier se dirigieron a Maeterlinck para solicitarle, por encargo de Debussy, la utilización de su drama como base para la elaboración de un libreto de ópera, y como resultado de tal gestión Debussy tuvo que realizar una visita al dramaturgo, en Gante, acompañado de Pierre Louys. Es de sobra sabido cómo esta relación Debussy-Maeterlinck, que comenzó bajo los mejores auspicios, obteniendo el compositor una carta del hombre de teatro en la que se le dejaba absoluta libertad para adaptar la obra, acabó precipitándose, con motivo del estreno, en una desdichada reyerta entre las dos figuras, que finalizó con la ruptura de sus relaciones de por vida. El motivo de esta diferencia parece que residía en la elección de



DON GARRARD Y ANNE-MARIE BLANZAT. FESTIVAL DE GLYNDEBOURNE, 1976. (ESCENA PRIMERA, TERCER ACTO.)

Mary Garden para representar el papel de «Melisande», cuando parece que se habían dado unas ciertas seguridades a Maeterlinck de que lo haría su mujer, la cantante Georgette Leblanc. Quizá esta promesa se hizo por consideración hacia su persona o quizá también bajo una cierta presión; el caso es que Georgette Leblanc gozaba de una malísima reputación como cantante, y tanto Debussy como Carré, director de la Ópera Cómica, donde iba a tener lugar la representación, seguramente estaban de acuerdo, desde un principio, en adjudicar el papel a la Garden. El resultado de todo ello fue que Maeterlinck llevó a juicio a Debussy, alegando la desfiguración que había sufrido el texto de **Pelléas**; pero lo perdió ante la prueba de la carta firmada de su puño y letra autorizando cualquier alteración de la obra para su acomodo como libreto operístico. En cualquier caso, el 14 de abril de 1902 Maeterlinck publicó un suelto en **Le Figaro**, donde decía: «... el **Pelléas** en cuestión me ha llegado a ser extraño, casi enemigo; despojado, por tanto, de todo control sobre mi obra, quedo reducido a desear que su caída sea rápida y sonada». ¿Sería ésta la auténtica razón —el no reconocer su propio texto— de la querrela entablada por el dramaturgo? En 1920 Maeterlinck asistió a una representación de la ópera en el Metropolitan de Nueva York, y con ese motivo escribió una carta a Mary Garden, su protagonista también en esta ocasión, donde le decía: «Me había jurado a mí mismo no ver nunca el drama lírico **Pelléas et Melisande**. Ayer violé mi promesa, y soy un hombre feliz. Por primera vez, y gracias a usted, he entendido mi propia obra». Cinco años más tarde, en 1925, escribe a Henry Russell: «Hoy día reconozco que estaba completamente equivocado en esta cuestión, y que él (Debussy) tenía mil veces más razón que yo». ¿Fue la ignorancia musical de Maeterlinck, y de las ideas de Debussy en particular, lo que le inclinó a autorizarle por carta para reformar a su antojo la obra y no aceptar luego las omisiones y cortes del compositor, o es que Maeterlinck vio en Debussy un posible rival para la supervivencia de su propio texto? Nunca se sabrá, pero si el motivo fuese este último, hay que decir que acertó. Los simbolistas habían intentado acceder al teatro desde 1865, con **L'Après midi d'un faune**, de Mallarmé, y hasta 1891, año del estreno de la obra en un acto, de Maeterlinck, **L'Intruse**, no lo habían conseguido. Si este género teatral se mantiene continuamente en el recuerdo de la posteridad ha sido única y exclusivamente por la adaptación musical que de **Pelléas** llevó a cabo Debussy, produciéndose la curiosa paradoja de que la ópera resultó ser la encarnación del inalcanzable sueño perseguido por Mallarmé a lo largo de toda su vida.

La atracción de Debussy hacia el texto de Maeterlinck puede estar en línea con la que sintió por obras como **Tristán**, **Axel** o **El hundimiento de la casa Usher**, de Poe, que ilustran de una manera similar la psicología de la inocencia y la crueldad. **Tristán** y **Axel**, con su juego de amor y muerte, y las fantasmagorías terroríficas de **El hundimiento de la casa Usher** ejercieron una gran fascinación sobre el compositor. No hay que olvidar, por otra parte, que Maeterlinck declaró: «Poe ha ejercido sobre mi obra, como sobre la de otros de mi generación, una gran, profunda y permanente influencia. A él debo el nacimiento en mí de la sensación de misterio y pasión por el más allá». Estas connotaciones entre los dos escritores, reconocidas por el propio Maeterlinck, no hacen sino confirmar la afirmación de que el interés del compositor francés hacia **Pelléas** y **El hundimiento** se verificó a través de sus características comunes de fantasía, misterio y horror. Pero existe una razón más poderosa aún, que empuja a Debussy de una manera frenética al trabajo inmediatamente finalizada la representación del **Pelléas** de Maeterlinck, y esa razón no es más que la expuesta por el propio compositor cuando comenta con Guiraud cuál es el texto ideal —en su opinión— para poner en música; si se tiene en cuenta aquella exposición de su pensamiento puede colegirse de forma inmediata que la obra del dramaturgo belga era lo que afanosamente estaba buscando. La atemporalidad de personajes y situaciones, sumada al lenguaje particularmente simbolista de Maeterlinck, se adaptaba maravillosamente a sus deseos. Según el análisis efectuado por Kandinsky sobre el manejo del idioma por el hombre de teatro belga, la palabra tiene un doble cometido: el de nombrar un objeto material, y si ese objeto no es percibido en el momento de mencionarlo, el de formar en el cerebro una representación abstracta que provoca en el subconsciente una vibración; de esta manera, y dependiendo del contexto en que sea nombrada, la palabra puede adoptar significados diversos, y todos menos uno —lo que «realmente» representa— pertenecen a la categoría de símbolos. Lo que de otra manera viene a querer decir que una palabra puede tomar la significación habitual que se le adjudica en el lenguaje ordinario, o bien puede constituir un símbolo. Pero —añadimos nosotros— no debería olvidarse que la característica esencial de un símbolo es la multiplicidad de interpretaciones, lo que llevaría a considerar el lenguaje de Maeterlinck, paradójicamente, como el más asemántico que pueda darse. Pues bien, éste es el punto de contacto entre la música —como lenguaje asemántico por excelencia— y la obra dramática de Maeterlinck, que Debussy supo intuir inmediatamente, de tal manera que si había una oportunidad de fundir música y palabra era precisamente ésta. No hay que dudar ni por un momento que Debussy eligió este texto precisamente por esa razón, y porque, además, dominaba a la perfección —dadas sus



FREDERICA VON STADE Y RICHARD STILWELL. OPERA DE PARIS, 1977. (ESCENA PRIMERA, TERCER ACTO.)

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

PRIMERAS MARCAS DE ORGANOS



CRUMAR Sonido Profesional

kimball LA MUSICA A TODOS LOS NIVELES

bontempi El método para descubrir talentos

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



Pianos de Cola kimball - Bösendorfer

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

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

kimball LA CALIDAD EN SONIDO Y LA BELLEZA EN DISEÑO

DISEÑO

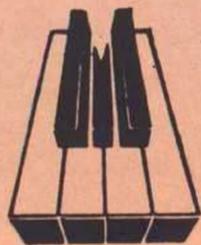
Se ofrecen muebles de precisión diseñados artísticamente. Una selección más amplia que la de cualquier otro fabricante del mundo.

ELABORACION

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

ACABADO

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



MAXPER S.A.
DISTRIBUIDORA GENERAL
DE ORGANOS Y PIANOS

Delegaciones en Madrid:

- Alberto Alcocer, 28 tfs. 458 69 03 - 458 69 05
- Francisco Silvela, 21 tfs. 401 52 48 - 402 03 45
- Leganitos, 12 tfs. 241 98 70 - 248 00 86
- Cea Bermúdez, 51 tfs. 243 38 92 - 244 48 69
(ENTRADA por ANDRES MELLADO, 73)
- Espejo, 9 tfs. 241 47 64 - 247 20 45

... y en toda España, en tiendas de música muy especializadas.

DESEO RECIBIR MAS INFORMACION SOBRE:

Bontempi Kimball Crumar

Nombre _____

Apellidos _____

Calle _____

Localidad _____ TE _____

Remitir en sobre cerrado a:

Centro Musical **MAXPER**
Carretera de Andalucía, Km. 12,600
Getafe (Madrid)

habituales relaciones y lecturas— las claves del mundo simbolista. No cabe, por tanto, afirmar que en **Pelléas** Debussy consigue la síntesis impresionismo-simbolismo, como ha dicho Salazar, entre otros, puesto que no se trata de eso; de lo que se trataba era de encontrar un lenguaje literario caracterizado precisamente por lo que distingue en esencia al musical, es decir, su asemantividad, para de esta forma poder establecer un plano de paso del uno al otro, como en un todo continuo en el que ambos estuviesen confundidos hasta el punto de no permitir su identificación. Se habría conseguido con ello el ideal tantas veces perseguido, la transmutación de poesía en música y de música en poesía, indistintamente.

La ópera fue finalizada en 1895, salvo la orquestación, y, aparte pequeños detalles, esa partitura es la que se estrenó en 1902, como se ha podido deducir del estudio comparativo de los diferentes manuscritos. El tiempo transcurrido hasta su estreno constituyó una auténtica lucha por verla representada. Debussy, medio en broma, llegó a hablar de ponerla en escena en Japón; la «boutade» tenía su fundamento serio si se consideraba a aquel país como lo más alejado de lo que podía ser el entendimiento tópico del término ópera para un público occidental, teniendo en cuenta lo que **Pelléas** se separaba de ese tópico. El compositor rechaza por dos veces las peticiones que se le hacen —entre ellas la de Isaye, que efectúa gestiones para su estreno en Bruselas— para que componga una «suite» sinfónica, ejecutable en concierto, que fuese predisponiendo al público para una audición completa. La contestación que proporciona Debussy a Isaye, en 1896, es muy reveladora del grado de conciencia que existía en el compositor acerca del tipo de obra que había creado: «Si esta pieza tiene algún mérito es su íntima conexión entre drama y música. Es totalmente obvio que en una ejecución de concierto esta identificación desaparecería, y no se podría censurar a nadie por no observar nada en aquellos elocuentes "silencios" con los que está adornada. Por otra parte, como la simplicidad de la obra sólo se pone de manifiesto en escena, en una ejecución de concierto me echarían en cara la riqueza americana de Wagner, y quedaría como un pobre individuo que no dispone de medios para pagar unas tubas bajo».

Por fin, los ensayos comienzan el 13 de enero de 1902, y con ellos los problemas con Maeterlinck, que significan un estorbo adicional para Debussy, agobiado por mil detalles de última hora, infinitamente más importantes de resolver. La orquestación no acaba de estar completamente terminada, pues el compositor la somete a continuos retoques a medida que se van sucediendo las audiciones. Un grave error del copista le proporciona un trabajo adicional, y después de algunas semanas de ensayos advierte que los interludios no son lo suficientemente largos como para permitir los cambios de escena, con lo que tiene que rehacerlos y alargarlos. Los cantantes y músicos protestan por el número de ensayos y la dificultad del trabajo, hasta el punto que Carré tiene que adjudicar algunos papeles de oficio. El estreno, por causa de los dimes y diretes entre compositor y dramaturgo y las filtraciones que sobre las «características» de la obra habían trascendido al público, es esperado con expectación y ganas de «reventar» el espectáculo por una parte de los asistentes, como de hecho estuvo a punto de suceder, aunque, mal que bien y en medio de un considerable tumulto, pudo ser finalizado. Entre los que aguantaron el chaparrón esa noche se contaba André Messager, director de la obra, que lloraba como un niño, a diferencia de la actitud adoptada por el compositor, que permaneció herméticamente silencioso, sin referirse para nada a lo que acababa de suceder, según refiere su amigo René Peter, que consiguió sacarlo del teatro para dar una vuelta por el Bois de Boulogne. A pesar de semejante acogida, o quizá gracias a ella, la expectación producida mantiene la obra en cartel hasta acabar convirtiéndose en un éxito de taquilla. Debussy se transforma de la noche a la mañana en una personalidad discutida, y gracias a la polémica entablada en contra y a favor —se organiza una especie de partido debussysta, donde se mezclan aficionados y críticos que defienden lo externo del arte de Debussy y a quienes el músico niega el pan y la sal— consigue lo que con toda su producción anterior no hubiera ni soñado: hacerse famoso.

La técnica adoptada para la construcción de **Pelléas** fue la de la continuidad absoluta, sin números, arias, conjuntos corales, etcétera. Los interludios orquestales entre las distintas escenas de un acto, aparte de permitir la continuidad, desempeñan otro papel, con seguridad más importante, como es el de poder prescindir del acompañamiento a las voces —con la sumisión al texto que ello supone—, y de esta manera analizar en profundidad, con la sola ayuda de la música, los hechos que acaban de acontecer o prefigurar los que van a suceder. Ejemplo de lo que decimos, y no el único, es el paréntesis violento que anuncia, en el primer interludio del segundo acto, la brutalidad de «Golaud».

Desde el punto de vista armónico, la fantasía desplegada es absolutamente extraordinaria. Debussy utiliza la armonía como un medio expresivo o simbólico desconocido hasta el momento. La escala de tonos enteros en cualquiera de sus formas, vertical u horizontal, que había hecho su aparición en el **Prelude à l'après midi d'un faune** de una manera autosuficiente, encuentra aquí una extensión de utilización realmente notable: a menudo asociada a

«Golaud», otras veces arrojando una sensación de duda e inquietud sobre párrafos del diálogo absolutamente inocentes ateniéndose al puro significado de las palabras, o incluso en un auténtico «tour de force» durante toda la escena de las mazmorras, gracias a lo cual se consigue una representación del horror, el miedo y el misterio tremendamente eficaz. Si Debussy había huido hasta aquel momento casi como una máxima de las cadencias perfectas, no duda ahora en utilizarlas si resultan adecuadas a la acción dramática. La ambigüedad tonal de las progresiones de acordes de 7.º, 9.º y 11.º le sirven para expresar, por ejemplo, la total falta de esperanza en encontrar el anillo, que atenaza a «Melisande» cuando dice: «Elle est perdue, elle est perdue», durante la escena del segundo acto. La expresión de la ansiedad, por medio de acordes incompletos, o del misterio, utilizando progresiones de acordes en tonalidades diferentes; las sucesiones de 2.º, 4.º y 5.º para sugerir la terrorífica y a la vez sobrenatural visión de los mendigos en la gruta, son otras tantas muestras, y no precisamente las más sutiles, de la forma en que Debussy usa de la armonía. De esta manera consigue ir más allá del mero significado de las palabras, expresando los verdaderos estados anímicos de los personajes, con sus conflictos y relaciones, que muy a menudo —como ocurre en la vida real— se encuentran disimulados bajo el distinto significado de lo que se dice con palabras.

El tratamiento rítmico no es menos variado; precisamente, esta libertad llegará a constituirse en una de las características más acusadas de la escritura musical de Debussy; sumada a su variedad agógica, será lo que proporcione a sus composiciones una extraordinaria fluidez, flexibilidad y falta de cuadratura.

En el terreno dramático-musical recurrió al «leitmotiv», lo que dicho de esta manera podría inducir a creer que Debussy, después de criticar acremente a Wagner por su utilización de este recurso, fuese él mismo a tropezar en la misma piedra. Efectivamente, no es así; si en Wagner el «leitmotiv» ejerce, en palabras de Barraqué, «el papel de identificador explícito de un personaje o situación y su acoplamiento en la articulación sinfónica del drama», en Debussy los «leitmotiv» son muchísimo más elaborados y con un carácter tan diferente que mejor sería denominarlos «temas». Unos designan a personajes, y cuando hacen su aparición furtiva evocarán la memoria o presencia de ellos; otros caracterizan una escena, un ambiente, un acontecimiento o incluso un decorado, como ocurre con el del bosque en la primera escena de la obra. Además, estos temas no permanecen idénticos, sino que pueden evolucionar —y de hecho lo hacen— según una progresión psicológica o de la situación dramática, y aparecen y desaparecen fundidos en la masa orquestal, muchas veces casi sin llegar a ser esbozados y, por supuesto, sin insistir nunca. Dado el tratamiento que de ellos hace Debussy y la carga de misteriosa indefinición que encierra su mensaje, podría considerárseles como auténticos «símbolos musicales», de lo que resultaría una perfecta interpenetración entre música y texto.

En el aspecto dramático-expresivo, huyendo, como siempre, de la grandilocuencia, Debussy rechaza lo masivo y grandioso para aprovechar al máximo las posibilidades de los efectos contrarios, hasta llegar a utilizar incluso el silencio (momento en que «Pelléas» y «Melisande» se declaran su amor). El tratamiento vocal también constituye una característica completamente original, del cual las **Chansons de Bilitis**, fundamentalmente «La Chevelure», habían ofrecido una primicia. De acuerdo con el criterio del músico, la lengua francesa no se presta al paroxismo y, ante todo, el texto tiene que ser inteligible: por lo que, por un lado, mueve las voces dentro de un registro restringido, evitando saltos y oposiciones violentas y sin exigir esfuerzos del cantante, y por otro convierte a la orquesta en un discreto personaje que no hace más que notar su presencia, sin ahogar nunca a las voces. El estilo vocal es casi siempre el del recitativo, respetando la cadencia y la acentuación de la lengua francesa, adoptando diversos matices según las situaciones y necesidades dramáticas, y recurriendo incluso al cuchicheo y a la articulación jadeante, como en el descenso cromático que expresa la emoción desgarradora de «Melisande», en el final del cuarto acto, a la muerte de «Pelléas».

La forma musical se pliega a las necesidades de la realidad escénica y poética, o, lo que es igual, cada escena, al adaptarse al texto dramático, determina una forma exclusiva. La música se contenta con subrayar y expresar, a diferencia de Wagner, que intenta explicar y convencer. Ciertamente es que **Pelléas** no está «exento de pasajes discutibles o posibles debilidades, que, tanto si son inconscientes como si se trata de un sacrificio consciente (nosotros nos inclinamos por esto último) de la calidad musical en aras de una mayor intensidad expresiva, le hacen quizá resentirse en el pasaje de máximo climax, el de la escena de amor entre la pareja protagonista. En cualquier caso, esta ópera —antítesis de **Tristán** o complemento de ella si se quiere— ha quedado inscrita como uno de los más bellos y singulares logros de la historia de la música, al conseguir, de la forma más poéticamente perfecta, una sin igual exploración a lo largo de la finísima línea que serpentea entre el mundo de la realidad consciente y el nebuloso universo donde se mezclan lo imaginado, lo soñado, el subconsciente y el inconsciente, erigiéndose así, posiblemente, en el único exponente operístico en que se haya alcanzado la meta tantas veces perseguida: la fusión de los lenguajes hablado y musical.

PEDAGOGIA: LA PROGRAMACION EN EL METODO KODALY

Por FAUSTO ROCA

Dentro de cualquier sistema o método pedagógico se plantean tres problemas fundamentales a la hora de desarrollar los objetivos propuestos por dicho sistema. El primero es: «Qué enseñar»; el segundo, «En qué momento se debe enseñar», y el tercero, «Cómo enseñarlo»; y de la misma importancia gozan los tres factores, pues si falla uno de ellos es muy posible que no se cumplan los fines propuestos de antemano. Veamos el siguiente ejemplo: en la formación que desarrolla en el niño la enseñanza general básica, y dentro del campo de la aritmética, ¿es necesario y útil que un niño sepa lo que son números decimales o números quebrados? Si determinamos que sí, estamos resolviendo el primer problema antes planteado: ¿en qué momento del desarrollo del niño y qué conocimientos previos necesita para entender estos tipos de números? Aquí entra en juego el segundo problema: ¿cómo hacer que el niño entienda, asimile y use este tipo de números? Este es el tercer problema.

Si alteramos el orden a estas cuestiones, es muy posible que el niño llegue al término de la enseñanza general básica y no sepa lo que son y para qué sirven los números decimales o los números quebrados.

Pasándonos ahora al terreno musical, lo primero que habría que plantearse es: ¿qué objetivos persigue la música en el desarrollo y en la formación del niño y de la persona adulta más tarde? ¿Es necesario que la música forme parte de las enseñanzas que propugna la EGB? ¿De qué manera tiene que estar presente la música en la EGB? En estas tres preguntas están los objetivos. La primera y segunda pregunta ya han sido tratadas por mí en otros artículos anteriores (véase RITMO, núm. 488, «La música y el niño», y número 489, «La música y la escuela»). No obstante, creo que sería bueno recordar que la música es necesaria en la formación de toda persona, que desarrolla unas partes de la personalidad del niño, del individuo, que otras materias no hacen, como la sensibilidad, la creatividad, la concentración, la memoria, la sociabilidad, etc., y que, por supuesto, es absolutamente imprescindible que esté presente en nuestras escuelas y, por lo tanto, en la enseñanza general básica, y no a nivel teórico, sino de una manera real y práctica.

En cuanto a la pregunta ¿de qué manera tiene que estar presente la música en la EGB?, es aquí donde entra de lleno el método Kodály y la programación que éste desarrolla. No basta con decir que en un determinado nivel el niño debe hacer melodías o armonizar canciones, como propugna la programación del Ministerio, sin especificar contenidos, y como si eso se llegara a hacer por ciencia infusa, sino que hay que seguir los pasos a los tres primeros problemas que planteaba al principio del artículo: «qué enseñar», «en qué momento» y «cómo hacerlo», base de cualquier programación.

El método Kodály cumple perfectamente estos tres requisitos, enseña la música a través de: primero, la canción «vívida» por el niño, y después mediante la lectura y escritura musical, base de cualquier cultura musical. Segundo, dosifica los conocimientos a lo largo de los ocho años de la enseñanza general básica, sin que aparezcan contradicciones o baches. Y tercero, utiliza un lenguaje y pedagogía adecuados para la enseñanza de cada nivel de conocimientos.

Expongo a continuación una programación para la enseñanza general básica, en la que se necesita una dedicación de dos clases semanales de tres cuartos de hora.

PROGRAMACION DE MUSICA PARA LA ENSEÑANZA GENERAL BASICA, SEGUN EL METODO KODALY

PRIMER CURSO:

— Figuras y sílabas rítmicas: negra



TA



corcheas en par

TI TI

silencio de negra



— Compás de $\frac{2}{4}$

— Signo de repetir :|| ||:

— Notas y fononimia:

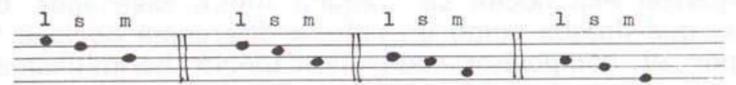
sol

mi

la



— Empleo de la solmisación o solfeo relativo. Cuatro posiciones en el pentagrama:



— Enseñar de oído de 25 a 30 canciones populares infantiles, que tengan un registro corto y que pueden contener todas las notas de la escala diatónica.

— Juegos y pequeñas improvisaciones rítmicas y melódicas.

SEGUNDO CURSO:

— Figuras y sílabas rítmicas: blanca



TA A

silencio de blanca

anacrusa de corchea



— Notas y fononimia:

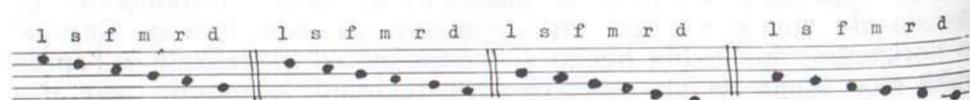
do

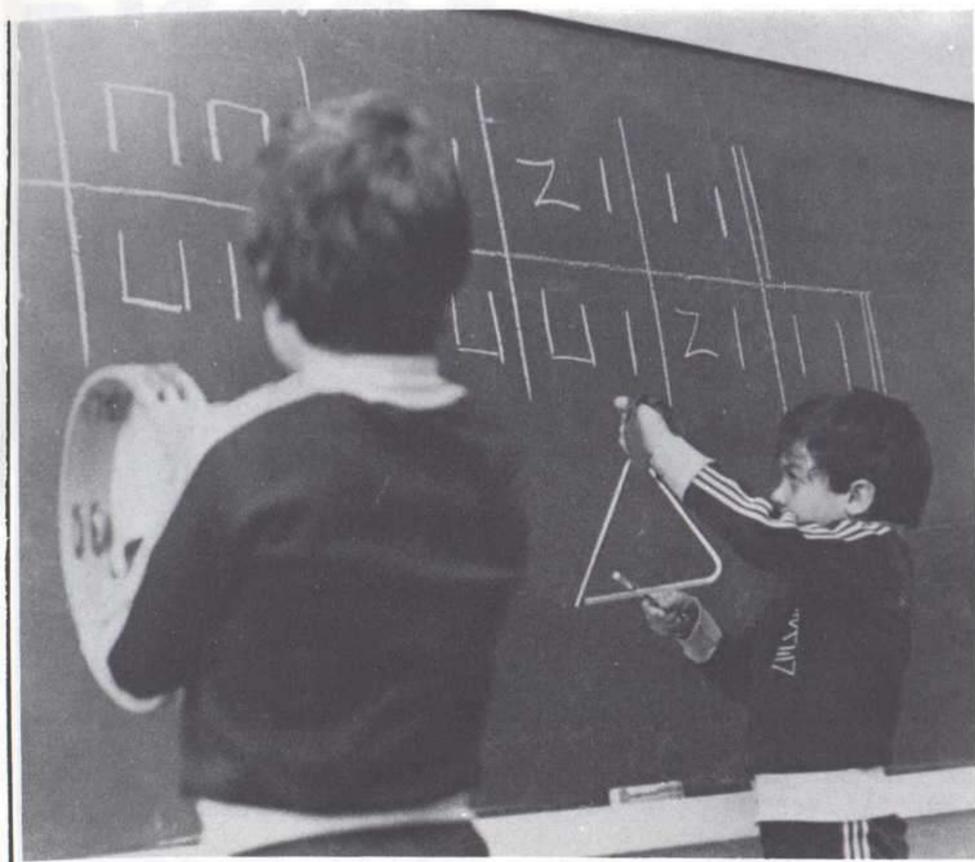
re

fa



— Colocación en el pentagrama en las cuatro posiciones del curso anterior:





- Cánones fáciles a dos voces, tanto rítmicos como melódicos.
- Cantos de pregunta y respuesta.
- Enseñar de 25 a 30 canciones infantiles y folklóricas, repetir canciones del curso anterior.
- Juegos e improvisaciones rítmicas y melódicas.
- Audiciones de cantos populares a una y a dos voces.

TERCER CURSO:

— Figuras y sílabas rítmicas: redonda  TA - A

silencio de redonda 

semicorcheas  TI-RI TI-RI

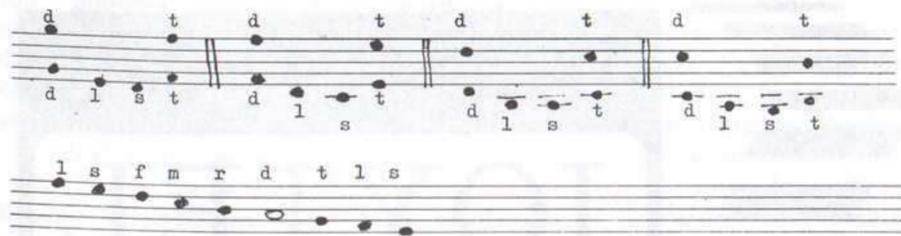
síncopa larga  SIN - CO - PA

— Compás de $\frac{4}{4}$

— Notas y fononimia: la octava grave, sol octava grave, do octava alta, ti en dos octavas l, s, d' t



— Colocación de las nuevas notas en el pentagrama en las cuatro posiciones anteriores y en una nueva posición: do en segundo espacio:

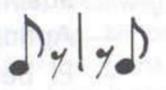


- Presentación de algunos instrumentos: violín, flauta, trompeta.
- Empleo de algunos términos, como: piano, «forte», «allegro», «andante».
- Enseñanza de 25 a 30 canciones folklóricas.
- Audición de obras instrumentales de corta duración y solos vocales con acompañamiento instrumental.

CUARTO CURSO:

— Figuras y sílabas rítmicas: blanca con puntillo  TA - A

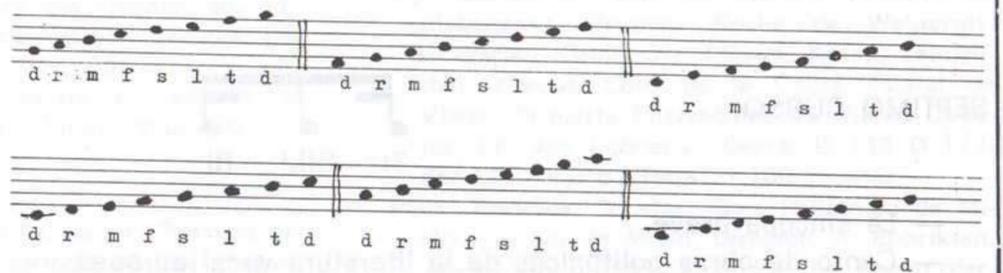
negra con puntillo y corchea  TA-i Ti

silencio de corchea 

tresillo de corcheas  RA - PI - DO

— Compas de $\frac{3}{4}$

— Notas: profundización de la escala diatónica mayor y otra nueva posición:



- Cánones y canciones a dos y tres voces.
- Canciones populares de diversas regiones españolas y de otros países.
- Presentación de otros instrumentos: clarinete, viola, fagot.
- Empleo del «diminuendo» y del «esforzando».
- Audiciones de solistas instrumentales y vocales, de orquestas populares, fragmentos de zarzuelas y óperas.

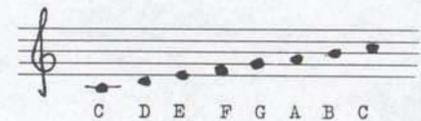
QUINTO CURSO:

— Profundización de ritmos anteriores.

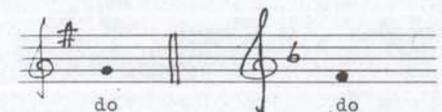
— Compases de $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{2}{8}$

— La clave de 

— Notación alfabética para sonidos absolutos (solfeo absoluto):



- El sostenido y el bemol detrás de la clave de sol o de G, colocación del do relativo según la alteración existente:
- Escala diatónica menor:



— Grados de la escala: d r m f s l t d C D E F G A B C
1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8

- Presentación de los intervalos de quinta justa, segunda y menor, tercera mayor y menor.
- Cánones y madrigales a dos y tres voces.
- Audiciones de madrigales, danzas clásicas, obras instrumentales del Barroco y del clasicismo.

SEXTO CURSO:

- Figuras y sílabas rítmicas: Corchea con puntillo y semicorchea.

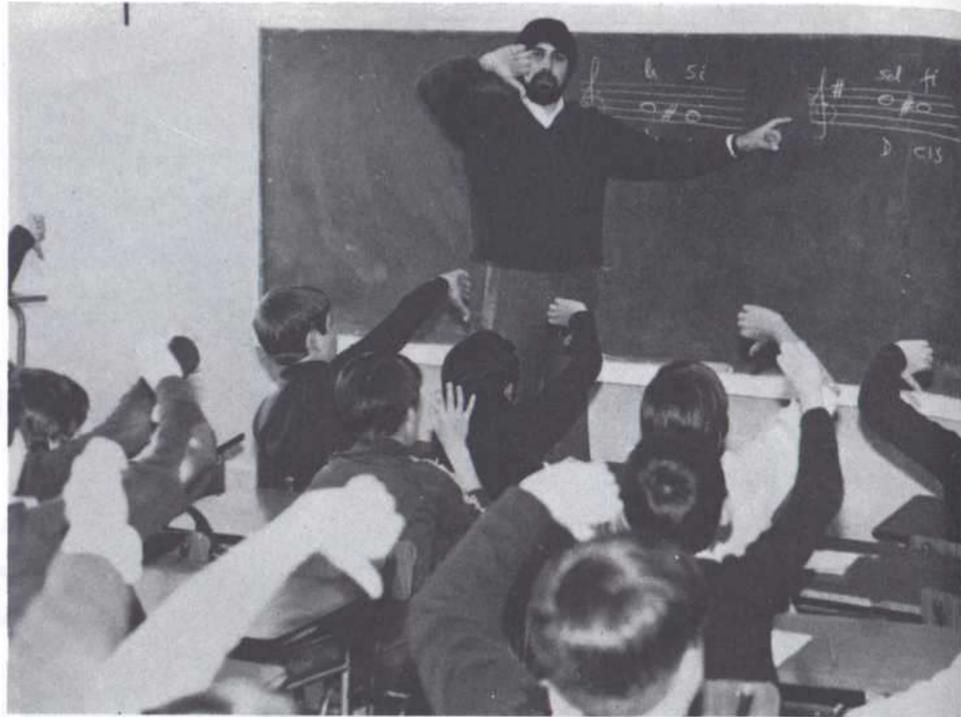


- Alteraciones accidentales en la solmisación y en el solfeo absoluto.
- Aplicación de la armadura y de la tonalidad.
- El becuadro.
- Intervalos de cuarta justa, sexta mayor y menor y cuarta aumentada.
- Canciones con cambio de compás.
- Empleo de los términos poco, «molto», tranquilo.
- Biografías y estudio de algunas obras de Haendel, Bach, Mozart y Beethoven.
- Audiciones de la variación, la «suite», la fuga, la sonata, la sinfonía y el concierto.
- Compás de $\frac{5}{8}$

SEPTIMO CURSO:

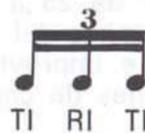


- La síncopa breve.
- Canto de obras polifónicas de la literatura vocal europea.
- Intervalos de séptima mayor y menor, de octava, inversión de intervalos.
- Estudio del acorde.
- Compás de $\frac{9}{8}$
- Audiciones de obras de autores románticos.
- Audiciones y estudio de la escuela nacionalista española con obras de Albéniz, Granados, Falla, Turina, etc.



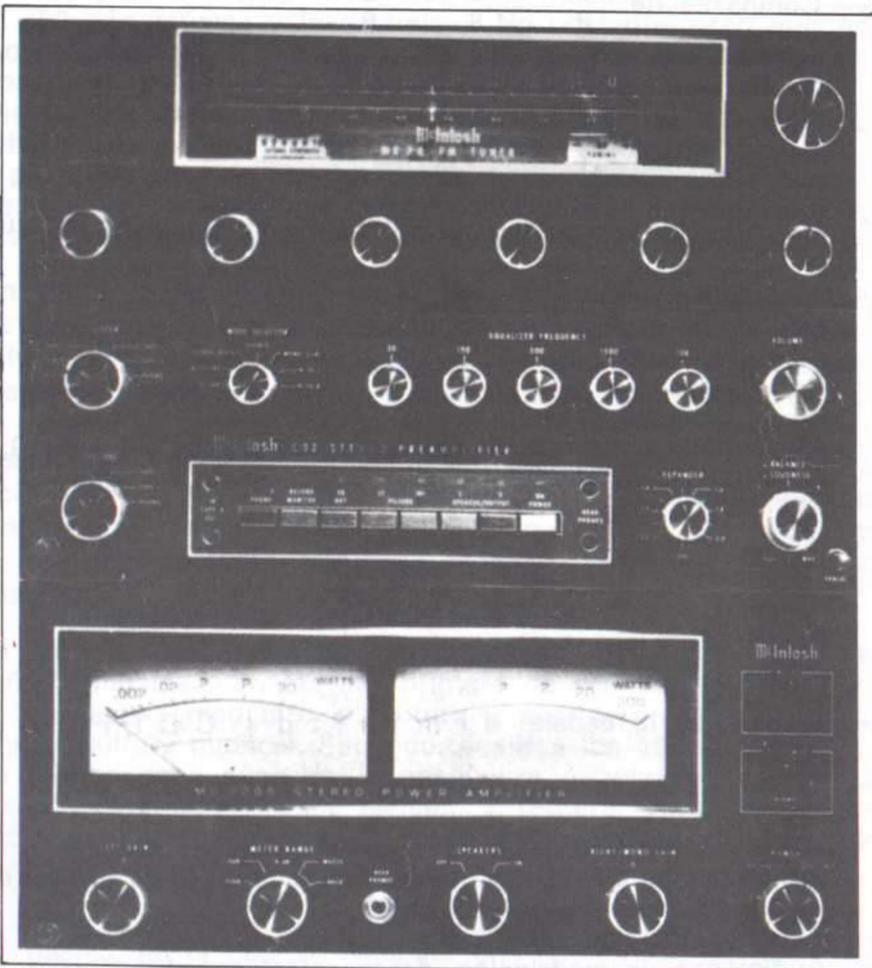
OCTAVO CURSO:

- Tresillos de semicorchea.



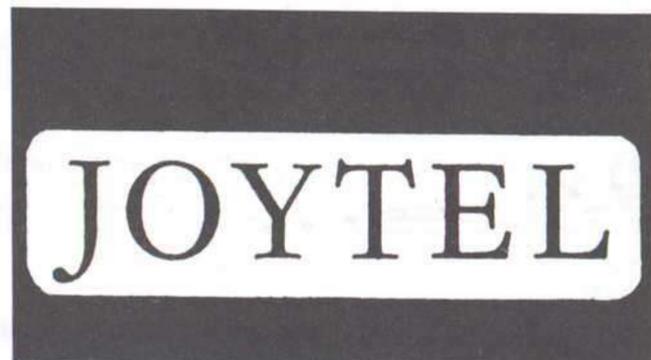
- Compás de $\frac{7}{4}$
- Intervalos compuestos y cuartas y quintas aumentadas y disminuidas.
- Inversión de los acordes.
- Estudio de la música del siglo XX.
- Audiciones de Debussy, Ravel, Stravinsky y Bartok.
- Música de «Jazz».
- Nociones de atonalidad.
- La música contemporánea: autores vivos y sus obras.

La calidad hecha sonido



SINTONIZADOR MR 78
 PRE AMPLIFICADOR C 32
 AMPLIFICADOR DE POTENCIA MC 2205

McIntosh



EL ARTE DEL SONIDO

DISCOS EDITADOS

Entre el 20 de septiembre y el 31 de octubre de 1980

I. ORQUESTAL

- BEETHOVEN: **Concierto para piano número 3.** A. Brendel. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, B. Haitink. Philips, 9500253.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 6 («Pastoral»).** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, B. Haitink. Philips, 9500256.
- BERG: **Concierto para violín «A la memoria de un ángel».** STRAVINSKY: **Concierto para violín.** I. Perlman. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, S. Ozawa. Deutsche Grammophon, 2535110.
- BRAHMS: **Las Cuatro Sinfonías. Oberturas Académica y Trágica.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, D 151 D D 1/4. Cuatro LPs. Precio oferta: 2.200 pesetas.
- DVORAK: **Sinfonía número 9 («Del Nuevo Mundo»).** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon 2531098.
- HAYDN: **Sinfonías números 95 y 101 («Reloj»).** Orquesta Sinfónica. Director, F. Renner. RCA, GL-11275.
- HOLST: **Los Planetas.** Coro Ambrosian. Orquesta Concertgebouw, Amsterdam. Director, N. Marriner. Philips, 9500425.
- MASSENET: **Escenas Alsacianas, Domésticas, de Hadas y Pintorescas.** Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director, J. E. Gardiner. Hispavox, S 66.024, dos LPs. Precio oferta: 980 pesetas.
- MERCADANTE: **Conciertos para flauta en Mi mayor y Re mayor. Variaciones para flauta en La mayor.** J. P. Rampal. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, C. Scimone. Hispavox, S 60.519.
- MOZART: **Conciertos para piano números 25 y 27.** A. de Larrocha. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL, 6887.
- MOZART: **Sinfonías números 22, 27 y 29.** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, J. Krips. Philips, 6500528.
- MOZART: **Sinfonías números 31 («París») y 38 («Praga»).** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, J. Krips. Philips, 6500466.
- MOZART: **Sinfonías números 35 («Haffner») y 41 («Júpiter»).** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, J. Krips. Philips, 6500429.
- MOZART: **Sinfonías números 39 y 40.** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, J. Krips. Philips, 6500430.
- SCHUBERT: **Rosamunda, selección. Sinfonía número 6.** Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6891.
- SCHUBERT: **Sinfonías números 3 y 8 («Incompleta»).** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, C. Kleiber. Deutsche Grammophon, 2531124.
- SIBELIUS: **Sinfonía número 1 («Finlandia»).** Orquesta Sinfónica de Boston. Director, C. Davis. Philips, 9500140.
- J. STRAUSS II: **Valses, polcas, marchas y oberturas.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, W. Boskovsky. Decca, D 145 D 1/4, cuatro LPs. Precio oferta: 2.200 pesetas.
- R. STRAUSS: **El Caballero de la Rosa, «suite».** Don Juan. Munich. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. RCA, GL-12940.
- TCHAIKOVSKY: **Concierto para piano número 1.** E. Gilels. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Z. Mehta. RCA, GL-12908.

II. CAMARA

- BEETHOVEN: **Sonatas y Variaciones para violoncelo y piano.** M. Perenyi, D. Ranki. Hispavox, S 66.334, tres LPs. Precio oferta: 1.470 pesetas.
- BEETHOVEN: **Sonatas y Variaciones para violoncelo y piano.** J. Starker, R. Buchbinder. Telefunken 6.35460-1/3, tres LPs. Precio oferta: 1.650 pesetas.
- HAYDN: **Los primeros Tríos para teclado.** Van Asperen, Schröder, Möller. Telefunken, 6.35331-1/3, tres LPs. Precio oferta: 1.650 pesetas.
- HAYDN: **Los Tríos y Cuartetos con flauta.** Wolfgang, G., U. Walther Schulz. Telefunken, 6.35395-1/2, dos LPs. Precio oferta: 1.100 pesetas.
- LECLAIR: **Obras de cámara tardías: Oberturas para dos violines y continuo, op. 14 y op. 13, número 2. Sonatas para dos violines, op. 12, números 5 y 6.** Musica Antiqua, Colonia. Director, H. Bouman. Archiv, 2533414.
- SCHUBERT: **Octeto.** Solistas de la Academia de St. Martin-in-the-Fields. Philips, 9500400.

III. INSTRUMENTAL

- BEETHOVEN: **Estudio en La menor. Fantasía en Si Mayor. Rondó a capriccio en Sol mayor. 32 Variaciones en Do menor.** R. Buchbinder. Telefunken, 6.42265.
- BEETHOVEN: **Sonatas para piano números 13 («Quasi una fantasía»), 14 («Claro de luna») y 16.** V. Ashkenazy. Decca, SXL 6889.
- BRAHMS: **Tres piezas para piano, op. 117. Dos Rapsodias, op. 79. Variaciones sobre un tema de Paganini.** J. Vakarelis. RCA, RL-35322.
- CARULLI: **Serenata para dos guitarras, op. 95.**
- DIABELLI: **Serenata, op. 63.** GIULIANI: **Variaciones concertantes, op. 130.** Pepe y Celedonio Romero. Philips, 9500352.
- CHOPIN: **26 Preludios.** C. Arrau. Philips, 6500622.
- MENDELSSOHN: **Obra completa para órgano.** M. C. Alain. Hispavox, S 66.335, tres Lps. Precio oferta: 1.470 pesetas.
- SCHUBERT: **Impromptus. Momentos Musicales.** R. Buchbinder. Telefunken, 6.48132-1/2, dos LPs. Precio oferta: 1.100 pesetas.
- SCHUMANN: **Obra completa para piano, vol. I.** P. Frankl. Hispavox, S 66.336, tres LPs. Precio oferta: 1.470 pesetas.
- STRAVINSKY: **Petruchka: Tres movimientos para piano. Piano Rag-Music. Serenata en La. Sonata para piano.** D. Ranki. Telefunken, 6.42358.

IV. VOCAL Y CORAL

- ALFONSO X EL SABIO: **Cantigas de Santa María números 1, 21, 173 y 179.** Música Ibérica de Holanda. Director, N. van Ree. RCA MEC-1022/3, dos LPs.
- BERLIOZ: **Requiem.** Coro y Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. Decca, D 137 D 1/2, dos LPs. Precio oferta: 1.700 pesetas.
- BRAHMS: **Requiem Alemán. Variaciones sobre un tema de Haydn.** Te Kanawa, Weikl, Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, D 135 D 1/2, dos LPs. Precio oferta: 1.100 pesetas.
- M. A. CHARPENTIER: **Judit. Juicio Final. Misa de Gallo. Te Deum.** Solistas, Coros y Orquestas. Directores: M. Corboz, L. Martini. Hispavox, S 66.403, cuatro LPs. Precio oferta: 1.960 pesetas.

- DITTERSDORFF: **Ester.** Solistas, Coro Madrigal de Budapest. Orquesta de Cámara Franz Liszt, Budapest. Director, F. Szekeres. Hispavox, S 66.023, dos LPs. Precio oferta: 980 pesetas.
- HAENDEL: **Jefté.** Gale, Linos, Sima, Hollweg, Esswood, Thomaschke. Coro Schönberg. Niños Cantores de Viena. Concentus Musicus, Viena. Director, N. Harnoncourt. Telefunken, 6.35499.
- HAENDEL: **El Mesías.** Ameling, Reynolds, Langridge, Howell. Coro y Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, D 18 D 1/3, tres LPs. Precio oferta: 1.650 pesetas.
- HAENDEL: **El Mesías.** Palmer, Watts, Davies, Shirley-Quirk. Coro y Orquesta Inglesa de Cámara. Director, R. Leppard. Hispavox, S 66.333, tres LPs. Precio oferta: 1.470 pesetas.
- MENDELSSOHN: **Sinfonía número («Canto de Alabanza»). Primera Noche de Walpurgis.** Ghazarian, Gruberova, Lilowa, Krenn, Laubenthal, Krause. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Ch. von Dohnanyi. Decca, D 133 D 1/2, dos LPs. Precio oferta: 1.100 pesetas.
- PERI: **Euridice.** Solistas, Coro Polifónico de Milán. Solistas de Milán. Director, A. Ephrikian. Telefunken, 6.35014-1/2, dos LPs. Precio oferta: 1.100 pesetas.
- VIVALDI: **Música sacra.** Solistas, Conjunto Vocal y Orquesta de Cámara de Lausana. Coro y Orquesta de la Fundación Gulbenkian, Lisboa. Director, M. Corboz. Hispavox, S 66.503, cinco LPs. Precio oferta: 2.450 pesetas.

V. OPERA

- MASSENET: **Don Quijote.** Ghiaurov, Bacquier, Crespín. Coro y Orquesta de la Suisse Romande. Director, K. Kord. Decca, D 156 D 1/3, tres LPs. Precio oferta: 1.650 pesetas.
- MOZART: **Las Bodas de Fígaro.** Van Dam, Cotrubas, Tomowa-Sintow, Krause, Von Stade. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. von Karajan. Decca, D 132 D 1/4, cuatro LPs. Precio oferta: 2.200 pesetas.
- MOZART: **Don Giovanni.** Weikl, Bacquier, M. Price, Burrows, Sass, Popp, Sramek, Moll. Coro de la Opera de Londres. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir G. Solti. Decca, D 162 D 1/4, cuatro LPs. Precio oferta: 2.200 pesetas.

VI. RECITALES

- «Canciones románticas alemanas» de BRAHMS, FRANZ, LOEWE, MAHLER, MENDELSSOHN, PFITZNER, REGER, SCHUBERT, SCHUMANN, R. STRAUSS y WOLF. E. Ameling, D. Baldwin. Philips, 9500350.
- «Conciertos para flauta y oboe» de ALBINONI, CIMAROSA, SALIERI y VIVALDI. M. Larriev, P. Pierlot. Orquesta de la Radio-Televisión de Luxemburgo. Director, L. de Froment. Decca, SXL 27239.
- «Festival Barroco»: **Conciertos** de ARNE, BACH, CORELLI, FASCH, HAENDEL, TELEMANN y VIVALDI. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, D 69 D 1/3, tres LPs. Precio oferta: 1.650 pesetas.
- «Música de la película Nijinsky». **Obras y fragmentos** de DEBUSSY, RIMSKY-KORSAKOV, SCHUMANN, STRAVINSKY y WEBER. Orquestas diversas. Directores: L. Bernstein, P. Boulez, Z. Mehta e I. Stravinsky. CBS, S 73885.

ANOTE NUESTRO CAMBIO DE TELEFONO: 729 15 56

¿Se enteró Vd. de nuestra buena noticia?



Nosotros no nos planteamos a diario el lanzamiento de un nuevo modelo de amplificador. Por eso, el A100 es algo muy especial. Lo hemos diseñado pensando en Vd. Con todas esas prestaciones que Vd. necesita. Y con una distorsión inferior a 0,1% en toda la gama de frecuencias y a toda su potencia de salida.

Realmente, hemos rebasado nuestras propias metas, logrando que la distorsión sea solamente del 0,03% desde 20 Hz a 20 KHz a una potencia de 50 + 50 vatios a 8 ohmios.

En realidad, estas soberbias características no lo serían si Vd. no pudiese beneficiarse de ellas.

Ahora, con el A100 Vd. podrá disfrutarlas. Tendrá a su alcance todas las prestaciones y controles que Vd. necesita.

Además, tanto el filtro como los controles de tonalidad se pueden anular

completamente; también se puede ajustar la señal de entrada para permitir la utilización de la más variada gama de cápsulas en su giradiscos.

Estas son las características más importantes, pero poseé muchas más, que lo distinguen claramente.

¿Por qué no pide una demostración a uno de los distribuidores de Rogers?

Probablemente no lo encontrará a la vuelta de la esquina, debido a la minuciosidad con que seleccionamos nuestros distribuidores, que es la misma que utilizamos a la hora de diseñar y fabricar nuestros aparatos.

Pero con esa demostración, Vd. oirá la diferencia.

¡Y eso es lo que cuenta!

Si Vd. lo desea, también le remitiremos muy gustosos una detallada información técnica. Solicítela a

Rogers
BRITISH  HIGH-FIDELITY

tcca

TCA TECNICAS AUDIO, S.A.

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

LAS OFERTAS DE OTOÑO 1981 (I)

OFERTA CBS VARIEDAD Y BUEN NIVEL

En esta ocasión, como en la primavera del pasado año, cabe elogiar el lanzamiento CBS, al menos hasta cierto punto. Si observamos los siete álbumes ofertados, veremos que hay un reparto temporal que, con la excepción del clasicismo vienés, pone en nuestras manos un producto musical de cada época a partir del siglo XV: Madrigales del Renacimiento y el primer Barroco, una ópera del Barroco temprano y otra del dieciochesco, una rara ópera «belcantista», un Verdi musicalmente anterior a **Rigoletto** rehecho por el que va a terminar el **Ballo**, un Mahler de la etapa final y una recopilación de lo más significativo de la obra de Gershwin. Aplastante victoria de las óperas, escasez sinfónica, abundancia vocal (sólo el álbum de Gershwin no lo es), ausencia de música de cámara o instrumental, otras veces tenida en cuenta, ningún álbum voluminoso... Es de notar el toque siglo XX, nunca olvidado por CBS. Desde aquí podíamos sugerir, para 1981, año del centenario de Bartok, la publicación de su tríptico escénico, ya visto en parte, en la versión de Boulez; y esa espléndida recreación de sus cuartetos por el Juilliard. O algo de la música de Stravinsky —diez años de su muerte— dirigida por su autor. O el comienzo de la publicación del ciclo Schönberg, llevado a cabo por Craft y terminado por Boulez. Aludimos a estos tres autores por ser los tres grandes clásicos «aportadores» del siglo XX y disponer CBS de abundante obra suya, que acaso un día deje de negarnos mediante una política de ventas tímida y creemos que razonable sólo a la corta. Sirvan estas palabras de sugerencia, y que no menoscaben el elogio general que merece el presente lanzamiento, así como el alto nivel medio —salvo algún importante punto negro— de estos álbumes, de los que **Serse** y **Gemma de Vergy** no constituyen novedades y ya fueron reseñados en estas páginas.—**SANTIAGO MARTIN.**

EL RETORNO DE MONTEVERDI DE MANO DE LEPPARD

La ausencia de diverso tipo de indicaciones musicales, estilísticas y literarias hace que cada versión nueva de una ópera de Monteverdi requiera no sólo el director de talento que la reviva, el «metteur en scène» que la monte y haga andar; requiere también el musicólogo que instrumente y añada lo que no existe o sólo está sugerido; el erudito que, en base a documentos de la época, rehaga una orquesta e imagine un clima acorde con los textos y pentagramas de este que fue el primer gran músico de la transición occidental que se inicia en el Barroco. El problema se agrava si, como en este caso, sólo se conserva un azaroso ejemplar de la composición del **Ulises** (lo que equivale a decir que esta ópera se ha salvado milagrosamente de correr la suerte de la **Ariadna** y de otras que, sin duda, compuso Monteverdi entre el **Orfeo**, de 1607, y el **Ulises**, de 1641, si no consideramos ópera **Il Combattimento**, de 1624).

CRITICA DISCOGRAFICA



Musicólogos eruditos y artistas creadores lo son, cada cual a su manera, Harnoncourt y Leppard. Y, sin embargo, el **Ulises** de ambos es considerablemente diferente. Veamos. Hace ahora un año hablábamos, a propósito del segundo, de la frescura de los ingleses para hacer el Barroco. Ahora hemos de decir que, si comparamos el **Ritorno** del inglés con el del austriaco, nos encontraríamos con que éste ha optado por el humor y el contraste, mientras que el británico incide en lo lírico y a menudo en lo dramático. Ambas opciones están, tal vez, en el papel. El humor para con los humanos y la ironía frente a la enormidad mitológica es, al fin y al cabo, una de las constantes del Barroco: una visión así del mundo homérico tendría su paralelo en otros artistas de la época, y qué más ilustre ejemplo que su coetáneo Velázquez, que pinta como Marte un bombero beodo o hace de Baco un mocetón lugareño laureado. Y, al contrario, el Barroco es la época que ve cristalizar la tragedia clásica francesa, con su desfile de altos héroes clásicos semidivinos.

Ambas visiones de **Ulises** tienen sus encantos, posiblemente complementarios. Cabría reprochar a Harnoncourt una cierta ausencia de teatralidad, pero no es esa la virtud de Leppard, si bien acorta ciertos parlamentos que en aquél llevan fácilmente a la caída del discurso dramático. Las bazas de Leppard están en una hermosa versión orquestal, no mejor, pero sí diferente; en una más cuidada línea vocal femenina (Frederica Von Stade, de recursos limitados, derrocha buen gusto, saber hacer y saber cantar, cualidades como actriz etc.); en contarnos, sobre todo, una historia de amor en lucha contra los elementos, lo que conlleva aceptar lo bufo sólo cuando es absolutamente insoslayable (por ejemplo, escenas de Iro; por ejemplo, rechazo de la ironía posible del prólogo: aquí, el personaje de la «Fragilidad Humana» es una soprano y no un tenor, como tenor era en su origen, y también en Harnoncourt, el desternillante personaje de «Arnalta», sirvienta de «Poppea» en **L'incoronazione**).

En general, como es bien sabido, las preocupaciones de Harnoncourt van hacia las reconstrucciones fidedignas con un espíritu positivista: para respetar la autenticidad de tal autor lo primero es intentar hacerlo lo más semejante posible a como se hacía en su época, y para ello se ponen en danza instrumentos originales (a veces con sus correspondientes ejecuciones desafinadas, como efecto arqueológico buscado), estudio sobre la forma de ejecución de la época, etc. Leppard y tantos otros artistas dedicados al Barroco, alejándose también de las fórmulas tradicionales de interpretación, parecen optar por un respeto de otra índole: el que cree en la necesidad de reconstrucción actualizadora de los clásicos para evitar lo arqueológico o, como escribió Brecht, la presentación de la obra de arte con el polvo acumulado en estos últimos siglos.

Ambas opciones, en la medida en que suponen búsqueda y riesgo, han dado lugar a ciertos errores, pero los aciertos son cosecha corriente en ambos lados. En lo que se refiere al **Ulises**, no cabría poner a ninguna por encima. Alguien diría que ninguno de ellos es perfecto, pero cabe preguntarse si es posible hacer con perfección esta obra en las condiciones en que la posteridad la ha recibido. El Monteverdi de Leppard es sugestivo, «moderno», realmente bello de un extremo a otro. A su manera, el británico es un monteverdiano excepcional: recordemos su magnífico álbum quíntuple con los **Madrigali Guerrieri ed Amadorosi** (Philips). Su **Ulises** se encuentra casi al mismo nivel.

Lamentemos el desacertado plantel de voces masculinas, a excepción de alguno de esos bajos cavernosos (con megáfono en ocasiones) tan caros al músico que creó el «Caronte» que obstaculiza la entrada de «Orfeo» al Hades. Richard Stilwell encuentra dificultades en su protagonista, y casi nunca brilla; sólo resulta correcto. Patrick Power es un «Telémaco» sin posibilidades vocales de ningún tipo, como Richard Lewis, de edad tal vez avanzada para mantener la tesitura de tenor que requiere su «Eumeo», aunque sea un papel secundario. Ugo Trama, John Fryatt y Bernard Dickerson forman un trío de pretendientes muy estimable, aquí más «malvados» que «risibles». Alexander Oliver da la nota de humor de esta grabación con un «Iro» grotesco y ridículo.

Las mujeres son las grandes merecedoras de aplauso. Ann Murray en «Minerva», Patricia Parker en «Melanto» y, sobre todo, Frederica Von Stade en «Penélope» son tres artistas de altísimo nivel. Sabemos que la protagonista no tiene gran experiencia en Barroco. Su flexibilidad a la hora de hacer Mozart o Massenet, Debussy o Monteverdi nos habla del afán de una profesional de talento frente a las dificultades de los subgéneros y las especialidades. El resultado del «atrevimiento» ha sido muy satisfactorio.

Conclusión: Un Monteverdi de muy alto nivel, complementario, por lo distinto, del excelente Harnoncourt.—**SANTIAGO MARTIN.**

BERNSTEIN, OFICIANTE MAHLERIANO

La **Octava sinfonía**, la única totalmente vocal, fue uno de los pocos éxitos de público del compositor Mahler, acostumbrado a ellos como estimadísimo director. Obra que maneja impresionantes recursos instrumentales, coros y solistas, resiste como pocas obras en toda la historia de la música su paso al sonido grabado. Si la realidad poderosa y efímera del hecho musical sólo refleja desvaída en toda reproducción sonora, en lo que se refiere a esa sinfonía cualquier intento de alcanzar esa imagen difuminada lleva siempre, incluso en el mejor de los casos, a una cierta sensación de insuficiencia. La **Octava sinfonía**, como hecho dramático, requiere la presencia del fiel frente al oficiante y su ejército de «mil» implorantes, sobre todo en el «Veni Creator». Entiéndase bien, el problema no es de sonido. Al menos no es sólo de sonido, con plantear la grabación de esta obra arduos problemas a los ingenieros. El problema es de atmósfera, esa atmósfera que no todas las obras precisan; en este caso, ese estar en compañía de otros «fieles» en el oficio. El clima que supone el involucramiento fervoroso de esa petición de gracia que es el «Himno», y el recorrido de ese trayecto a la redención y la sublimidad de la escena final del **Fausto**, no puede ser recogido. Porque el sentido mayor de la **Sinfonía de los mil** es su carácter de «oficio», le demos un sentido religioso, según la letra de los textos cantados, o, según su espíritu, trascendamos el motivo de la gracia y la redención a un plano más humano, donde «redención» se opone a «dolor» (por resumir pro-



visionalmente toda una actitud vital, la de Mahler y los Mahler del mundo, en un solo término. No en vano ironizó él sobre esta obra como «su misa»).

El artista que se enfrenta a esta partitura, a la orquesta, cantantes y coros que requiere, tiene que ser un oficiante mahleriano. Lenny Bernstein lo es, como ha demostrado con su **Segunda** o con su **Sexta** (ambas CBS), o con esa **Canción de la tierra** (Decca), obra tan cercana en el tiempo y el espíritu de la **Octava**, aunque no en el tono ni en la letra. Su versión, que es del año 1966, constituye una de las referencias de esta obra, que cuenta con alternativas tan importantes como Solti (Decca), Haitink (Philips), Kubelik (Deutsche Grammophon), Mitropoulos (Ars Nova) o Wyn Morris (Decca).

El «Veni Creator» de Bernstein constituye un canto poderosísimo, sobrecogedor en la medida en que puede serlo este himno una vez grabado. La masa coral, verdadera y excelente protagonista frente a unos solistas de nivel no excepcional, evoluciona de acuerdo con la lógica de un discurso desarrollado implacablemente. De modo similar al «Veni Creator» de Solti, es un canto humano, demasiado humano, cuyas referencias no hay que buscarlas en el cielo, sino en la tierra. En versiones como la presente podemos llegar a la comprensión de este himno mahleriano como una de las grandes quejas colectivas anhelantes de la historia de la música, semejante a **Israel en Egipto** o al **Te Deum**, de Bruckner.

La escena final del **Fausto** de Goethe está resuelta con el dominio orquestal propio del excelente mahleriano de la **Sexta** y del sabio conductor de coros y solistas de la **Segunda**. Bernstein impone un equilibrio entre las líricas alabanzas de coro y tenor (este último tiene considerables problemas arriba) y las intervenciones de las pecadoras en busca de la gracia. Tal equilibrio lírico-dramático motiva la solución final redentora que, mediante la graciosa bisoñez de unos coros infantiles (eso sí, apoyados por una magnífica orquesta) y la segunda y sensacional intervención de una Gwyneth Jones de bellísima voz, lleva al etéreo canto de Gwyneth Annear y al parlamento tenor-coros finales, donde se promete la redención que tal vez importaba más a Mahler, a los Mahler del mundo: «Das Unzulägliche, Hier wird's Ereignis». Sí, aquí cristaliza lo inefable, lo inalcanzable, lo inasequible... La sinfonía termina con el poderoso pasaje orquestal que se va motivando desde el final del coro místico, pasaje que requiere la graduación sutil de un artista para dar el «crescendo» hacia los cielos que el fragmento demanda. Bernstein ha conseguido una gran sinfonía, casi a la altura de la **Segunda**. No vamos a descubrir ahora que conoce y recrea a Mahler como pocos, inserto en su espíritu con amor y con sabiduría, reviviéndole siempre con una visión moderna, que no olvida, pero que trasciende, el ultrarromanticismo de otros Mahler.

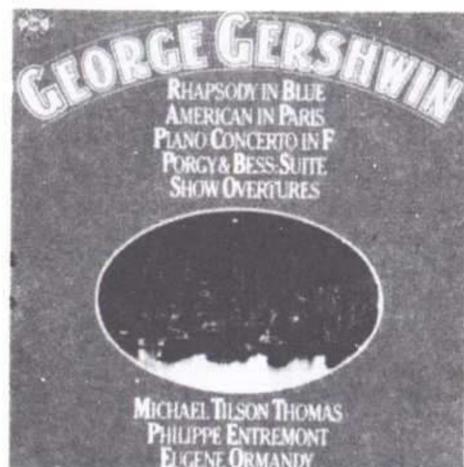
Conclusión: Pocas octavas como ésta. Imprescindible para mahlerianos.—**SANTIAGO MARTIN.**

GERSHWIN Y LA SIMULTANEIDAD

Los años veinte y treinta supusieron para el «jazz» su cristalización como «otra música» y el conocimiento internacional de la misma. En esa época de crisis diversas, con las especialísimas sufridas en el terreno artístico, la música nerviosa del «Dixieland» y la dulce melancolía del «blues» tenían, forzosamente, que sugerir a muchos que tal vez la salvación venía del otro lado del océano y que sus orígenes estaban en los cantos de los esclavos negros y en la música pianística de los prostíbulos de Nueva Orleans. Por eso entonces surgen compositores que utilizan elementos del «jazz» con la intención de introducir la vitalidad de un género en el cuerpo tenido por decadente de la producción musical culta. Milhaud o Stravinsky no son sino dos de los iniciadores de una tradición que intenta hermanar ambas formas de hacer. Andando el tiempo, aquél diría que la influencia del «jazz» había pasado, «tras la cual el cielo está más puro y el tiempo es más estable». Un compositor más joven, Henze, dirá con perspectiva de tal movimiento «filojazzístico»: «El "jazz" es un arte nuevo que el viejo no necesitaba. La fascinación radica en su contraposición, no en su mezcla». Hoy día, habiendo evolucionado el «jazz» hacia metas antaño inesperadas en el género (la «atonalidad» de Ornette Coleman, por ejemplo, es un fenómeno de los años sesenta), parece más o menos claro que una cosa es la música clásica y otra el «jazz»: ni hay necesidad de «ennoblecere» el «jazz» (Modern Jazz Quartet) ni de darle «swing» a Bach (Loussier y sus dudosísimas incursiones en lo clásico) o a Couperin (Eugen Cicero).

La **Rapsodia en «blue»** es la obra de un compositor realmente americano (aunque hijo de emigrantes), que llega a convertirse en ejemplo de lo que pueden llegar a dar juntos el «jazz» y la música culta. La versión de concierto de esta obra, que nunca fue orquestada por Gershwin, sino por Grofe, el de la «Suite» del **Gran Cañón**, se ha popularizado más que la versión original para «jazz-band» y piano desenfrenado. El presente álbum nos ofrece la versión original, con Gershwin al piano, mediante un ingenioso procedimiento, para cuya explicación remito a las notas incluidas en aquél. Al escuchar esta breve pieza se tiene una primera sensación de rechazo. Las demás escuchas nos hacen entender con claridad que aquello es auténtico, a pesar del artificio, y que la **Rapsodia** que conocemos, con ser muy estimable, es un «embellecimiento», una puesta de limpio para que resulte presentable en las salas de concierto.

De todas formas, el intento de unión de ambas fórmulas es una de las obsesiones de Gershwin hasta el fin de sus días. Nunca se podrá saber qué habría sido de tal intento de no morir este su gran apóstol a los treinta y nueve años, justo después de componer su obra maestra, **Porgy and Bess**, que podía haber precedido a otras, dado el afán de trabajo y el amor por la música de este compositor. Lo cierto es que, junto a esta tendencia, Gershwin ha de ser considerado, además, como el gran ejemplo de lo que Gauthier ha denominado la «simultaneidad»: simultaneidad en la música culta y la comercial, en el «jazz» y en el terreno sinfónico, en la comedia musical estilo Broadway y en el piano hijo de Debussy y Ravel. Y ahí, sí que entra el



«jazz» como elemento fundamental de composición: como ya hemos dicho a propósito de otro registro (**Blue Monday**, Hispavox), la música comercial norteamericana es tal vez la mejor por la influencia ejercida en ella por el «jazz».

Este álbum de tres discos con la música orquestal de Gershwin parece potenciar la imagen de radical «simultaneidad» de este compositor. El primer disco, ya publicado suelto, tiene una brillantísima versión reconstruida de la **Rapsodia**, con una vibrante dirección de Tilson Thomas, ocupado en llevar la «jazz-band» al ritmo y velocidad marcados por el piano de Gershwin (aquí el solista existe sólo en grabación antigua, pero la reconstrucción es de gran altura técnica y, por supuesto, artística). Queda completado por un brillante **Americano en París**, la obra inevitablemente hermanada a la **Rapsodia**, si bien ésta siempre en su versión «culta». El segundo álbum, también debido a Tilson, presenta la cara totalmente comercial —y muy digna— del Gershwin de Broadway, con seis oberturas de sus comedias musicales más famosas: **Oh, Kay! Let'em eat cake**, etc. El tercer disco presenta dos de los productos de mayor significación en el campo de la unión culta-«jazz»: el **Concierto para piano** y la «Suite» de **Porgy and Bess**. Bien servidas por la Orquesta de Filadelfia, dirigida a buen nivel por Ormandy, el concierto nos presenta una de las páginas más discutibles de la literatura concertante de este siglo, y la «Suite» un resumen de una de las más hermosas óperas contemporáneas.

A pesar de **Porgy and Bess**, Gershwin no es uno de los grandes de este siglo. Tal vez pudo haberlo sido de haber vivido más. Es lo menos que puede hacernos sospechar quien escribe cada vez mejores obras y quien siente cada vez más curiosidad por conocer, por aprender, por crear. Su obra, interesantísima, viene dada en parte muy significativa por este interesante álbum de CBS.—SANTIAGO MARTIN.

OTRO PASO EN LA RECUPERACION DE HAENDEL

El álbum **Serse**, de Händel, por la Grande Ecurie et la Chambre du Roy, bajo la dirección de Malgoire, ya fue comentado en el número 496 de RITMO por nuestro compañero Arturo Reverter. Remitimos a dicho número, página 114, donde nuestro compañero hacía una crítica elogiosa en líneas generales. Más abajo incluimos la puntuación que él le concedió.

EL MADRIGAL: DE LA POLIFONIA RENACENTISTA AL BARROCO TEMPRANO

El álbum triple del Collegium Vocale de Colonia debería ser comentado en primer lugar si hubiéramos pretendido seguir un orden cronológico en la reseña de este lanzamiento. En efecto, en sólo tres discos se nos da una relativamente completa visión de un género. El madrigal, en sentido amplio, es una forma polifónica que cristaliza en el Renacimiento y alcanza su esplendor con los grandes maestros barrocos —aunque, ¿es ya Gesualdo da Venosa un barroco o todavía pertenece, a pesar de sus desafíos armónicos, a la última generación de polifonistas tradicionales?—, esplendor que coincide con el fin de esta forma musical, dando lugar a bifurcaciones y estilos diversos; y aquí cabe destacar la dramatización lírica, es decir, las primeras manifestaciones operísticas: Monteverdi trasciende el madrigal en dirección al «drama» o «favola» musical.

La edición de un álbum dedicado a recopilar lo más significativo de la obra madrigalista europea —dejando aparte el sentido estricto de «madrigal» como obra polifónica italiana de un determinado momento histórico— es, sin duda, un interesante ensayo de recorrer el itinerario de un género cuya trascendencia para el futuro de la música europea no es fácil exagerar. Es cierto que en este álbum falta obra de algunos de los más importantes autores de madrigales, como Cyprian de Rore,



Philippe Verdelot o Gioseffo Zarlino; pero también es cierto que algunas carencias, fácilmente evitables en una recopilación de diversos conjuntos, gana en coherencia y unidad estilística al tratarse de interpretaciones de un solo conjunto vocal. De todas formas, la selección es interesante, y junto a obras de autores más conocidos —Orlando di Lasso, Josquin des Prés o Claudio Monteverdi— se agrupa una interesantísima muestra de madrigalistas españoles, franceses, italianos, ingleses, alemanes, flamencos. Esta selección puede constituir una excelente introducción al mundo de esta forma musical polifónica y pone una nota de música antigua en el lanzamiento CBS que comentamos.

La interpretación, siempre «a capella», incluso en los autores finales —Monteverdi, Gesualdo, Marenzio—, muestra un conjunto de cinco voces de gran calidad y preparación, conocedor de la música de la época. La dirección de Wolfgang Fromme, que además es contratenor en el conjunto, resiste a menudo comparaciones peligrosas, como las de Leppard o Jürgens, a los que casi alcanza en ocasiones. Es de notar la flexibilidad de estos cantantes, que lo mismo salen con bien del lirismo dramático del **Lamento de Ariadna** (Monteverdi) que del humorismo procaz de **Martin** (Jannequin); de la casi representación teatral de **La justa** (Mateo Flecha); del «romanticismo» —permítasenos el anacronismo— de **Sfogava con le stelle** (Gesualdo); de la graciosa polifonía gatuna de **Contrapunto bestiale alla mente** (Adriano Banchieri), y, en fin, del lirismo amatorio de **Baisez moi, ma douce amie** (Josquin des Prés).

Conclusión: Buena interpretación de una música que sólo desde hace muy poco comienza a llamar la atención de un público mayoritario y de las casas discográficas. Recomendable.—**SANTIAGO MARTIN.**

O MONTEVERDI: **Il ritorno d'Ulisse in patria**, dramma in musica. Frederica Von Stade («Penélope»), Richard Stilwell («Ulises»), Patrick Power («Telémaco»), Ann Murray («Minerva»), Roger Bryson («Neptuno»), Patricia Parker («Melanto»), Richard Lewis («Eumeo»). Orquesta Filarmónica de Londres. Coro de Glyndebourne (maestro, Nicholas Cleobury). Dirección: Raymond Leppard. CBS, Master Works 79332. Tres LPs. Precio oferta: 1.750 pesetas.

Leppard y mujeres, 8,5. Resto, de 5 a 7.
Sonido: 8,5.

Album de interés.

O MAHLER: **Sinfonía número 8. Erna Spoorenberg**, Gwyneth Jones y Gwennyth Annear (sopranos); Anna Reynolds y Norma Procter (contraltos); John Mitchinson (tenor), Vladimir Ruzdiak (barítono), Donald McIntyre (bajo). The Leeds Festival Chorus. The London Symphony Orchestra and Chorus. Or-

pington Junior Singers. Highgate School Boys' Choir. Finchley Children's Music Group. Director, Leonard Bernstein. CBS, Master Works 77234. Dos LPs. Precio oferta: 1.150 pesetas.

Interpretación, 9.

Sonido: 7 («Veni Creator») y 8 (escena final de **Fausto**).

O GERSHWIN: MUSICA ORQUESTAL. **Rapsodia en «blue», Un americano en París, Oberturas, Concierto para piano en Fa, «Suite» de Porgy and Bess.** Directores: Michael Tilson Thomas y Eugène Ormandy. Piano: George Gershwin y Philippe Entremont. CBS, Master Works 79329. Tres LPs. Precio: 1.750 pesetas.

Rapsodia, 9. Americano y Oberturas, 8.
Concierto, 8. Porgy and Bess, 7,5.

O HANDEL, G. F.: **Serse**, ópera en tres actos. Carolyn Watkinson («Serse»), Paul Eswood («Arsameno»), Ortrun Wenkel («Amastra»), Ulrik Cold («Ariodato»). Ensemble Vocal Jean Bridier. La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Director, Jean-Claude Malgoire. CBS, Master Works 79325. Tres LPs. Precio: 1.750 pesetas.

Interpretación, 7,5.

Sonido, 7,5.

O VARIOS AUTORES: **Los más bellos madrigales.** Collegium Vocale, Colonia, bajo la dirección de Wolfgang Fromme. CBS, Master Works 79333. Tres LPs. Precio: 1.750 pesetas.

Interpretación (conjunto), 8.

Sonido, 9.

Album de interés.

MONTSERRAT CABALLE ANTE DOS OPERAS OLVIDADAS

He aquí la publicación simultánea de dos obras grabadas en vivo en sendos recitales en el Carnegie Hall, aunque la segunda de ellas sea una reedición. Ambas tienen también en común el pertenecer al catálogo de «las infrecuentes».

Aroldo, inmediatamente posterior a **Luisa Miller**, no es sino una revisión más o menos acertada de **Stiffelio** (recientemente aparecida a su vez en el mercado internacional bajo Polydor con Sass y Carreras). Dramáticamente, la ópera precedente es mucho más interesante, y el carácter del tenor se halla más delineado, aun cuando la «Lina» de **Stiffelio** es menos auténtica y más pasiva que la «Mia» de **Aroldo**. La partitura encierra bellos momentos, especialmente en **Aroldo**, tales como la entrada inicial de «Mina», su subsiguiente dúo con su marido, todo el final del primer acto, la plegaria «Oh cielo! Ove son io?», plena de arrepentimiento; su contraste con la «cavalleta» siguiente, de carácter efectista y rutinario; el aria de «Egberto», con su ima-



ginativa «cavalletta» en piano; la música de la tempestad, con una sutil descripción de viento y relámpagos, etc.

Gemma fue escrita tras **Anna Bolena**, **Elixir** y **Lucia**, no alcanzando un nivel comparable al de aquéllas. Su reducido período de gestación (apenas dos meses, no propició la composición de una gran partitura, y aunque reúna algún fragmento interesante dista de serlo. Tras un período de gran popularidad cayó en el olvido, hasta que recientemente la exhumaron Genzer y Caballé. Su pieza de mejor factura es el concertante, a cuatro voces y coro, «Un suo sguardo, ed un suo detto», de corte con cierta analogía al sexteto de **Lucia** y con una fuerza que radica en la yuxtaposición de sentimientos enfrentados. El dúo más sobresaliente tiene lugar entre «Gemma» y «Tamar» en el acto segundo, donde también sobresale toda la escena final para diva. Esta escena sigue el esquema de los finales de **Pirata**, **Bolena**, **Parisina**, **Lucrecia**, **Torcuato**, **Belisario**, **Devereux**, etc., en el que se distinguen tres secciones: aria, coro y «cavalletta».

En ambas publicaciones el interés no es otro que Caballé. Su mejor intervención la aporta en «Gemma», y entre ambas grabaciones se denota el paso del tiempo. En la primera el timbre es más puro, pero menor la potencia. El personaje y la partitura de «Gemma» encajan mejor en sus características vocales, ya que «Mina» requiere una soprano casi dramática, y en sus graves la Caballé se encuentra algo forzada. En ella, además, surge a veces un excesivo «vibrato» («Madre!...», en la famosa plegaria), o fatiga para la coloratura («cavalletta» «dal suon di quella tomba»), si bien hay «filados» de increíble belleza («Verdi...», en la misma plegaria). En «Gemma» su voz se mueve a sus anchas y sería muy difícil, por no decir imposible, encontrarla una rival.

Los «cast» de soporte son solamente dignos, con dos tenores mediocres. Cecchelle posee una voz viril, a lo Del Mónaco, pero un estilo aún más tosco y en ocasiones monótono. Lima canta siempre tirante y duro, exceptuando quizás el cuarteto apuntado. En el resto no hay menciones especiales.

Eva Queler demuestra poseer un fuerte temperamento, dirigiendo con energía y aceptable nivel ambas obras, con mención especial en concertantes. El sonido es en sendos casos claro y firme.

Conclusión: Obra más interesante, **Aroldo**, con interpretación inferior a **Gemma**.—**GONZALO ALONSO RIVAS**.

Interpretación: 7 (**Gemma**) y 5 (**Aroldo**).

Sonido: 7 (**Gemma** y **Aroldo**).

O VERDI: **Aroldo**. Montserrat Caballé, Gianfranco Cecchelle, Juan-Pons. New York Oratorio Society, Orquesta de la Opera de New York. Directora, Eva Queler. CBS, S 79328. Precio oferta: 1.750 pestas.

O DONIZETTI: **Gemma de Vergy**. Montserrat Caballé, Luis Lima, Paul Plishka. Schola Cantorum y Orquesta de la Opera de New York. Directora, Eva Queler, Q 79303. Precio oferta: 1.750 pesetas.



OFERTA HISPAVOX

I. CUATRO ASPECTOS DE LA RELIGIOSIDAD MUSICAL

1. Charpentier

La importancia histórica de la obra de Marc Antoine Charpentier es algo indubitable; el discípulo de Giacomo Carissimi introdujo en Francia el oratorio aportando la fluidez del melodismo italiano. Los **Mélanges**, veintiocho volúmenes autógrafos, contienen una obra amplísima, casi toda ella de carácter religioso. Destinatarios habituales de esta producción fueron los jesuitas de la calle Saint Louis, en París. Son destacables algunos títulos de oratorios como **L'enfant prodigue**, **Le jugement de Salomon**, **La peste de Milán**, **Josué** o el propio **Le jugement dernier**, ahora grabado. En su época Charpentier era apreciado por el público, por artistas como Molière, que solicitó su música en alguna ocasión, y por el mismo Luis XIV. En la nuestra aún no estamos en disposición de emitir un juicio definitivo. Ello dependerá, aparte de la profundización en el conocimiento de su producción, de cómo se aborde su interpretación. Si juzgamos por las versiones de este álbum, el músico francés nos parece de segunda fila. Si atendemos a una publicación reciente de estremecedora belleza, debida al Concerto Vocale (Edigsa, EHM 1005-6-7), de las **Leçons de Tenèbres**, Charpentier es un autor valioso.

Pasemos ahora a revisar las obras que se incluyen en los discos de Hispavox. En primer lugar, el ya famoso, brillante y algo superficial **Te Deum**. La interpretación que realiza Louis Martini está trazada con líneas gruesas, quizá en busca de una pretendida grandiosidad; el mundo tímbrico obtenido peca de notoria tosquedad. De las contribuciones solistas hay que destacar, con mucho, la de Maurice André (trompeta). También destacable, aunque a menor nivel, el bajo Jacques Mars. Las voces femeninas quedan en un plano de corrección, mientras que el tenor Rémy Corazza tiene una voz temblona y nada atractiva, y del contratenor André Mallabre lo menos que puede decirse es que a duras penas ejerce como tal.

El **Magnificat** es obra en la que las partes corales se hallan más trabajadas. Hay momentos en que se busca un recogimiento que Martini no logra sacar a la luz. Interpretación, al igual que la del **Te Deum**, de poca investigación y demasiada espectacularidad.

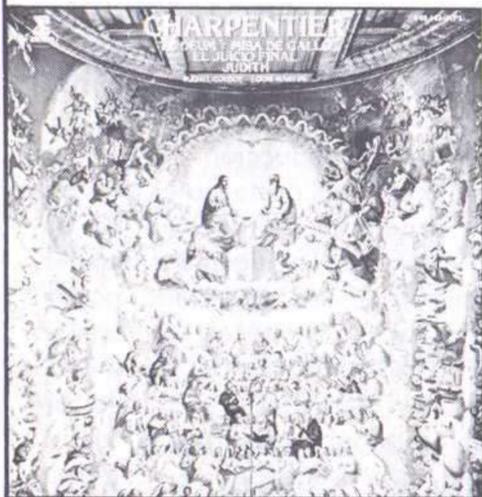
La **Misa de Gallo** es atractiva por su sencillez y sabor popular, que logra con la utilización de melodías de villancicos populares en la época. Aquí Martini y la Orquesta Paillard se muestran más flexibles y consiguen una versión más cuidada. Los coros cantan sus partes con alegría y menos rutinariamente. Las intervenciones solistas del órgano corren a cargo de la siempre digna y eficaz Marie-Claire Alain.

El muy musical Michel Corboz ofrece una válida lectura de **El juicio final**. Este oratorio es, con toda probabilidad, la composición más interesante de las incluidas. Los recursos expresivos y técnicos de Corboz son notablemente superiores a los de Martini. A destacar la magnífica y sensible labor de conducción de los coros, el control de las fanfarrias, que así resultan tan adecuadas, y la atención al sentido de lo narrado. La versión se beneficia también de mejor plantel de cantantes; en especial del notable bajo Huttenlocher.

Beatus vir, compleja obra para solistas, dos coros y dos grupos instrumentales, es también interpretada con el mismo acierto. Otra vez hay un clarificador trabajo coral y el logro de un atractivo ambiente tímbrico.

Judit parece más convencional que **El juicio final**. La versión se debe al Coro y Orquesta del English Bach Festival. (¿Es posible que con Corboz al frente, y que se haya omitido su nombre tanto en el libreto como en el disco?). Es la obra mejor y más barrocammente tocada, con una importante actuación del continuo. El personaje de «Judit» es encarnado vivamente por Colette Alliot-Lugaz.

Balace positivo, pues, de estas versiones de Charpentier, sobre todo las de Corboz y del English Bach.



2. Vivaldi

Obviando todo comentario acerca de la necesidad de recuperar la música religiosa y las óperas del veneciano, paso a comentar la grabación.

El estuche que ahora ofrece Hispavox fue ya editado en la Oferta de Otoño de 1977, y criticado en RITMO por «Martín Códax» (núm. 476, noviembre 1977, págs. 56-57), a cuyo comentario me remito en cuanto enumeración y valoración de las obras incluidas. De la interpretación destacaba «M. C.» el trabajo de Corboz, señalando su sensibilidad y conocimiento. Estoy plenamente de acuerdo en esto. Si las versiones que se comentan se salvan, es por el elemento aglutinador Corboz. Sin embargo, mi estimación por estas versiones no es alta. Corboz sigue una línea que es, evidentemente, tradicional, bordeando el academicismo; de corrección antes de que de imaginación; de estilo no siempre cuidado al máximo, con palpables momentos en que es imposible seguir reteniendo la atención del oyente. Versiones, en suma, en los antípodas de un Harnoncourt, auténtica ráfaga de aire fresco en la ya cargada atmósfera de la interpretación vivaldiana. Versiones de menor valor que las de un Vittorio Negri, quien con similares concepciones alcanza resultados más matizados, incisivos y vivaces. Negri es, desde luego, un especialista, y no hace falta argumentar su conocimiento y dominio de la música de Vivaldi. Corboz, por su parte, ha tenido a su disposición unos medios materiales limitados, sobre todo en lo vocal; coros y solistas cumplen, pero no son de gran valía. Las cotas más bajas se encuentran en el disco a cargo de Coros y Orquesta de la Fundación Gulbenkian, donde la contralto Naoko Ihara da una deslucidísima versión del hondo **Stabat Mater**. El tenor Serafim y el bajo Oliveira Lopes, de escasas posibilidades vocales, dan un recital de su nulo estilo vivaldiano (escúchese el inefable dúo en el **Dixit Dominus, RV 621**).

En definitiva, corrección, eficacia y un punto de academicismo en interpretaciones, con flojos medios, que no pasarán a la historia del disco.

El libreto incluido no es muy claro y carece de los textos de lo cantado.

3. Haendel

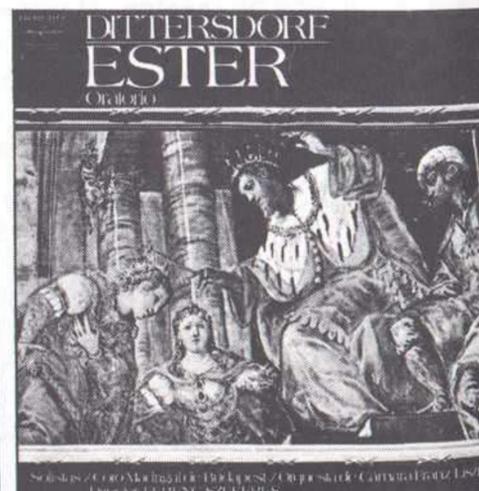
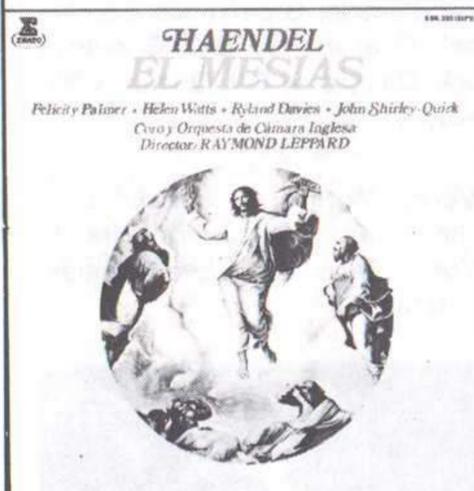
Que este no es un **Mesías** más entre los muchos grabados (Angel Carrascosa mencionó 24, en la «Discoteca básica», en RITMO, núm. 490, abril 1979, págs. 39-42) se aprecia desde un primer momento. Primero impresiona la transparencia y el refinamiento logrados. Luego se tiene ocasión de «constatar» que esto, siendo ya importante, no es todo; que Leppard ha impulsado la interpretación de toda la obra con una energía, una imaginación y un rigor estilístico asombrosos. En el curso de la plasmación sonora hay una idea central: el protagonismo del continuo. Leppard, al clave, despliega su potencia y musicalidad; Leslie Parson, en el positivo, sorprendentemente ingenioso en las figuraciones, y Olga Heguedus (violoncelo) más Rodney Slatford (contrabajo) forman el mejor continuo que puede escucharse en un **Mesías**.

Los «tempos» de Leppard son moderadamente vivos en las arias (menos que los de un Marriner, por ejemplo) y algo más pausados en los coros. El «Amén» final, llevado más lento de lo habitual, es una progresión lógica irrefragable y de efectividad conseguida. Otro aspecto de la versión es su melodismo inagotable, fraseando y acentuando notas de forma plenamente barroca. Contrapunto de esto es un atento control rítmico. Otro logro, al fin, es el equilibrio e interconexión voces-instrumentos.

La actuación de Coro y Orquesta de Cámara ingleses es sencillamente irreprochable por afinación, conjunción y expresividad.

Los solistas vocales tienen un gran nivel. Felicity Palmer aporta la frescura de su timbre y la facilidad con que se mueve en las alturas del pentagrama; Helen Watts, su hermoso color y noble serenidad de su línea de canto. Escúchese su «He was despised», realmente conmovedor. El tenor Ryland Davies, de materia prima quizá no demasiado atractiva, tiene una actuación magnífica; entregándose valientemente, salva con brillantez sus agilidades y demuestra gran dominio del estilo en las cadencias de sus arias (por ejemplo, en la de «Ev'ry valley shall be exalted»). El trabajo de John Shirley-Quirk se encuentra algún peldaño por debajo de sus compañeros, se muestra algo oscuro en los graves y su canto parece un punto forzado, pero debe reconocérsele su presencia verdaderamente «escénica».

En resolución, una de las dos o tres primeras versiones existentes de **El Mesías**. Concepción muy barroca, alejada de gigantismos trasnochados, aunque sin decidirse a la utilización de los medios materiales de la época (¿Harnoncourt?, ¿Hogwood?); obviando esta premisa, interpretación cercana a lo perfecto.

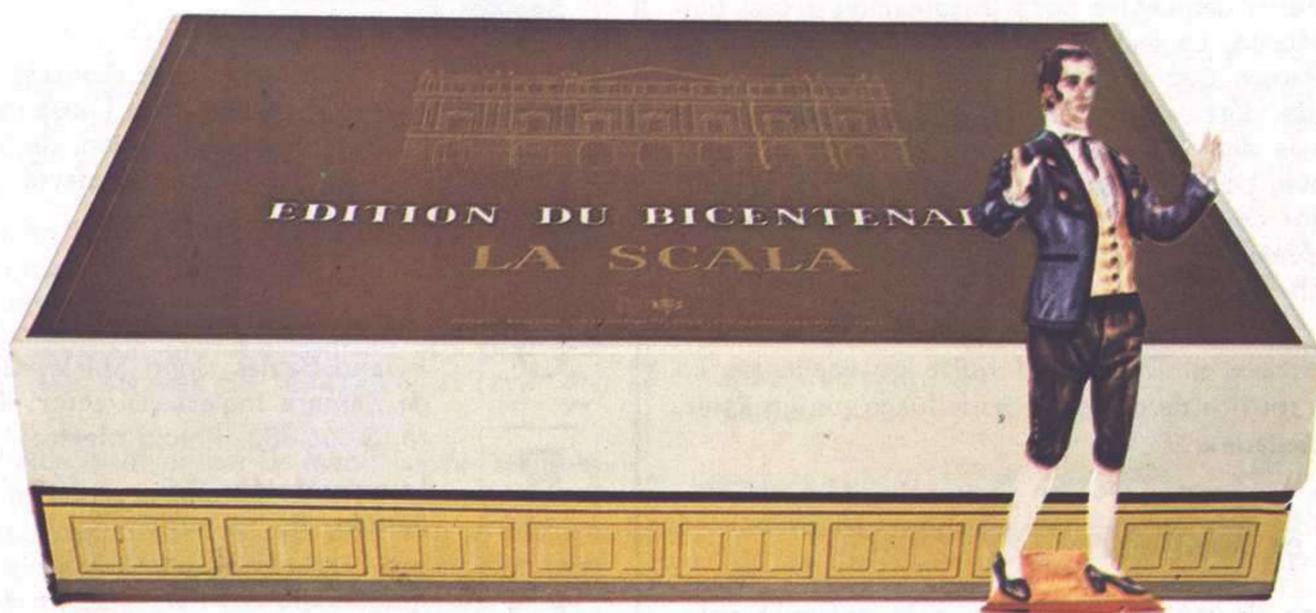


4. Dittersdorf

Conocer ahora obras como la **Ester**, de Dittersdorf, padre del **Doktor und Apotheker**, más apreciado en su momento que el **Figaro** mozartiano, tiene el evidente y algo morboso interés de calibrar los gustos musicales del pasado. El buen Dittersdorf fue un vividor de talento, amigo de Haydn y Gluck, que encontró en la música un método de ascensión social hasta la perseguida

A l'occasion des Fêtes du Bicentenaire de la Scala

a été édité pour la première fois au monde
un ensemble de documents artistiques, littéraires
et sonores, rassemblés dans un coffret marqué à l'image
de l'Illustre Théâtre



Ce coffret unique comprend :

- **Le Livre d'Or de l'Art Lyrique: 200 ANS D'OPERA A LA SCALA.** Publié sous la direction de GIAMPIERO TINTORI, conservateur du Musée de la Scala, ce luxueux ouvrage relié, abondamment illustré en couleurs et complété de la chronologie complète des opéras donnés à la Scala depuis 1778, comprend 320 pages grand format (290 mm x 300 mm). Il retrace avec verve et émotion une histoire aux multiples personnages, pleine d'amours et de fureurs, aussi passionnante qu'un roman. Premier tirage limité à 2.500 exemplaires.
- **Une collection d'émouvantes témoignages sonores:** L'Intégrale de LA NORMA de BELLINI avec la CALLAS dans le rôle principal. Un extrait inédit d'une représentation du BARBIER DE SEVILLE de 1929, avec les voix d'or de l'époque. D'amples extraits des représentations de 1958 de L'AIDA, de VERDI, et de LA BOHEME, de PUCCINI, avec au programme la Callas, Barbieri, Tucker, Zaccaria, Moffo, Ricciardi, etc. Soit au total 6 grands microsillons 33 tours sous emboîtage rigide, rouge et or.
- **Les fac-similés des 4 livrets originaux** avec notice explicative, également sous emboîtage rigide rouge et or.
- **Deux lithographies originales** numérotées et signées par l'auteur, Nicola Benois, chef-décorateur de la Scala pendant plus de 35 ans (tirage limité à 625 exemplaires).
- **Une maquette de 62 cm. de hauteur** démontable et en volume de la Scène de l'Illustre Théâtre.
- **Deux décors** à la même échelle, également démontables, en volume et copies fidèles des décors réalisés par Nicola Benois pour AIDA et Coltellacci pour le BARBIER DE SEVILLE.



**TIRADA LIMITADA:
EN ESPAÑA SE VENDERAN UNICAMENTE
200 OBRAS**

Edition réalisée exclusivement pour:
ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA.
Distribution exclusive: **S. A. EBRISA**

Bon pour une documentation gratuite

à renvoyer à **S. A. EBRISA**, Apartado Postal 30.115, BARCELONA

Oui, je désire recevoir gratuitement et sans engagement de ma part le dossier de présentation de l'ensemble rassemblé dans le coffret "EDITION DU BICENTENAIRE DE LA SCALA".

Nom _____ Prénom _____
N.° _____ Rue _____
Téléphone _____
Code postal _____ Ville _____

nobleza, que consiguió al fin. Su estilo se dirige, sin tapujos, a halagar el gusto de moda. Nuestro autor disponía de indudable facilidad y de algún talento, que pueden rastrearse en sus cuatro oratorios, cuatro **Misas**, un **Requiem**, una cuarenta óperas, sobre ciento treinta sinfonías (aún en manuscrito más de 80), algunas de ellas con título a lo Haydn.

Ester es obra repleta de convencionalismos, de efectos dirigidos a la platea, de estilo híbrido, con influencias italianas, a pesar de buscar su autor librarse de ellas. Obra que cansa por lo repetitiva, que interesa escasamente por el mínimo trabajo polifónico en los coros y por la pobreza armónica.

La presente versión de **Ester** consigue más hundir la obra que sacarla a flote. Szekeres demuestra poca imaginación y casi ninguna flexibilidad métrica. La lectura es seca, sobre todo en los macilentos coros. Parece que ni los músicos se han creído lo que estaban tocando. Las voces solistas son de mediocridad aplastante. Se salva la digna Magda Kalmar, que incorpora a la propia «Ester», y que, por lo menos, canta afinada. Su aria del número 7 es lo mejor de la obra y lo más dignamente expuesto. La incolora e inexpresiva «mezzo» Klara Takacs y el nefasto tenor Jozsef Horvath caen de lo mediocre a lo descaradamente insufrible.

Si hay algo rescatable en Dittersdorf quizá se encuentre en las **Sinfonías** o en la música de cámara; desde luego, no en **Ester**, y menos así «interpretada».

II. LA ORQUESTA DE MASSENET

El autor de **Manon** dedicó poca atención a la orquesta sola, a pesar de que dominaba el medio de forma notable, como puede comprobarse tras la escucha de estos discos, que contienen cuatro escenas para orquesta y dos fragmentos instrumentales, uno de la ópera **Don Quijote** y otro del oratorio **La Virgen**.

Estas obras están llenas de melodismo innato, buen humor, un toque de melancolía en los momentos oportunos, melancolía que nunca se verá cargada de «Pathos». Massenet orquesta de forma magnífica, consiguiendo siempre los efectos que busca: inmediatez, lirismo, grandiosidad. También hay en estas obras, ¿cómo negarlo?, cierta banalidad en los temas, excesivas repeticiones y un abuso de las marchas de corte militar. Música, en definitiva, sin problemas y de agradable escucha, siempre y cuando se dosifique adecuadamente.

Las versiones que hace Gardiner, excelente músico en obras barrocas, tienen la virtud de no excederse en ningún momento. Busca y obtiene el efecto adecuado en cada momento. Logra desplegar toda la lujuria orquestal de las composiciones, incluyendo algún que otro simpático «guiño de ojo» al oyente. Tonificante interpretación de Massenet, pues, de un músico que disfruta haciéndolo.

La Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo, protagonista del registro, tiene una actuación espléndida, por lo compacta y potente. La sección de cuerdas, pastosa y maleable, y los metales,



brillantes pero no chillones, son lo más destacable, junto a las intervenciones solistas de trompa, clarinete, arpa y violoncelo. Discos que merecen oírse.—**ENRIQUE MARTINEZ MIURA**.

O CHARPENTIER: **Te Deum, Gran Magnificat, Misa de Gallo, El Juicio final, Beatus vir, Judit**. Solistas. Coral Juventudes de Francia. Orquesta Jean François Paillard. Director, Louis Martini. Coro y Orquesta de la Fundación Gulbenkian, de Lisboa. Director, Michel Corboz. Coro y Orquesta barroca del English Bach Festival. Erato, S 66.403. Precio oferta: 1.960 pesetas.

Interpretación: Martini, 6-6,5; Corboz y English Bach, 7,5.
Sonido: 7.

O VIVALDI: **Música sacra**. Solistas. Conjunto Vocal y Orquesta de Cámara de Lausanne. Coro y Orquesta de la Fundación Gulbenkian, de Lisboa. Director, Michel Corboz. Erato, S 66.504. Precio oferta: 2.450 pesetas.

Interpretación: 6,5.
Sonido: 6.

O HAENDEL: **El Mesías**. Felicity Palmer, Helen Watts, Ryland Davies, John Shirley-Quirk. Coro y Orquesta de Cámara Inglesa. Director, Raymond Leppard. Erato, S. 66.333. Precio oferta: 1.470 pesetas.

R **Interpretación:** 9,5.
Sonido: 8.

O DITTERSDORF: **Ester**. Magda Kalmar, Ilone Tokody, Klara Takacs, Jozsef Horvath, Gyorgy Kaplan, Lajos Miller, Livia Budai. Coro Madrigal, de Budapest. Orquesta de Cámara Franz Liszt. Director, Ferenc Szekeres. Hispavox, S 66.023. Precio oferta: 980 pesetas.

Interpretación: 4.
Sonido: 6,5.

O MASSENET: **Escenas dramáticas. Escenas de hadas. El último sueño de la Virgen. Escenas alsacianas. Escenas pintorescas. Dos interludios de «Don Quijote»**. Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director, John Eliot Gardiner. Erato, S 66.024. Precio oferta: 980 pesetas.

Interpretación: 8.
Sonido: 7.

MENDELSSOHN, EL RENOVADOR

Debido a su formación y a su sentido de la proporción, se dice de Mendelssohn que es el clásico más romántico o el romántico más clásico. Esta dualidad de nuestro músico va a posibilitar el resurgimiento del interés de la música barroca, y en especial de J. S. Bach.

El órgano, instrumento preferido del cantor de Santo Tomás, al que dedicó alguna de sus mejores páginas, no podía quedar fuera de la ávida curiosidad expresiva de Mendelssohn (quien a su vez llegó o ser un consumado intérprete de este instrumento), máxime cuando apenas transcurrido un tercio de siglo de la muerte del cantor el destino del instrumento rey era el de apoyar el ordinario de la liturgia, y muy de tarde en tarde servir a un pianista de medio para brillantes improvisaciones.

Ante este panorama tan desolador podemos hablar de Mendelssohn como el renovador y el creador de la técnica moderna del órgano, al descubrirle nuevas posibilidades expresivas.

La aportación mendelssohniana la podemos concretar en dos puntos esenciales, que no son otros que los propios que confirmaban su propia personalidad: clasicismo y romanticismo.



Desde un punto de vista clásico, Mendelssohn, como intérprete del legado barroco, cultiva el contrapunto y el coral luterano, pudiéndose considerar sus obras como una prolongación del período anterior.

Desde el ángulo romántico es destacable la aportación de la técnica del piano al órgano, lo que origina un nuevo tipo de virtuosismo desconocido hasta entonces.

El «corpus» de la producción mendelssohniana está presidido por el conjunto de las seis sonatas de 1844/45 y el coral *Aus tiefer not*.

Es en estas obras donde la inventiva de Mendelssohn se muestra más original e independiente del pasado, descubriéndose en él las nuevas combinaciones tímbricas que anuncian a Frank o Widor. El resto de la producción: preludios, fugas, fantasías, etcétera, son más una consecuencia del barroco que el anuncio del romanticismo.

Marie Claire Alain, intérprete de esta integral, adopta como punto de partida para su interpretación una línea clasicista, resaltando especialmente la dependencia sonora de estas obras del universo bachiano, reservando para las últimas producciones una mayor libertad de registración y colorido. El resultado es francamente interesante, porque podemos apreciar el esfuerzo de Mendelssohn para encontrar nuevos campos expresivos para el órgano.

Las obras grabadas, en su mayoría inéditas hasta la fecha, confieren a este álbum un tono especial de descubrimiento en una nueva parcela casi desconocida del autor de la sinfonía italiana.

Por otra parte, tanto el instrumento empleado (el órgano danés de la iglesia de San Benito, en Ringsted) como la excelente toma de sonido contribuyen a redondear la bondad del producto.

Conclusión: Novedad casi absoluta, que si no hace modificar la opinión existente sobre Mendelssohn, sí enriquece su figura como artista y músico.—AGUSTIN MUÑOZ.

Interpretación: 8,5.

Sonido: 8,5.

MENDELSSOHN, F. M.: **Integral de la obra para órgano;** Marie Claire Alain. Erato, S. 66.335 (tres LPs). Precio oferta: 1.470 pesetas.

EL VIOLONCELLO DE BEETHOVEN

Dentro de la producción beethoveniana las **Sonatas** para violoncello y piano no ocupan un lugar tan importante como los **Cuartetos** o las **Sonatas** para piano, aunque no por ello haya que entender que carecen de interés, pues en ellas hay grandes momentos como el reflejado en la **Op. 69**.

La integral grabada por Hungaroton contiene, además de las cinco sonatas que se interpretan habitualmente, la **Sonata op. 17**,

que se puede interpretar indistintamente con «cello» o trompa, más las colecciones de variaciones sobre temas de la **Flauta mágica** mozartiana y **Judas Macabeo**, de Häendel.

Los intérpretes son los jovencísimos Dezso Rauki, piano, y Miklos Perenyi, violoncello, dos artistas del brillante firmamento compuesto por la joven generación húngara. Sus interpretaciones están llenas de entusiasmo y calor, lejos de toda rutina. Sin embargo, después de una atenta audición se echa de menos una mayor interioridad o madurez, que posiblemente conseguirán más adelante, porque técnica les sobra.

El álbum, presentado en tres discos, tiene un buen sonido y prensado; el folleto explicativo es bastante exhaustivo frente a las prácticas habituales.

Dentro del panorama discográfico de nuestro mercado, hemos de señalar que como versiones de referencia de estas obras, por su especial poesía, tenemos los dos álbumes grabados por M. Rostropovich-S. Richter (Philips) y P. Casals-R. Serkin (CBS), respectivamente.

Conclusión: Sin llegar a la altura de los grandes las versiones Perenyi-Rauki, merecen ser escuchados por la frescura de su interpretación.—AGUSTIN MUÑOZ.

Interpretación: 7.

Sonido: 7.

BEETHOVEN: **Integral de las «Sonatas» y «Variaciones para violoncello y piano».** M. Perenyi y D. Rauki. Hungaroton, S. 66.334 (tres LPs). Precio: 1.470 pesetas.



INTEGRAL NECESARIA: TODO EL PIANO DE SCHUMANN

Hemos de agradecer a Hispavox el acierto de ofrecer al aficionado la primera integral de la obra pianística de R. Schumann en varios álbumes, huyendo del macro-álbum de docena larga de grabaciones, que cae sobre el pacífico aficionado como algo importante, pero inaccesible por su precio.

La primera entrega de esta serie, en tres discos, nos acerca a varias obras fundamentales del pianismo de Schumann y del piano romántico: **Estudios sinfónicos, op. 13**, y **Carnaval, op. 9**; la selección completa con el **Carnaval de Viena, op. 26**, y el **Album de la juventud, op. 68**; **Arabesca, op. 18**; **Toccata, op. 7**; **Blumenstück** y el desconocido **Canon póstumo**. Para Alexis.

El pianista elegido para esta integral es el húngaro Peter Frankl, artista conocido en nuestro país por las versiones de obras de Mozart y Bartok. La aproximación de P. Frankl al universo schumaniano es tradicional, caracterizando sus versiones por una gran sobriedad y sencillez, si bien a veces se muestra lineal en sus concepciones y plano en el sonido. Frente a estas versiones tan apegadas al espíritu de la letra es preciso recordar que existen los Arrau, Pollini, Richter o Benedetti-Michelangeli: para el **Carnaval** o los **Estudios sinfónicos**.

Kemble • Kemble • Kemble • Kemb

**Kemble
el piano ingles
que se exporta a
todo el mundo**



Modelo WINDSOR, 88 notas, acabados caoba mate y poliéster



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1
Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-21

El álbum, de tres discos, tiene una buena presentación, con un folleto explicativo de la importancia del piano de Schumann, y de cada obra interpretada en particular.

El sonido es bueno, en líneas generales, aunque algunos temas son algo planos.

Conclusión: Album recomendable para iniciarse en el piano de Schumann. Máxime cuando Philips está descatalogando las grabaciones de Arrau.—**AGUSTIN MUÑOZ.**

Interpretación: 7.

Sonido: 7.

SCHUMANN: **Integral de la obra para piano. Volumen 1.º** Peter Frankl, piano; Vox, S. 66.336. Precio: 1.240 pesetas.



OFERTA PHILIPS (I)

VITTORIO NEGRI, INTERPRETE IMPLACABLE

No hace mucho tiempo comentábamos en la sección «Discos para las cenas del rey» la interpretación de I Solisti Veneti, con Scimone, de la **Op. 2** de Albinoni. Nos llegan ahora los doce conciertos de la **Op. 7** del mismo autor, en versión de la Orquesta de Cámara de Berlín, bajo la dirección de Vittorio Negri. Albinoni es un músico cuya obra se está reivindicando a la sombra de la de Antonio Vivaldi, y como consecuencia del «boom» barroco que desde los años 60 viene explotando la industria discográfica europea.

Bien conocido y estudiado por Bach, que elaboró dos fugas para clave inspiradas en él, Albinoni es una figura singular y casi aislada. Sustancialmente fiel al espíritu constructivo corelliano, su música está como transfigurada por una vena melódica cálida y apasionada, con un notable sentido del color y con una vivacidad rítmica que a veces se tiñe de sabor popular.

La **Op. 7** que contiene el álbum objeto de este comentario está compuesta por cuatro conciertos para oboe (**Números 3, 6, 9 y 12**), otros cuatro para dos oboes (**Números 2, 5, 8 y 11**) y el resto (**Números 1, 4, 7 y 10**) para cuerda y bajo continuo. Todos ellos son buena muestra de las características de su música, más arriba mencionadas, sin que, sin embargo, alcancen la maestría y genialidad de las **Sonatas op. 6 para violín y clave**, poseedoras de un aliento y desarrollo arquitectónico que aquí no se da.

En cualquier caso, estas partituras gozan de la suficiente calidad como para ser escuchadas con deleite, especialmente los conciertos para oboes, donde el juego tímbrico alcanza una notable expresividad.

La interpretación de la Orquesta de Cámara de Berlín bajo la conocedora batuta de Negri es absolutamente implacable: rítmica vivaz, «allegros» muy rápidos, «adagios» contenidos y una

muy especial y destacada intervención del clave a cargo de Jeffrey Tate, que una adecuada grabación lo convierte, a veces, en protagonista. Su actuación es, sencillamente, magistral. Hans Werner Wätzig y Jürgen Abel actúan brillantemente como solistas en los conciertos de oboe. Tan implacables como el propio Negri. Bien es cierto que tanta precisión técnica y control dinámico no hacen olvidar un posible mayor grado de flexibilidad interpretativa, único aspecto que se echa de menos, y que daría a este álbum una calidad de excepción.

La grabación y prensado, perfectos, con una especial mención para la presencia sonora del clave, situado en el canal derecho de la estereofonía.

Conclusión: Dentro de la presente avalancha barroca, un gran álbum de Albinoni, en interpretación muy cercana a la ideal. Esperemos que pronto se publique la **Integral de las 12 Sonatas op. 7** de este mismo autor.—**GERARDO QUEIPO DE LLANO ONAINDIA.**

O ALBINONI, TOMASO: **Doce conciertos op. 7.** Orquesta de Cámara de Berlín. Director, Vittorio Negri. Philips, 6747 138. Album de dos discos. Precio oferta: 1.040 pesetas.

Interpretación: 8.

Sonido: 9.

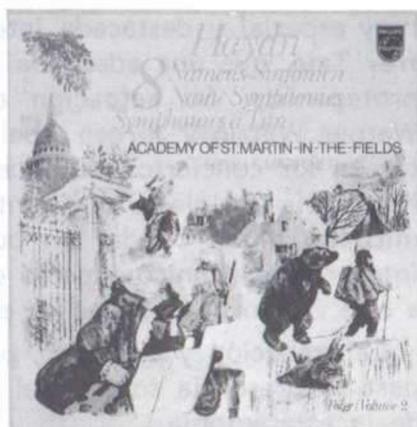


UN HAYDN RAYANO EN LA PERFECCION

Este álbum nos pone en contacto con ocho obras maestras de un músico genial, y viene a ser continuación de una serie de ejemplares sueltos que Philips ha lanzado al mercado durante los últimos meses y que, al final, ha incluido en otro álbum bajo el título de doce **Sinfonías con sobrenombre**. RITMO se ha ocupado de ellos en cada momento, y las críticas emitidas han sido eminentemente elogiosas.

La escucha de estos cuatro discos no puede por menos que confirmar esta línea. En primer término, porque las ocho **Sinfonías** que contiene son otras tantas obras maestras del género. El Haydn de **La caza**, **La gallina**, la **Oxford** o la **Londres** es un compositor rayano en la perfección. En segundo lugar, porque la interpretación de la Academy of St. Martin in the Fields, bajo la batuta de Neville Marriner es absolutamente convincente. Razones de espacio nos obligan a sintetizar, pero no podemos dejar de señalar algunas de las características más destacadas de estas versiones.

Así, la medida orquestal elegida, que huye tanto de la orquesta decimonónica como de un «cameralismo» a ultranza. El equilibrio y la adecuación sonoras son perfectas. De igual modo, el ritmo, la intención y el fraseo y la bellísima sonoridad de la Academia. Destaquemos, entre otros matices, la precisión dinámica y la vivacidad con que se ejecuta el «Final» de la **Sinfonía 73**, la rústica levedad del «Allegretto» de la **Sinfonía 82**, el formidable inicio de **La gallina**, la integral elegancia de la **Oxford**, y sobre todo la ejemplar visión global de la **Sinfonía 104**,



probablemente la joya de este álbum y que, en mi opinión, constituye la mejor versión que he escuchado de esta obra. Ni Beecham, ni Jochum, ni Haitink pueden competir con estos endiablados y admirados ingleses. Es una visión arrebatadoramente haydniana, donde sobre los primeros compases del «Adagio» de la introducción se construye, de manera admirable, la expectación mágica de la obra, que tiene su apoyo central en el «Allegro» que le sigue. Nadie ha captado el verdadero espíritu del «Sturm und Drang» como Neville Marriner lo hace aquí.

La grabación es muy buena, si bien he apreciado un ligero balance favorecedor del espectro más grave de la gama sonora. El prensado, muy aceptable, si bien en los dos primeros discos del ejemplar enviado a esta redacción se advierte un ligerísimo soplo de fondo, defecto que deseo sea sólo un producto de la casualidad.

Conclusión: Con toda seguridad, el mejor álbum de **Sinfonías** de Haydn aparecido en nuestro país, sin perjuicio de que se puedan preferir algunas otras versiones de determinadas sinfonías en él incluidas; pero es la valoración total lo que nos inclina a ensalzar al máximo esta edición.—**GERARDO QUEIPO DE LLANO ONAINDIA.**

yor, op. 99, D. 898; el Adagio en Mi bemol mayor, op. post. 148; el Trío para piano en Mi bemol mayor, «Nocturno»; el Trío en Mi bemol mayor, op. 100, D. 929, y el Trío en un movimiento, en Si bemol mayor, D. 28, llamado «Sonata».

Excepto el último de los tríos mencionados, compuesto en sus primeros años, los demás fueron escritos un año antes de la muerte del compositor.

Si los «lieder» de Schubert son su más íntima y personal confesión, no cabe duda que alguna de las páginas instrumentales de cámara están compuestas con el decidido ánimo de agrandar, sobre todo cuando interviene también el piano. Ejemplo claro de ello son los tríos **D. 898** y **D. 929**, cuya relación estilística y melódica con el **Octeto** es bien evidente.

Schumann ha descrito adecuadamente el espíritu de estos tríos al decir: «Basta echar una ojeada al **Trío en Si bemol** de Schubert, y todas las miserias de la vida desaparecen como con encanto, el mundo se ofrece como transfigurado de una luz de radiante frescura. El **Trío en Mi bemol** es más activo, viril y dramático; y el **Trío en Si bemol** es más melancólico, femenino y lírico».

Estas expresivas frases de Schumann definen perfectamente el contenido de estas obras. Su traducción corresponde al Trío Beaux Arts, recientemente galardonado por su magnífica interpretación de la Integral de Tríos de Haydn. La lectura que realizan de estas páginas schubertianas es asimismo de alto nivel, destacando la acertada participación del pianista Menahem Pressler, que aporta un equilibrio sonoro que no se da en la versión de RCA, en la que Rubinstein se alza con un protagonismo excesivo, si bien Szeryng y Fournier están en una línea de gran altura. Pero, apreciado en su conjunto, me quedo con la interpretación del Trío Beaux Arts, cuyo álbum presenta, además, la indudable ventaja de contener todas las obras escritas por el autor para esta combinación instrumental.

La grabación es de gran calidad y perfecto equilibrio estereofónico.

Conclusión: Excelente ocasión para conocer todos los Tríos de Schubert, en una interpretación francamente buena.—**GERARDO QUEIPO DE LLANO ONAINDIA.**

O SCHUBERT, FRANZ: **Los Tríos para piano, violín y violoncelo.** Trío Beaux Arts. Philips, 6747 431. Álbum de dos discos. Precio oferta: 1.040 pesetas.

Interpretación: 8.

Grabación: 8.

O HAYDN, FRANZ, J.: **Ocho Sinfonías con título:** 31: «La llamada de trompa». 45: «La despedida». 73: «La caza». 82: «El oso». 83: «La gallina». 92: «Oxford». 101: «El reloj». 104: «Londres». Academy of St. Martin in the Fields. Director, Neville Marriner. Philips, 6786 06. Álbum cuatro discos. Precio oferta: 2.000 pesetas.

Interpretación (global): 9.

Sonido: 8.

EL ADECUADO SCHUBERT DEL TRIO BEAUX ARTS

Creo que es la primera vez que se publica en España un álbum conteniendo el ciclo completo de los **Tríos para piano violín y violoncelo** compuestos por Schubert. Disponíamos en nuestro mercado de aspectos parciales; así, el **Trío número 1, op. 99, D. 898**, en la histórica interpretación de Cortot, Thibaud y Casals (EMI), y las versiones de los **Tríos números 1 y 2** de Rubinstein, Szeryng y Fournier (RCA).

La presente publicación comprende el **Trío en Si bemol ma-**

POLCAR 1981

No olvide reservar
su ejemplar

OFERTA POLYDOR

UNA VIA MEDIA PROBLEMÁTICA

Uno de los fenómenos más interesantes de los últimos tiempos, dentro del panorama musical europeo, es el cambio operado en la «praxis» interpretativa de la llamada música barroca. Es la mejor prueba de la vitalidad creciente de esta música que no se deja encerrar fácilmente en moldes interpretativos, ya que éstos continuamente son puestos en tela de juicio y sometidos a revisión. Rescatar el lenguaje musical específico de cada compositor, restituir su mundo sonoro con los medios que pudo prever y le condicionaron, diversificar las aproximaciones a un pasado vivificante de la sensibilidad presente, he ahí las tareas a que se ha aplicado un cada vez más numeroso grupo de intérpretes con fortuna varia. Menos que nunca caben aquí «versiones definitivas», dado que la música constantemente va sugiriendo nuevas perspectivas, invitando en ocasiones a aventuras experimentales.

Pues bien, los responsables de los álbumes ahora comentados, cuyos intérpretes son comunes, de ningún modo han recibido la llamada de la aventura. Se utilizan instrumentos de época o copias basadas en modelos antiguos, afinados un semitono más bajo que los correspondientes actuales, y las partes solistas de soprano y contralto se encomiendan a muchachos del coro. Empero, este despliegue resulta en muchos casos superfluo. No existen criterios sistemáticos, al hilo de las modernas investigaciones, respecto a fraseo, articulación, formas de ataque, acentuación o peculiaridades dinámicas. A veces parece que se ha buscado un compromiso, una tercera vía, casi una indefinición que lleva a resultados híbridos y a diluir en una asepsia decorativa la fuerza de seducción y la potencia de las ideas bachianas.

El mejor ejemplo de esta «aurea mediocritas» es el director Hans-Martin Schneidt, quien se empeña en pasar casi inadvertido. Una ausencia tal de divismo es de agradecer; los sorprendentes y a veces caprichosos amaneramientos de otras versiones no existen aquí, afortunadamente; pero ese exceso de humildad genera a veces sequedad, cierta grisura y un evidente convencionalismo en los planteamientos. El Collegium St. Emmeram, por otra parte, se conduce sólo discretamente. La cuerda peca de falta de homogeneidad, resultando el grupo de maderas mucho más consistente. En el **Oratorio**, la intervención de los trompas Hermann Baumann y Albert Koster es muy afortunada; en cambio, el fraseo y sonido del trompeta Edward H. Tarr resulta inadecuado, a pesar del prestigio de este instrumentista, que tal vez se ha visto perjudicado por una toma deficiente. El mayor aliciente, con mucho, nace de la parte vocal. Es indiscutible el encanto que rodea las intervenciones del Coro de Regensburg, a pesar de las dificultades por las que atraviesa en ciertos momentos para atender a las exigencias de determinados fragmentos —por ejemplo, coro inicial del **Oratorio**—, o la insuficiencia de fuerza dramática que se aprecia en otros, como en las «turbæ» de la **Pasión**. Mucho más feliz es la intervención en los corales. En todo caso, la emisión es clara y el discurso fluye con nobleza y sin retóricas de dudoso gusto. Los solistas vocales actúan con discreción, destacando el tenor Heiner Hopfner, quien, a pesar de evidentes limitaciones, ha sabido extraer la poesía del recitativo a través de la palabra, devolviéndonos casi la magia del mundo de Schütz.

De todo lo expuesto no debe deducirse que las interpretaciones sean desdeñables sin más. Contienen, a pesar de su insu-



ficiente profundización, elementos positivos suficientes para que su adquisición sea una opción a tener en cuenta, dada la situación del mercado español. Estamos a gran distancia de las versiones sinfónico-corales que a menudo hemos tenido que padecer, y en casos de grave contaminación la asepsia puede ser una virtud muy estimable. Señalemos, finalmente, como aliciente del álbum de la **Pasión**, el que contenga, además de la versión habitual, los coros y arias de la versión de 1725.—**DOMINGO DEL CAMPO.**

Sonido: 8.

Interpretación: 7.

O BACH, JOHANN SEBASTIAN: **Oratorio de Navidad.** Solistas vocales e instrumentales, Niños Cantores de la Catedral de Regensburg, Collegium St. Emmeram; director, Hanns-Martin Schneidt (con instrumentos de la época). Archiv Produktion, 27 23 057. Tres LPs. Precio de oferta: 1.740 pesetas.

O BACH, JOHANN SEBASTIAN: **La Pasión según San Juan.** (Versión íntegra de 1724, más los coros y arias de la segunda versión de 1725.) Solistas vocales e instrumentales, Niños Cantores de la Catedral de Regensburg, Collegium St. Emmeram. Director, Hanss-Martin Schneidt. Archiv Produktion, 27 23 060. Tres LPs. Precio oferta: 1.740 ptas.

BERNSTEIN: NUEVO CICLO BEETHOVEN

Segundo ciclo de **Sinfonías** de Beethoven, llevado al microsuro por Leonard Bernstein; en esta ocasión, al frente de la Orquesta Filarmónica de Viena, para Deutsche Grammophon; las tomas de sonido fueron realizadas durante conciertos públicos en la Musikvereinsaal de la capital austríaca. Como es sabido, la grabación del ciclo anterior de las **Sinfonías** beethovenianas dirigidas por Bernstein fue realizada por CBS en la década de los sesenta (actualmente, en España, en la serie económica de CBS). En contra de lo que pudiera pensarse, las diferencias entre ambos ciclos no son abismales, aunque es necesario admitir que las versiones con la Filarmónica de Viena están más elaboradas, son más equilibradas y poseen la impronta de espontaneidad del concierto en vivo, que las lecturas con la Filarmónica de Nueva York no tenían. También hay que añadir que ninguna de las interpretaciones objeto de este comentario consiguen los resultados logrados por Bernstein en su milagrosa y fascinante recreación del **Cuarteto op. 131**, de Beethoven, en adaptación para orquesta de cuerda (con la sección de cuerdas de la Filarmónica de Viena), grabado asimismo por Deutsche Grammophon, y que, a mi modo de ver, constituye uno de los testimonios más emocionantes y conmovedores de toda la extensa discografía del director norteamericano.

Las sinfonías **Primera, Segunda, Cuarta, Octava y Sexta** poseen, prácticamente, la misma concepción del ciclo con Nueva York, esto es: versiones juveniles, directas, temperamentales,

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



**ARCHIV
PRODUKTION**



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

Más de 300 obras maestras de la historia de la música

80 álbumes de la máxima calidad técnica y artística.

Álbumes de esperada reedición y de absoluta novedad

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

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

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

Esta oferta es limitada en el número de álbumes fabricados.

perfectamente estructuradas y construidas, observando todas las repeticiones. A la **Primera** le falta sentido del humor, lo cual extraña bastante, si tenemos en cuenta el enorme intérprete de Haydn que es Bernstein. En la **Segunda**, Bernstein sintetiza perfectamente la transición sinfónica beethoveniana, recordando la **Primera**, y sobre todo anunciando la monumental **Heroica**. Es un clasicismo puro, claro y luminoso, pero con la amplitud de líneas e impulso creador superiores a los presentados en la **Sinfonía op. 21**. La **Cuarta** es chispeante, muy bien traducida por los excepcionales instrumentistas de la Filarmónica de Viena, con mención especial al bellísimo segundo movimiento. La **Octava** no es visión «pre-**Novena**», sino que está conectada con el espíritu de las primeras composiciones del músico alemán; como en el caso de la **Primera**, se echa de menos el reconfortante humorismo que posee la partitura en manos de otros directores (Szell, Kubelik o Bruno Walter). A pesar de ser, en general, excelentes interpretaciones, mi preferencia personal se inclina antes por las versiones ya citadas de Kubelik (ver RITMO, número 476) o Szell (ver RITMO, número 493). La **Sexta** es una lectura correcta, muy bella en determinados momentos, pero con la desventaja para Bernstein de existir otras versiones que han sentado cátedra: léase Giulini (EMI), Bruno Walter (CBS), Klemperer (EMI), Kempe (EMI), Furtwängler (EMI), Karl Böhm (DG) y Kubelik (DG).

La **Heroica** es una gran versión, tranquila y meditativa, configurada como eminentemente lírica. La óptica de Bernstein en el enfoque de la partitura es distinta a las grabadas hasta la fecha, muy personal y perfectamente válida. Sobre el conocido motivo (A) del primer movimiento, Bernstein va construyendo en monumento formidable de la obra, mediante la fisonomía misteriosa y sutil de las tonalidades, trocando el color claro, rústico e ingenuo del motivo citado (Sol mayor) en el más profundo, oscuro, cálido y poderoso con que resuena al ser transportado a Mi bemol. Interpretación muy coherente y unitaria, uno de los puntos más altos de este ciclo Beethoven por Bernstein.

Espléndidas **Quinta** y **Séptima**, plenas de tensión interior, virilidad y dramatismo. En cierto sentido recuerdan las inolvidables interpretaciones de Furtwängler (**Quinta**) y Klemperer (**Séptima**). La **Novena** es, sin lugar a dudas, la joya del presente ciclo, con un modélico primer movimiento, un satánico «Scherzo», un «Adagio» con enorme meditación interior y temas perfectamente contrastados, y un «Finale» que me ha recordado ese otro **Himno a la Alegría** desatado por Bernstein en su interpretación de **Fidelio** (ver RITMO, número 496). Lo lamentable estriba en la actuación del cuarteto solista —aunque se hubieran quedado en sus respectivas casas, creo que no hubiera pasado nada—. A este respecto coincido plenamente con J. L. P. A. en su comentario al concierto en Salzburgo: «... La hermosa concepción de Bernstein, perfectamente perceptible en el concierto, se vio aniquilada por la terrible actuación del cuarteto solista: Gwyneth Jones, chillona; Hanna Schwarz, inaudible; René Kollo, ladrando, y el mismo Kurt Moll, normalmente seguro y eficaz, ahogándose palpablemente...» (ver RITMO, número 496). Una **Novena** malograda en el aspecto vocal solista y con una actuación coral obviamente muy inspirada; inatacable ejecución orquestal.

El álbum en su totalidad posee un sonido bueno, si tenemos en cuenta que las grabaciones han sido hechas en directo, con un libreto irreprochable y documentados e interesantes comentarios bien traducidos.

Conclusión: Notable ciclo Beethoven, sin más. Correctas **Primera**, **Segunda**, **Cuarta**, **Sexta** y **Octava** (7,5). Buenas **Tercera**, **Quinta** y **Séptima** (8,5), y casi excepcional **Novena**: creo que sin cuarteto vocal solista hubiese quedado mejor (9). Puntuación sonido: 8 (para todos los discos).—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN.**



O BEETHOVEN: **Las nueve Sinfonías.** Gwyneth Jones, soprano; Hanna Schwarz, «mezzosoprano»; René Kollo, tenor; Kurt Moll, bajo; Coro de la Opera del Estado de Viena. Maestro de coro, Norbert Balatsch. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Leonard Bernstein. DG, 2740216. Album de ocho LPs. Precio oferta: 4.640 pesetas.

EL BRUCKNER CORAL

El presente álbum nos ofrece una buena selección de algunas de las más señaladas obras corales religiosas del músico austriaco, precisamente de entre las que son compuestas a partir de 1861, en el momento en que comienza lo que podría denominarse la madurez de su estilo, cuando, considerando que a los cuarenta años ya posee suficiente formación, se decide a iniciar su andadura dentro del campo sinfónico, que tantea, primero, con la **Obertura en Sol menor** (1862), y después con la **Sinfonía Estudio** (1863) y la **Sinfonía O** (1863-64), en Fa menor y en Re menor, respectivamente, afirmándose ya con las obras **1** (1866) y **2** (1872) de la colección, ambas en Do menor. En esta caja encontramos, pues, quizá lo más significado de la producción sagrada bruckneriana, aunque, además de lo aquí recogido, existan otras muchas composiciones de la misma parcela, algunas importantes: cuatro Misas, un Requiem, un Magnificat, cuatro Salmos, seis Cantatas, más de veinte piezas breves...

En las **Misas 1 y 3**, en Re menor y Fa menor, hallamos, sobre todo en aquella, al Bruckner más encajado en lo que Dömling llama «tradición musical rural», en la línea vienesa Haydn-Schubert. En cuanto a estructura y ordenación de episodios, hay pocas novedades, aunque sí las haya en cuanto al lenguaje, en particular en la obra en Fa menor. Aquí aparecen ya en casi toda su magnitud procedimientos que más tarde el compositor, aplicando en buena medida la técnica de la escritura organística, utilizará en sus grandes sinfonías: amplias rupturas sonoras, robustos acordes de los metales, diseños de acompañamiento en escalas, acordes quebrados, voluminosos y extensas progresiones dinámicas, súbitos contrastes (de lo estentóreo a lo íntimo), fanfarrias... La **Misa en Mi menor**, por el contrario, es una obra casi totalmente recogida (como la mayoría de los motetes), en la que brilla esplendorosamente la técnica polifónica del autor, sólo en apariencia opuesta a sus esquemas sinfónicos. Aquí, como en las partes declamadas del **Te Deum**, encontramos herencias muy antiguas, que se remontan no ya a los siglos XV o XVI, en lo que Storni define como «evocación del mundo de Palestrina y Victoria», sino más atrás: a los siglos XII y XIII. Cosa extraña si se piensa que en tiempo de Bruckner no habían salido a la superficie los datos que con posterioridad, ya en nuestra centuria, han revelado las investigaciones sobre las características de la música medieval. Es decir, que el compositor aplicó métodos arcaicos que no conocía. La **Misa número 2**, con todo ello, resulta ser una obra impresionante por su concisión y justeza de acentos, por su sobriedad y contenido dramatismo. Las

voces aparecen únicamente sostenidas por un conjunto de instrumentos de metal.

Los **Motetes** participan de este juego polifónico, entre antiguo y moderno, entre riguroso e ingenuo, y aparecen nimbados de un dulce misticismo, aunque son frecuentes los instantes de gran intensidad expresiva, gradualmente alcanzada. Hay una gran variedad de formas en la escritura: de los diez que se recogen en este registro encontramos desde los más sencillos, para coro mixto a cuatro voces, como el gradual «Locus iste», hasta los más complejos, como el gradual «Ecce sacerdos», para coro a siete voces, tres trombones y órgano. Caso aparte es el **Salmo 150**, más próximo al **Te Deum**. Ambas obras mantienen semejanzas por su pujanza armónica y robustez polifónica, que sirven de vehículos a una impresionante afirmación de fe por parte del músico. El **Te Deum**, una de sus composiciones más populares, junto a las **Sinfonías 4 ó 7**, posee estructura en cinco partes, bien diferenciadas, con alternancia de momentos de contenido y cálido lirismo y grandes escaladas dinámicas, en las que brilla, sobre una rítmica pujante, la habilidad contrapuntística de la escritura. El final, «In te, Domine, speravi», con su enorme progresión sonora por estratos, es una espectacular peroración de carácter himnico, que repite insistentemente una figura temática muy similar a la que caracteriza el canto coral del «Adagio» de la **Séptima**.

Para obtener un buen resultado interpretativo de este mosaico coral era necesario contar con una batuta capaz no solamente de atender, con firmes y lógicos criterios constructivos, las sólidas estructuras brucknerianas, sino también de delinear, con la delicadeza y presencia exigidas, el polifónico tejido, y sobre todo capaz de hacer una profesión de fe de lo interpretado, de recrear estas músicas a la luz del directo y sincero misticismo que las anima. Pocos directores tan propicios como Jochum para ello. Su visión es globalmente unitaria, pero da a cada obra el tono justo, ora mesurado, ora severo, ora monumental, sin excederse nunca en la búsqueda de efectos. Es, pues, una interpretación que podría calificarse de modélica, a la que quizá le falte, de todos modos, una mayor variedad y relieve en el aspecto rítmico y una mayor fantasía y riqueza en el tímbrico. En cualquier caso, queda algo perjudicado por la toma sonora, bastante plana y recogida a un nivel acústico bajo. Se nota, desde luego, la diferencia entre las incisiones más antiguas (**Misa número 3**, 1963) y las más modernas (**Misa número 1**, 1973). Los Motetes están registrados entre 1967 y 1969. Solistas, coros y orquestas están a muy buena altura.

En nuestro catálogo no hay ahora mismo representación discográfica de casi ninguna de estas obras, si exceptuamos el **Te Deum** de Karajan (DG), brillante y un poco externo, pero perfectamente diseccionado. No figuran ya las notables y vibrantes versiones, aunque no siempre equilibradas, de esta composición y de las **Misas 2 y 3** debidas a Barenboim (EMI). De todas formas, en cuanto a convicción, a identificación estilística, a calor es preferible Jochum, al menos en estas concretas obras. Únicamente para los bellos y antiguos registros de Forster.



Conclusión: Un gran álbum, tanto por las composiciones que contiene como por la interpretación que se ofrece de ellas. Un verdadero acontecimiento.—**ARTURO REVERTER.**

O BRUCKNER, ANTON: **Música coral religiosa. Misas 1, 2 y 3. Diez Motetes. Salmo 150. Te Deum.** María Stader y Edith Mathis, sopranos; Sieglinde Wagner, Claudia Hellmann y Marga Schiml, contraltos; Ernst Haefliger, Richard Holm y Wieslaw Ochman, tenores; Kim Borg, Peter Lagger y Karl Ridderbusch, bajos. Coros de Radio Baviera y de la Opera Estatal de Berlín. Orquestas de la Radio de Baviera y Filarmónica de Berlín. Maestros de coro: Josef Schmidhuber, Kurt Prestel, Wolfgang Schubert y Walter Hagen-Groll. Organos: Anton Nowakowski, Hedwig Bilgram y Wolfgang Meyer. Dirección, Eugen Jochum. DG, 5 LP 2720 054. Precio oferta: 2.400 pesetas.

MUNDO, DEMONIO Y VANGUARDIA

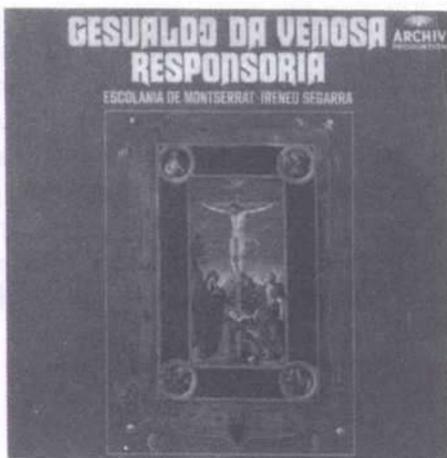
La biografía de Gesualdo es no sólo una novela histórica, es al mismo tiempo la clave para entender su creatividad musical, en la que se reflejan sus acontecimientos vitales en un grado tal que resulta difícilmente aplicable a otros compositores de su época. Personalidad extraña e inquietante la de este gran señor, acomodado y libre, que no se ve precisado a escribir para un mecenas ni, en realidad, para nadie, y que puede cultivar un hermético egocentrismo sin concesiones, al par que una sensibilidad inestable, febril, siempre al borde de lo irracional.

A partir del crimen del año 1590, su vida interior se torna hacia un misticismo violento y dramático. Su obra abandona toda placidez artesanal para hundirse en las angustias de sus obsesiones y tormentos, entre el temor a la muerte y el éxtasis amoroso. La estancia en Ferrara no hará sino exacerbar todas estas tendencias.

La última de las grandes Cortes del «Cinquecento» había gozado durante un siglo de una vida musical increíblemente rica. Allí habían trabajado Josquin d'ès Prés, Obrecht, Lasso, Brumel, Dowland y Luca Marenzio. Ahora Gesualdo se relaciona con poetas como Tasso y Guarini, y recibe decisivos estímulos de sus colegas Giaches de Wert y Luzzasco Luzzaschi, adscritos a corrientes musicales «vanguardistas». Significativamente estudia sobre el célebre archicémbalo de Nicola Vicentino, sobre el que se podían interpretar cuartos de tono cromáticos y «enarmónicos». Todo conspira, pues, a un radicalismo que, paradójicamente, respeta ciertos marcos tradicionales.

Gesualdo no entra en la corriente del canto expresivo con acompañamiento de bajo general, que dará lugar al nacimiento del melodrama. Conserva, por el contrario, formas a la sazón algo caducas, como el madrigal o el motete. Pero estas formas se llenan de insólitos contenidos. La estabilidad tonal es minada por el cromatismo continuo, cambios súbitos y una discontinuidad que desborda ampliamente los presupuestos del sistema establecido. Los giros retóricos u onomatopéyicos son potenciados hasta la caricatura. Puede hablarse de corrupción o falsificación de todos los modos tradicionales adoptados.

Contemporáneos del **Quinto y Sexto «Libro de Madrigales»**, los **Responsorios**, que se publicaron en 1611, participan de sus mismos demonios interiores. En el mercado español hay dos admirables discos a cargo del Deller Consort (Edigsa-Harmonia Mundi, EHM 220 y 230), que comprenden todos los **Responsorios** de Jueves Santo y seis de los pertenecientes al Viernes Santo. Para los destinados al oficio del Sábado Santo existe —no en España— una excelente versión de los Madrigalistas de Praga (Telefunken, SAWT 9613-A). El presente álbum tiene, de entrada, el aliciente de reunir la colección completa. Los intérpretes han elegido una aproximación contemplativa y casi distanciada. Se dulcifican las líneas más agresivas, se evitan o al



menos se quita énfasis a ciertas aristas, se apaciguan las turbulencias y los contrastes más violentos. Toda interpretación es el resultado de una elección entre varias opciones posibles, y la aquí adoptada es tan legítima como cualquiera otra desde el momento es que se asume con gran coherencia y honradez. La pura belleza prima sobre el «ethos», en una búsqueda que trata de superar la contingencia desde una intemporalidad emanada de la mera abstracción. Esto significa, para los intérpretes, ponerse en la postura más difícil, lo que no impide alcanzar unos resultados plenamente convincentes. La lucidez y dotes de recreación de dom Ireneu Segarra han extraído de la estupenda Escolanía de Montserrat unas prestaciones dignas de su categoría. No es el suyo el Gesualdo dramático y desesperado. Es un Gesualdo «redimido» de sus infiernos más insondables.—
DOMINGO DEL CAMPO.

Sonido: 8.

Interpretación: 8.

O GESUALDO DA VENOSA, CARLO: **Responsorios.** Escolanía de Montserrat. Director, P. Ireneu Segarra. Archiv Produktion, 27 23 062. Tres LPs. Precio oferta: 1.740 pesetas.

LA MADUREZ «CAMERISTICA» DE HAYDN

Como es notorio, Haydn aportó —al margen de la sinfonía— un género de gran trascendencia a la historia de la música: la forma «camerística» del cuarteto de cuerda. A lo largo de los sesenta y ocho cuartetos que compuso hasta el final de su larga vida, el padre del clasicismo vienes tuvo oportunidad de trascender los «divertimento a quattro» propios para ser tocados en fiestas (tras la cortina, como diría Ortega) a la exigente, purificada y exquisita fórmula del cuarteto de cuerda —esta denominación es relativamente tardía en la particular evolución con que Haydn cristaliza y culmina el género—.

Si hubiéramos de elegir tres nombres para la historia del cuarteto de cuerda, el de Haydn sería el primero, como creador. Beethoven iría en segundo lugar (cronológicamente, se entiende), habiéndolo llevado muy lejos, como hemos indicado en alguna ocasión. El tercero sería Bartok, con esa media docena de obras maestras, tan significativas de su evolución estética, ideológica, humana. Siempre surgirá quien reclame un puesto para Mozart junto al que fue su maestro y más tarde su igual. O quien reclame lugar para Schönberg y Shostakovich cerca de Bela Bartok. Tales pretensiones serían razonables y justas. Como también lo sería guardar silencio aquiescente por la soledad de Beethoven en este sentido: pese a Schumann, Brahms y Dvorak, el siglo XIX no puede ir más lejos que el atormentado maestro que escribe el **Op. 132.**

Por todo lo expuesto, el nombre de Haydn será el primero a tener en cuenta a la hora de formar una discoteca con los productos más importantes de este género de música superior como es el cuarteto. El problema surge entonces, al menos para los discófilos españoles, que no tienen muchas referencias a

que echar mano para reunir una serie de obras representativas salidas de la mano de Haydn. Al menos, no existen demasiadas referencias con que poder realizar comparaciones. Es, precisamente, el Cuarteto Amadeus, autor de las versiones aquí reseñadas de los **Cuartetos «Apponyi»**, quien más producción ha ofrecido al aficionado español.

Los cuartetos dedicados al conde Apponyi constituyen una serie de seis cuartetos unidos por la temporalidad e intenciones de su composición. La división en dos números de «opus» diferentes obedece a causas ajenas a dicha unidad innegable. Se trata de obras de la plena madurez de Haydn, contemporáneas de la bellísima **Sinfonía noventa y nueve, en Mi bemol mayor** (1793); es decir, de la etapa final del Haydn sinfonista. Si como tal se encuentra cercano al final, como autor de cuartetos ha adquirido ahora el pleno dominio de la forma definitiva que quedará como aportación característica de Haydn. Falta la composición de los seis cuartetos del **Op. 76** (entre los que cuenta el del **Emperador**, número 77) y los tres finales (inconcluso el de 1803).

Esta serie, por tanto, es de la mayor importancia dentro de la obra de autor tan considerable, potenciado, por otra parte, en los últimos tiempos frente a la desconsideración relativa en que se le tenía con la disculpa del nombre de Mozart. Los **Cuartetos «Apponyi»** son obras tensas, sutiles, a menudo llenas de emoción, vibrantes. Tal vez la más característica sea la última, llamada del **Jinete (Reiterquartett)**, con su primer movimiento jugueteón, chispeante, un largo pleno de calma y contenida emoción, el obligado «Minueto» de velocidad media y el «Allegro» final de agitada belleza.

La interpretación del Amadeus es de una altura semejante o mayor a la ya mostrada en otros ciclos de cuartetos haydnianos servidos por la misma Casa discográfica. El veterano conjunto, que se ha enfrentado a la mayor parte del repertorio importante de su género, crea un ciclo de belleza íntima, sosegada, comunicativa, al tiempo que no renuncia al vigor, a la fuerza interna del diálogo entre los instrumentos, diálogo a base de la enorme cantidad de cosas que Haydn tenía siempre que decir.

A la altura de la interpretación hay que añadir el atractivo de un par de artículos, firmados por Stefan Kunze y James Webster, sobre la personalidad de Haydn como compositor de cuartetos de cuerda. Se trata de dos ensayos breves, rigurosos y con información de buena ley.

Conclusión: Magnífico ciclo. Interesante para todo melómano. Imprescindible para amantes de la música de cámara y quienes quieran formar una discoteca con las obras más significativas del cuarteto de cuerda como género «especial».—
SANTIAGO MARTIN.

Interpretación: 9 (conjunto).

Sonido: 9.

O HAYDN, F. J.: **Cuartetos de cuerda op. 71 y 74, «Apponyi».** Cuarteto Amadeus. Deutsche Grammophon, 2740 211 (álbum de tres LPs). Precio de oferta: 1.740 pesetas.



UNA NOVEDAD BIBLICA

El excelente compositor francés Paul Dukas, agudo crítico musical, escribía, en 1918, después de la representación en la Ópera de París del **Sansón y Dalila** (estrenada hacía quince años en Weimar): «La partitura es, sin duda, lo más perfecto que poseemos hasta aquí dentro de la ópera francesa. No vemos ni en el pasado ni en el presente (hasta ahora al menos) algo que, por lo que se refiere a música de teatro, pueda serle comparado, ni siquiera **Los troyanos**».

¿Cómo vemos hoy la obra? ¿Hemos de compartir el entusiasmo de Dukas, que no se distinguía, precisamente, por sus halagos, o, por el contrario, hemos de considerar que se equivocaba? Quizá ni una cosa ni otra. A noventa años vista, desde luego, la ópera se nos ofrece como un gran fresco bíblico, hábilmente construido por una mano conocedora de la música y estilos del pasado, sabia en la ordenación y combinación de elementos, inspirada en la instrumentación y brillante en la orquestación, capaz de hacer funcionar, dramática y musicalmente, un libreto muy mediocre, de escaso valor histórico y literario, de Lemaire. Sin embargo, no puede evitarse, al escuchar y analizar esta música, una cierta sensación de artificio, de orientalismo algo barato, muy «fin de siècle», en el que a duras penas sobresalen con verdadero vigor dramático los personajes centrales.

Hay en esta tercera ópera de Saint-Saëns (compuso otras once, prácticamente desconocidas) una indudable y voluntaria asunción para un asunto teatral tan atractivo como peligroso, de influencias perfectamente reconocibles y nunca negadas, influencias en todo caso inteligentemente elaboradas a través de un proceso de recreación personal. Y no es la de Wagner la más importante, como en su día se dijo (ciertos detalles de orquestación; empleo, desde otros presupuestos, del «leitmotiv», aplicación del «continuum musical»...). Hay otras más claras. Haendel, por ejemplo, cuyo oratorio **Sansón** —de más directo y auténtico sabor dramático que el de la un tanto retórica composición del francés— es un indudable antecedente. Haendeliana es la fuga del primer acto, «Ah! Le souffle du Seigneur», que canta el coro, como lo es, en general, la forma de construir los números en los que éste interviene. La pompa, el «grandeur» de determinadas escenas son herencia de Rameau, y el lenguaje vocal, la atmósfera instrumental, el exacerbado cromatismo de todo el segundo acto, la fantasía tímbrica son eminentemente berliozanos. La configuración del primero, con pasajes modales y arcaísmos evidentes (aria del «Gran Sacerdote»), así como concretos momentos declamados, son hijos de Gluck, y, en conjunto, toda la obra tiene un cierto aire a lo «grand opéra», aunque sin caer de lleno en los excesos y el cartón piedra de un Meyerbeer; pero sigue en buena parte la línea de éste y, lógicamente, la que prácticamente inauguraron Cherubini y Spontini. Contribuyen a reforzar las diferencias el protagonismo y sabor vivificante con que está tratado el coro. El ápice dramático-expresivo de la ópera se da en la segunda escena del segundo acto, un extenso dúo entre «Sansón» y «Dalila». Secuencia realmente inspirada por su melodismo, su intenso lirismo y su casi asfixiante erotismo, que en momentos se transforma en un cálido sensualismo.

Nos encontramos, pues, con una obra interesante, reveladora de algo más que un oficio, fascinante a ratos, vulgar en muchas ocasiones, envuelta en un orientalismo algo grueso e incluso chabacano («Bacanal»), irregular y construida sobre un soporte literario muy pobre. Obra, en todo caso, de un músico de indiscutible competencia, hábil en el manejo de los estilos y de las formas, suelto en la escritura, que sabe crear ambientes e instantes de buen pulso dramático; buen constructor (escúchese el impresionante edificio levantado en el último cuadro partiendo de un canon a la octava, con intervención de todos los elementos vocales y orquestales, y utilizando una figura temática muy banal, cuyo desarrollo posterior guarda cierto parentesco con el famoso «Himno a la Alegría» de la **Novena** de Beethoven): «Gloire à Dagon vainqueur!»).

La versión que se comenta —interpretación en estudio del montaje realizado en el Antiguo Teatro Nacional de Orange— tiene muchas cosas buenas, aunque no llega a ser un logro total. La dirección de Barenboim, quien sin duda disfruta haciendo la obra, es brillante, contrastada dinámicamente, elocuente, bien construida, poderosa, pero no por ello falta de matización. El músico inglés comprende la ópera como un amplio conjunto, un gran fresco coloreado movido más por una pasión amorosa que por un conflicto entre pueblos, por lo que es más convincente su aportación al segundo y tercer actos. Otorga temperatura y calor, vibración y fuego al dúo fundamental. Los conjuntos corales están encajados y justos, y el «tourbillon» de la «Bacanal» y el extenso y final, dotados del brío y furia «bíblicos» adecuados. Puede que en ocasiones haya un exceso de cantidad y que los planos no queden convenientemente equilibrados. Hubiera sido deseable, en general, una mayor fantasía para la recreación de los timbres, un mayor refinamiento en el tratamiento orquestal (claro que con ello lo que se ganaba en exquisitez de atmósfera podría perderse en fuerza expresiva; en intensidad amorosa, por lo que se refiere al dúo), y sobre todo un más claro sentido de lo danzable, una menor rigidez agógica. De tal forma se obtendría en determinados momentos un conveniente toque de gracia, de ligereza, que provocaría un interesante contrapunto al salvajismo imperante y concedería incluso mayor propiedad al exotismo descrito en la partitura.

Los cantantes prestan un buen concurso, aunque con puntos discutibles. La Obrazstova luce su espléndida y carnosa voz, amplia, muy eslava de color, contundente en todos los registros (a veces con sonoridades no demasiado ortodoxas), y vuelca su fogoso temperamento en una «Dalila» cálida, sensual, apasionada, bien vista antes como mujer que como patriota. Entiende, pues, correctamente el personaje y su idea; el timbre y cualidades expresivas se adaptan perfectamente a lo pedido por Saint-Saëns. Pero frente a ello la cantante rusa se pasa continuamente, exagerando, en ocasiones zafiamente, las características del personaje, cargando las tintas, articulando de manera a veces extraña, desvirtuando en buena medida la figura de la sacerdotisa, que es mujer con todas sus contradicciones y no sólo un animal erótico. Domingo hace un «Sansón» angustiado, patético, dubitativo, rasgos que concurren en el «Juez», que así queda bastante bien servido expresivamente. Pero la visión, aunque aceptable, es unilateral, pálida, ya que se descuidan aspectos tan definitorios como el vigor, el brío dramático, el orgullo. La parte está escrita para un tenor «di forza», un dramático que sepa cantar y pueda resaltar tales factores; ése es el problema; que pueda frasear en piano y musitar cálidas palabras amorosas, y a continuación tronar como un caudillo (son problemas similares a los que puede presentar un «Otello»). Domingo no es, a pesar de sus buenos planteamientos, de su aceptable estado vocal en esta ocasión (emite con cierta soltura y brillantez los Si bemoles finales de los actos segundo y tercero), no consigue dar una imagen completa del personaje. Correcto Bruson, que se encuentra un tanto constreñido en una parte de la que no puede extraer los acentos románticamente líricos de otras que



KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

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

van más a su estilo. A buen nivel todos los demás, incluidos los excelentes conjuntos.

Dentro de las grabaciones que pueden encontrarse hoy en Europa de esta ópera, la presente se coloca a buena altura, en particular por la brillantez de la dirección de Barenboim. La de RCA posee una batuta quizá más equilibrada, más puramente teatral, como la de Patané, pero que se muestra más bien rutinaria. Como James King, «Sansón» de voz más apta (aunque no dramático), con buenos instantes, pero bastante aséptico. Christa Ludwig, algo corta en graves y demasiado cerebral, brinda, no obstante, su canto medido e inteligente. En conjunto, el registro más coherente y logrado es, probablemente, el de EMI, que dirige con excelente pulso Prêtre y cantan, perfectamente acordes con lo demandado, Rita Gorr y Jon Vickers, aun cuando intrínsecamente sus instrumentos no sean los más bellos.

Conclusión: Quizá por la interpretación en sí no habría que recomendar abiertamente este álbum. Pero al ser aquélla, en todo caso, de nivel más que suficiente para que puedan apreciarse las líneas maestras de la obra, y al ser ésta un producto muy significativo de la ópera francesa fin de siglo, distribuida por vez primera en nuestro país, el consejo debe darse al buen aficionado: adquiera este registro.—**ARTURO REVERTER.**

O CAMILLE SAINT-SAENS: **Sansón y Dalila.** Opera en tres actos, libreto de Ferdinand Lemaire. Elena Obraztova, «mezzosoprano» («Dalila»); Plácido Domingo, tenor («Sansón»); Renato Bruson, barítono («Sumo Sacerdote»); Pierre Thau, bajo («Sátrapa de Gaza»); Robert Lloyd, bajo («Anciano hebreo»), etc.

Coro y Orquesta de París. Maestro de coro, Arthur Oldham. Director, Daniel Barenboim. DG, 2740 215. Precio oferta: 1.740 pesetas.

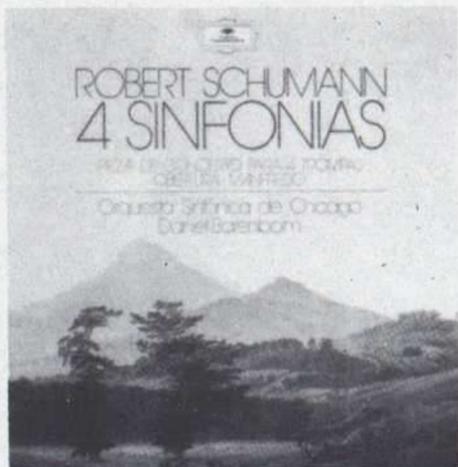
Interpretación: 7.

Sonido: 8,5.

OTRO ATRACTIVO CICLO SINFONICO SCHUMANN

Una nueva versión del ciclo de **Sinfonías** de Robert Schumann, complementada por la **Obertura «Manfred»** y la muy inusual —y bienvenida— **Pieza de Concierto** para cuatro trompas. Intérpretes: Daniel Barenboim y la Sinfónica de Chicago.

Si el lector tiene la paciencia de repasar números atrasados de RITMO desde 1977 hasta hoy, podrá hallar en los 470, 474, 499 y 501 críticas a los ciclos schumannianos de última publicación en España: Sawallisch (EMI); Szell, Bernstein y Kubelik (CBS los tres). Volviendo la vista un poco más atrás, hallará la crítica del de Karajan, que DG no ha cesado de reeditar dentro de su «Mundo de la Sinfonía». Ignoro si la disponibilidad actual de estos álbumes es total, parcial o nula, pero todos ellos tienen interés, especialmente los de Szell y Kubelik. Este último fue comentado con gran atención por Angel Mayo, cuya favorable conclusión —aunque algo cautelosa— hago mía, reforzándola: musicalmente, me parece hoy día la mejor opción para estas obras.



Cierto es que no alcanza el nivel del álbum de Barenboim ahora comentado en calidad de toma sonora y de ejecución orquestal: de la Orquesta de la Radio Bávara que Kubelik dirige —un excelente conjunto— no puede predicarse —como quizá sí de la Chicago Symphony— que sea la primera orquesta del mundo. Pero esto no lo es todo: las **Sinfonías** de Schumann son obras de difícil lenguaje y contenido muy rico y complejo, que sólo revelan sus secretos tras una larga convivencia y una familiaridad que dudo pueda tener Barenboim en el mismo grado que el citado Kubelik, aunque sólo fuese por razón de edad.

En mi opinión, Barenboim acierta en su visión de las **Sinfonías tercera y cuarta**, que plantea de forma mucho más ceñida a la partitura que las **Primera y Segunda**, en las que abundan las libertades de fraseo y articulación y —sobre todo— de «tempo» y dinámica, lo que produce como resultado que la delicada estructura de estas obras se resienta. Ello es especialmente notable en la **Sinfonía** que abre el ciclo, la llamada **Primavera**: la planificación de «tempi» e intensidades no me parece enteramente coordinada (algunas transiciones, como la de la «Introducción» al «Allegro» inicial, me parecen algo bruscas, poco sutiles; y es bien sabida la importancia de estos pasajes en toda estructura sinfónica): Barenboim da la impresión de abordar la obra con más entusiasmo y arrebato que madurez reflexiva. En general, momentos de bellísima expresión (y de espléndida ejecución orquestal) alternan con otros en que la dinámica sonora, el «rubato» —el cambio de «tempo», incluso— o el uso del «portamento» me parecen excesivos o fuera de lugar. Ello merma un tanto el indudable atractivo de una visión ardorosa y juvenil.

La **Segunda** —para mí, la obra más bella, pero también la más difícil del ciclo— me parece disfrutar de mejor enfoque por parte de la batuta, pero tampoco faltan aquí libertades (aceleración en la «Coda» del «Scherzo»; los habituales «portamenti»; la planificación de intensidades), y no se llega a cerrar bien esta estructura cíclica (la reaparición, en el «Finale», de temas y motivos anteriores, con resolución del conflicto planteado por los dos temas que abren la obra), ni, en definitiva, a profundizar en alguno de los diversos planteamientos que admite esta partitura de riquísimo contenido, que puede ser suavemente lírica y juvenil (Schuricht; Decca); más madura, reflexiva, de planteamiento dramático mucho más explícito (Kubelik en CBS); inquieta y casi neurótica, o plácida y efusiva... (Celibidache, según diferentes épocas y orquestas: retengo una con la Nacional Francesa, en 1974, y, pese a todos sus problemas de ejecución, la última que ofreció con la Nacional, en diciembre de 1979, coronada por una incomparable meditación en el «Adagio»).

Bueno el **Manfred**, sin reservas —aun sin llegar a las alturas de Kubelik, Klemperer o Furtwängler—, y excelentes **Renana y Cuarta**, sobre todo aquélla, que ofrece una muy buena alternativa a la visión íntima de Kubelik: Barenboim descubre el paisaje renano con verdadera excitación y ardor, ofreciendo un cuarto tiempo particularmente intenso y de tejido contrapuntístico mostrado clarísimamente. La Catedral de Colonia puede así apreciarse desde su exterior «en toda su resplandeciente majestad» (Cfr. la citada crítica en el número 501, respecto del integral de Kubelik.)

Intensa y equilibrada visión de la **Cuarta sinfonía**, libre de distorsiones: el confesado «furtwänglerismo» de Barenboim ha dado aquí óptimos frutos. Una vez más, como en todo el ciclo, el equilibrio entre las distintas voces es ejemplar. Finalmente, brillante traducción de la **Konzertstück**, con gloriosos solistas de trompa.

En resumen, un buen integral sinfónico Schumann, seguramente el mejor en términos de sonido y ejecución orquestal, pero no en el aspecto de dirección, en el que creo le superan los ya mencionados Kubelik y Szell. (Ha de aclararse, respecto de este último ciclo, que en su publicación española, en el año 1977, sonaba fatal. Es de esperar una reedición en mejores condiciones.) Aconsejable también, creo que en parecido nivel

musical al de Barenboim, el de Sawallisch. Nada recomendables, en mi opinión, Bernstein (superficial, exterior); Solti (violento y agresivo en las dos primeras y mejor en **Renana** y **Cuarta**); Klemperer (una **Segunda** demencial, una muy pesante **Renana** y excelentes **Primera** y **Cuarta**). Finalmente, un Karajan algo narcisista, con momentos inspirados (**Obertura**, **Scherzo** y **Finale**; **Primavera**, **Renana**), pero que deja escapar la **Segunda**... De todos modos, y más que nunca en estas obras que tantas cosas tienen que decir y que pueden verse de tantas maneras, las reacciones personales ante una misma interpretación pueden resultar muy dispares.

Conclusión: Aun con las reservas apuntadas, un ciclo Schumann recomendable. Buena batuta, excelente ejecución orquestal y espléndido sonido. Pero si su bolsillo se lo permite, no deje de paladear a Kubelik.—**ROBERTO ANDRADE MALDE.**

Interpretación: 6,5 (**Primera**); 7 (**Segunda** y **Manfred**); 8 (**Cuarta**); 8,5 (**Tercera** y **Konzertstück**). **Media:** 7,5.
Sonido: 9,5.

O SCHUMANN: **Las cuatro Sinfonías. Obertura «Manfred», opus 115. Konzertstück, opus 86**, para cuatro trompas. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon, 2740220. Tres LPs. Precio oferta: 1.740 pesetas.

R

EDICION DE LA ACSE (V)

GUITARRA, VIOLA Y GRUPOS DE CAMARA

Este disco es bastante diferente a los otros de la colección de la ACSE, ya que en él no aparece ninguna obra de estética no derivada del nacionalismo musical. Por otra parte, la guitarra, como es bien conocido, presenta unas dificultades específicas al compositor, quien debe conocer algo de técnica del instrumento para escribir una obra viable. Ya comenté en otra ocasión la tragedia histórica de la guitarra como instrumento que tuvo la desgracia de ponerse de moda sin haber conseguido un desarrollo de diseño capaz de disimular sus limitaciones acústicas. Comenté también cómo una buena parte de responsabilidad en esta moda la tuvo el polémico **Concierto de Aranjuez**. Precisamente, el disco se abre con una partitura, de 1926, de Joaquín Rodrigo, **Zarabanda lejana**; en ella ya están presentes los elementos que caracterizarán la posición estética de este autor, que algún malintencionado definió como «compositor que sólo tiene de bueno las melodías». Es decir, la búsqueda de lo fácil, el requerimiento de la atención inmediata del oyente, la más absoluta falta de creatividad o imaginación y el rehuir cualquier problema sintáctico merecedor de tal nombre. Al igual que **En los trigales**, de 1958, y **Fandango**, de 1963, fueron escritas sin especial atención por el instrumento, y de hecho la primera ha recibido numerosas transcripciones.

El **Homenaje a E. Granados**, de Emilio López, fue escrita en 1970 y «digitada» por Jorge Ariza. Es una breve composición, muy cuidada en la escritura guitarrística y de audición y lectura muy agradable, dado el aprovechamiento rítmico y tímbrico que se hace de un «folklore inventado». Desde su aparente intrascendencia resulta sumamente atractiva por su impecable factura y la inteligente explotación de un material rudimentario.

La **Sonatina en Mi menor**, de Angel Martín Pompey, data de 1968, y resulta obra endeble en todos sus parámetros, desde el puramente formal hasta el de resultado sonoro. La misma intrascendencia de la partitura invita a la desatención, a no ser

la curiosa búsqueda del elemento «pastiche», abundante a lo largo de los pentagramas. La elección de la guitarra no aparece justificada ni por la escritura ni por la tímbrica. Ignoro si el deseo «tipicalista» fue el inductor de la elección.

Las **Siete piezas para guitarra**, de Rafael Castro, escritas en Londres en 1968, tienen como virtud principal su gran brevedad. La pobreza armónica, la monotonía y la falta de interés sintáctico son características de la partitura, que termina con un inefable «zortziko» modelo de antiguitarrismo.

La interpretación de José Luis Rodrigo es realmente excelente, si bien se le ha de reprochar cierta carencia de sentido «danzable» cuando toca música de baile. Este gran guitarrista da una muestra formidable de profesionalismo al trabajar partituras a menudo ingratas.

Hace un par de meses leí en la sección discográfica de una revista musical la brevísima reseña de la colección ACSE en la cual se despachaban los otros nueve discos con un comentario semidespectivo referente a lo monocolor de la escritura de las partituras incluidas en ellos y se elogiaba grandemente el presente fonograma como excepción a la quema. Dada la absoluta discrepancia de mi colega con mis opiniones, creo de interés para el lector dar noticia de ella.—**XOAN M. CARREIRA.**

JOAQUIN RODRIGO: Zarabanda lejana. En los trigales. Fandango. EMILIO LOPEZ: Homenaje a Granados. ANGEL MARTIN POMPEY: Sonatina en Mi menor. RAFAEL CASTRO: Siete piezas. Guitarra, José Luis Rodrigo. ACSE-Movieplay: 17.1542/8. Precio: 650 pesetas.

Interpretación: 9.
Sonido: 8.

Nota.—Las partituras de Emilio López, Angel Martín y Rafael Castro fueron cedidas amablemente por la ACSE.

El **Sexteto para una viola** es una excelente idea de Galindo, quien intenta conseguir una complejidad polifónica creciente al superponer a una viola en vivo la grabación magnetofónica de su propia invención, ya sea sin manipular, ya a mitad de velocidad, ya retrogradada. Los resultados sonoros no están a la altura de la calidad de la idea, pero son lo suficientemente interesantes como para recomendar la audición. Al no disponer de la partitura, no pude profundizar en las posibilidades del fragmento «madre». Las excelentes notas del autor explican detalladamente el proceso de montaje. Únicamente quisiera matizar en estas notas que el timbre de un instrumento depende de factores de construcción, emisión y ataque. Por ello, el autor equivoca el concepto físico al decir que, al reducir a la mitad la velocidad de la cinta, «la viola adquiere una profundidad (?) grave imposible en el instrumento manteniendo su timbre».

El **somni** fue compuesta, en 1973, para cuarteto de maderas, cuarteto de cuerda, piano, percusión y soprano solista. La simple lectura de las notas de Román Alís anuncia el carácter de banda musical digna de filmes tipo «Más allá del terror». El autor, hiperadicto a los «trucos» efectistas, no presenta, aparentemente, ningún proyecto gramatical ni nada que difiera de la necesidad de llenar varios minutos de sonidos más o menos entre-

| MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA | Zarabanda lejana En los trigales Fandango Joaquín Rodrigo Homenaje a Granados Emilio López Sonatina en Mi menor Angel Martín Pompey Siete piezas Rafael Castro | MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA | Inventos para una viola Francisco Llorca Vila El Somni Román Alís Efectistas Miguel Ángel Riquelme Sexteto para una viola José Antonio Galindo |
|-------------------------------|---|-------------------------------|---|
| | | | |

«The magic sound»

LOWREY

1— Un órgano LOWREY es un nuevo modo de vivir. Es una inversión en usted mismo. La posibilidad de hacer realidad el sueño de su vida: INTERPRETAR PERSONALMENTE SU MUSICA PREFERIDA.

2— Un agradable pasatiempo que une a toda la familia. Desde el más pequeño, todos pueden participar en el festival LOWREY. Tóquelo hoy, gócelo toda la vida.

3— Todos los modelos LOWREY llevan incorporado el sistema exclusivo MAGIC GENIE CHORDS, que permite tocar 48 acordes a un solo dedo, con memoria, con la mayor variedad de acompañamientos, cuerdas, arpeggios, contrabajos...

4— El dispositivo de acompañamiento rítmico, constituye el más reciente y sofisticado perfeccionamiento que sólo LOWREY le puede ofrecer. Podrá escoger entre 17 ritmos, metrónomo e introducir batería, simultáneamente, de acuerdo con la música que desee interpretar.

5— Con el AOC —computador automático— podrá obtener efectos musicales que antes jamás hubiesen sido posibles. Gracias al AOC, el principiante toca, desde el primer día, como un profesional. Encontrará órganos con acordes automáticos a un dedo con la mano izquierda. Sólo LOWREY se los da, también, con la mano derecha.

6— LOWREY no sólo es un órgano. Es una gran orquesta en sus manos. Su potente amplificación y riqueza de instrumentos solistas: gran piano, violín, saxofón, trompeta, vibráfono... ofrecen la plenitud de sonido de un gran conjunto orquestal.



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1

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

tejidos. Por lo que se refiere a la parte vocal, pese a su deseo de «condicionar la variedad tímbrica de los instrumentos, como telaraña que envuelve la fluctuante voz de la soprano, **recorrida de todas sus posibilidades vocales**, y sin necesidad de usar texto alguno», es de una pobreza admirable.

Espejismos, de Roig Francolí, pertenece, como la anterior, al cada vez más amplio catálogo de obras de autores que parecen no tener nada que decir ni disponen de ninguna forma de ordenar esa vacuidad, pero sí tienen la pretensión de ser considerados compositores. Ya he comentado anterior y repetidamente que entiendo que un compositor es quien «controla» el sonido, es decir, elabora una gramática partiendo de los parámetros altura, amplitud y duración. Considero que es una definición suficientemente amplia como para incluir en ella desde al genial autor del **Congaudeat Catholici** hasta Iannis Xenakis. El señor Cage, genio indiscutible, al cual admiro profundamente, se me asemeja más a un psicoterapeuta que a un compositor. Obras como **Espejismo** no consiguen ser para mí «un reto y una agresión intelectual constante», como pretende el autor. Ya que éste se defiende «a priori» de críticas semejantes a las mías en las notas de carpeta, remito a ellas. Me abstengo asimismo de calificar las previsiones del autor para caso de carecer de clavecín, y las precisiones sobre su sustitución por un piano con un papel puesto entre los macillos y las cuerdas. Supongo que las indicaciones de tipo pianístico bajo los pentagramas del clave estarán reservados al caso de que se toque con piano empapelado. Me resulta más difícil explicarme la escritura del clave. Resulta de lectura ilustradora la de las páginas 29 y siguientes, con las indicaciones de las intervenciones de la cinta magnetofónica y el piano amplificado; es un ejemplo de cómo gastar minutos de música en la más absoluta insistencia en lo injustificado o innecesario, o las dos cosas. La obra no carece de los tópicos momentos de saturación bruscamente interrumpidos, ni de los populares anillos. La instrumentación es: flauta, oboe, clarinete, percusión, piano, clavecín, trío de cuerda y cinta magnetofónica,

más micrófonos para el piano y, en su caso, el clave.

Inventiones, del maestro Llácer Pla, fue escrita, en 1964, para flauta, oboe, clarinete y trío de cuerda. Obra sencilla, incluso poco «moderna», presenta una escritura magnífica tanto en el tratamiento instrumental como en la coherencia gramatical. El mismo título de la obra se corresponde con el concepto barroco de la «invención». Atrae especialmente en esta obra la gama tímbrica lograda y el aspecto creativo-artesanal del compositor valenciano. Según Tomás Marco, se trata de una obra «netamente abstracta»; ignoro cómo un lenguaje asemántico como la música puede ser otra cosa que «abstracto».

La interpretación del grupo Koan es de penosa mediocridad. No se trata del descuido flagrante hacia los aspectos interpretativos, del desprecio de la articulación tímbrica de **Inventiones**; se trata de que existe por parte del director una incompreensión del momento sonoro que acaece en cada instante, cual si su lectura no fuera ágil y no comprendiera el resultado global al momento del estudio. Encinar no parece haber asimilado la lección de profesionalidad exigida a todo director que sea digno de tal nombre. Sigue careciendo de «control» sobre el sonido y de autoridad sobre los músicos. Y los resultados están a la vista y al oído.—**XOAN M. CARREIRA.**

JOSE ANTONIO GALINDO: **Sexteto para una viola.** MIGUEL ANGEL ROIG FRANCOLI: **Espejismos.** ROMAN ALIS: **El Somni.** FRANCISCO LLACER PLA: **Inventiones.** Viola, Angel Ortiz. Soprano, Josefina Cubeiro. Grupo Koan. Director, José Ramón Encinar. ACSE-Movieplay, 17.1537/5. Precio: 650 pesetas.

Interpretación: Llácer y Roig: 6; Alís y Galindo: ?
Espejismos e Inventiones están editadas por EMEC.

Nota.—La ACSE nos notifica una nueva edición de discos con partituras de los compositores aún no grabados. Interrumpimos nuestra serie a la espera de las nuevas producciones.—**M. S. V. y X. M. C.**

OBRAS COMPLETAS DEL PADRE OTAÑO

- Vol. I: **Ciclo de Navidad**, 87 págs., 250 ptas.
- » II: **Canciones marianas**, 136 págs., 400 ptas.
- » III: **Canciones eucarísticas**, 51 págs., 200 ptas.
- » IV: **Canciones al Sagrado Corazón de Jesús**, 78 págs., 250 ptas.
- » V: **Obras orgánicas**, 136 págs., 400 ptas.
- » VI: **Semana Santa**, 148 págs., 400 ptas.

Los seis volúmenes juntos, 1.500 ptas.

Motete **Tota Pulchra**, 150 ptas.

Pedidos a:

Archivo Padre Otaño. Santuario de San Ignacio. Loyola. Azpeitia. Guipúzcoa.

ANOTE NUESTRO CAMBIO DE TELEFONO: 729 15 56

LIBROS

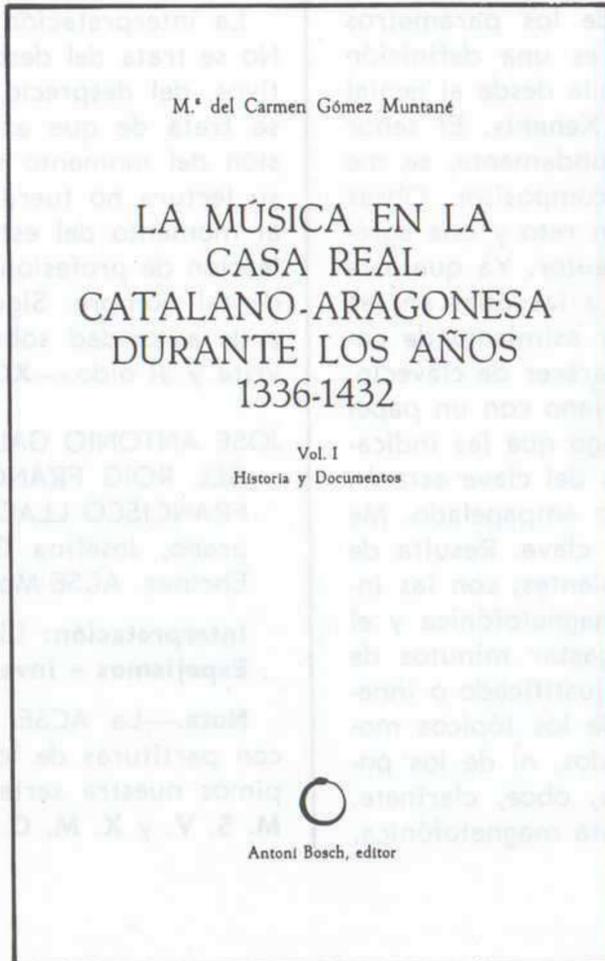
GOMEZ MUNTANE, María del Carmen:
La Música en la Casa Real Catalano-Aragonesa durante los años 1336-1432.
Volumen I: **Historia y documentos**, 233 páginas en 4.º. Volumen II: **Música**, 235 páginas en folio. Barcelona: Antoni Bosch, editor (San Pedro Claver, 35. Barcelona-17), 1979. Sin indicación de precio.

Desde los tiempos de monseñor Anglés no había aparecido un libro tan serio y profundo sobre la música medieval española como este de María del Carmen Gómez Muntané. Esta joven musicóloga hizo su presentación ante el mundo musicológico con un artículo en la prestigiosa revista de la Sociedad Internacional de Musicología **Acta Musicologica**, en 1979. El artículo, en alemán, se titulaba «Neue Quellen mit mehrstimmiger Geistlicher Musik des 14. Jahrhunderts in Spanien», y describía cinco manuscritos o fragmentos con un total de 22 composiciones —íntegras o fragmentarias— de la **Ars Nova**, de las que se ofrecían los **incipits** musicales completos. Todos estos manuscritos se guardan en bibliotecas o archivos de las provincias de Cataluña.

En ese primer trabajo importante que la autora publicaba se descubría la mano de una auténtica profesional de la musicología: la exactitud metodológica con que describía los manuscritos o fragmentos y la música, la seguridad y precisión en señalar las concordancias de cada composición, la concisión misma con que se expresaba, todo manifestaba una muy sólida formación científica y el asesoramiento y guía de magníficos profesores.

Estas cualidades las ha confirmado en la obra objeto del presente comentario.

El primer volumen está dividido en cinco capítulos, pero, en realidad, consta de tres partes bien diferenciadas: la Corona de Aragón y su vida musical (capítulo 1.º), los ministriles al servicio de la Casa Real catalano-aragonesa (capítulos 2.º, 3.º y 4.º) y la música en las capillas de la Casa Real de Aragón (capítulo 5.º). Precede una amplia introducción sobre la música de Europa en el siglo XIV y comienzos del XV, y sobre la música en la corte papal de Aviñón, para centrar el estudio. De las 233 páginas de que consta el libro, más de la mitad la llena lo que propiamente ya no es cuerpo del estudio: conclusiones, bibliografía y, sobre todo, la imponente colección de 287 documentos, transcritos en su integridad



y redacción original, con precisa indicación del lugar donde se encuentran y ordenados cronológicamente; muchos ya los había publicado Mons. Anglés —en este caso la señorita Gómez Muntané lo dice, haciendo constar la obra anglesiana en que habían aparecido—, otros se publican ahora por vez primera. Un detallado índice alfabético, de nombres y materias, completa el primer volumen.

El segundo empieza con la descripción «codicológica» e histórica de los manuscritos catalanes de donde se toman las composiciones que se transcriben, a la que sigue la descripción completa del contenido de los mismos: título y, eventualmente, **incipit** literario de la obra o del tropo, autor (si lo hay), voces, concordancias con otros manuscritos, transcripción (número de la presente colección y otras transcripciones cuando las hay), estudios y comentarios que se hayan publicado, si los hay, y, finalmente, otras descripciones del manuscrito de que se trata. La transcripción musical se extiende desde la página 21 a la 221. Siguen los comentarios, la lista de las fuentes, con sus respectivas abreviaturas y las «abreviaturas técnicas». Este segundo vo-

lumen está impreso en «offset» del original (manuscrito o dactilografiado) de la autora y encuadernado «en espiral»; el primero lo ha sido a imprenta y encuadernado en rústica.

He comenzado estas notas con el recuerdo de Mons. Anglés. La comparación con él y sus obras sobre la música medieval española, sobre todo con la catalana, viene espontánea leyendo este libro. Y no es ya poco mérito el que una obra se pueda comparar con la del sumo musicólogo español. Pero lo más importante es que, a mi juicio, de esa comparación sale ganando la obra presente. Sobre todo por la claridad, la concisión, el no haberse perdido la autora en divagaciones al margen del tema que en cada momento trata. En una palabra: por la metodología seguida en la ordenación y utilización de los materiales, supuesta una cuidadosa y, en lo posible, completa recogida de los mismos.

Esta obra de María del Carmen Gómez Muntané está llena de síntesis perfectamente logradas y de sagaces análisis de los problemas que plantean los hechos documentales estudiados. Baste decir como ejemplo de estos últimos el que hace (págs. 84-86) de la presencia de tantos cantores extranjeros (es decir, franceses) en la corte catalano-aragonesa, sobre todo a partir de Pedro IV «el Ceremonioso», y de la penetración de las corrientes de la **Ars Nova**, en su versión aviñonesa, en la Corona de Aragón.

Dos cosas no me convencen en este primer volumen: que en la bibliografía haya citado siempre, y exclusivamente, los numerosos artículos de Mons. Anglés por las ediciones originales —en su mayoría, si no en su totalidad, inaccesibles a un estudioso normal— y no por la compilación moderna de los «Higini Anglés **Scripta Musicologica**»; y que las siglas o abreviaturas las haya colocado entre la bibliografía y el documento (o sea, hacia la mitad del volumen) y no al principio de todo, como sería lo más lógico y lo más práctico, o, al menos, al final de todo, donde se pudieran localizar más fácilmente.

El segundo volumen impresiona por el trabajo que supone la transcripción de todo este repertorio. Y la autora merece nuestra gratitud más sincera por permitirnos, al fin, disponer, también en España, de un importante repertorio de polifonía medieval que, indudablemente, ha de

redimirnos de una situación nacional bien poco honrosa.

Y, con todo, algunos aspectos de este segundo volumen me han dejado poco satisfecho: ante todo, un descuido difícilmente justificable: en el índice faltan los números de las páginas (sólo hay la indicación **pág.** —¡por cierto, sin acento, todas las veces!—); luego el hecho de que no se hayan copiado, al comienzo de cada composición, las claves, «compases» y primeras notas de cada voz, o sea, los **incipits** musicales. Es verdad que la indicación de la clave de cada voz viene dada en los «comentarios», y que cuando, a lo largo de una composición, una voz cambia de «compás» (uso este término, aunque impropio, por parecerme el más claro de lo que quiero decir) lo hace notar en el lugar correspondiente; pero a veces —por ejemplo, en el primer grupo de obras que transcribe, las partes de la **Misa de Barcelona**—, no está indicado (¿o es que no tienen signo de tiempo...?; difícil parece poderse comprender esto, pero si así fuera sería una razón de más para lo que dije antes de la necesidad de dar el **incipit** de la escritura original).

Son detalles —y aún queda algún que otro de menor importancia— que no tocan al mérito intrínseco, sencillamente excepcional, de esta gran obra, y que son fácilmente subsanables.— **JOSE LOPEZ-CALO.**

REGER, Max: Contribuciones al estudio de la modulación. Traducción y prólogo de Ramón Barce. 88 páginas. Madrid: Real Musical (Carlos III, n.º 1. Madrid-13). Sin indicación del precio.

Tiene razón Ramón Barce cuando afirma, al final de un largo prólogo a este tratado, que «Reger es un compositor muy poco conocido en España». En el extremo contrario se hallan los alemanes: el organista berlinés Albert Tinz me decía una vez, en 1966, que para ellos, los organistas alemanes, el primer compositor de música para órgano era Bach y el segundo Max Reger. —«¿Antes que Franck?», le pregunté yo. —«Antes que Franck», fue su respuesta decidida.

Ni una cosa ni otra, creo yo. Ni el injusto olvido español, ni esa exagerada opinión germánica. Cierto es que la obra de Reger asombra por su extensión —y más si se considera que vivió sólo cuarenta y tres años— y por su profundidad.

Quizá la explicación de una de las características que más se echan de ver en las obras de este gran compositor, o sea su dominio de la armonía, junto con el uso, increíblemente rico, y al mismo

tiempo aparentemente natural, que hace de la modulación, esté en sus estudios teóricos de la misma, de que es buena muestra este breve cuanto precioso tratado.

Fue escrito como manual escolar. Cuánto sea útil se comprende con sólo tener en consideración que hasta 1952 —última fecha de que yo poseo datos— se llevaban hechas 24 ediciones de él (me refiero sólo a la versión original alemana; aparte estaban las de las traducciones francesa e inglesa, que comenzaron a aparecer ya en 1904).

El libro consiste en 100 ejercicios de modulación, cada uno de los cuales consta de dos partes: ejemplo musical y explicación. Los ejercicios parten de la tonalidad de Do mayor y algunas de sus inmediatas —Do sostenido mayor, La menor, Do bemol mayor, Re bemol menor y La sostenido menor— a otras tonalida-

MAX REGER

Contribuciones
al estudio de la modulación

Traducción y prólogo de
Ramón Barce

Real Musical

des, vecinas o alejadas. Y se dan como meramente orientativas, que sirvan de punto de partida, para que luego cada uno vaya haciendo otras modulaciones semejantes en los y a los demás tonos.

Más que de «ejercicios» cabría hablar de «experimentos». Pero experimentos riquísimos en frutos positivos. Estudiándolos no puedo menos de recordar unos semejantes de Manuel de Falla, que tuve ocasión de analizar a fondo, en mis años mozos, en casa de don Valentín Ruiz-Aznar, a quien don Manuel se los había de-

jado al marcharse a Argentina: en ellos iba anotando Falla, día a día, los «experimentos» armónicos, que hacía al piano, del sentido de ciertos acordes según se añadiese una u otra nota extraña y según se los hiciese preceder o seguir de tal o tal otra combinación armónica. Y aún añadía, a veces, la indicación de la pieza y compás de sus obras en que utilizaba una determinada combinación armónica. ¡Cuánto aprendí estudiando aquellos apuntes del preciosista don Manuel...!

Algo así sucede estudiando estos ejercicios. Los cuales están concebidos para ser tocados, y una y otra vez, al piano y luego trabajados sobre el papel, y que, según el autor (pág. 20), «se dirigen tanto al músico profesional (estudiantes de armonía, pianistas, organistas, cantantes, etcétera), como a aquellos aficionados para los que los fundamentos de la teoría musical no son un libro sellado».

Las explicaciones —breves, claras y muy luminosas— son indispensables para comprender todo el alcance de la marcha armónica del «ejercicio» y cumplen su misión a la perfección, pero tienen el inconveniente de usar, en buena parte, la nomenclatura de Hugo Riemann para representar los acordes, sus grados, inversiones, etc. Es un sistema que cuando uno se familiariza con él resulta claro, pero que exige su tiempo y esfuerzo hasta llegar a esa familiaridad y comprensión. En España hubo un tiempo en que era suficientemente conocido a través de las obras del mismo Riemann traducidas por su discípulo Antonio Ribera y Maneja, y publicadas por la Editorial Labor en aquellos preciosos manuales de la «Colección Labor», sobre todo en la **Teoría general de la Música**, en el **Bajo cifrado** y en **Armonía y Modulación**. Pero esos manuales hace mucho tiempo que están agotados y no parece que la benemérita Editorial Labor piense en reeditarlos. Por eso no sé yo si a algunos de los que vayan a utilizar este libro no les costará un poco de esfuerzo el familiarizarse con esta nomenclatura armónica, bien diversa de la habitual en los métodos de armonía que se usan entre nosotros.

Pero es un esfuerzo que será muy bien recompensado. Y no cabe duda que si todos los compositores jóvenes españoles se dedicaran sistemáticamente a estos «ejercicios» y «experimentos», no se verían tantas composiciones en España que pertenecen a la categoría de aquellas de las que decía justamente Pablo Casals que «bajo la hojarasca de las disonancias pretenden esconder la ignorancia de las reglas de la armonía y composición o la vacuidad de inspiración musical».— **JOSE LOPEZ-CALO.**



JOSE NAVARRO BOTELLA

Gran Avenida, 36 - Teléfono 38 28 76

Martínez Anido, 37

ELDA (Alicante)

VAC O REC limpiadiscos antiestático. Si no lo conoce, pida folletos y se los mandaremos sin gastos por su parte.

DISCOS. Seguimos enviando por correo los que nos piden.

ORGANOS, PIANOS KIMBALL, GUITARRAS, y un extenso surtido en Música. Haga música jugando con un órgano BONTEMPI, desde 5.000 pesetas hasta 99.500 pesetas.

DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER



BALLET CLASICO: SERAIT-CE LA MORT?

EL BALLET CLASICO NACIONAL

Hace un año, en Zaragoza, se presentó ante el público el Ballet Clásico Nacional, desde el principio regido artísticamente por Víctor Ullate. Su andadura ha sido desde entonces brillante y su futuro se presenta, pese a las sempiternas dificultades económicas, prometedor. Hay fundamento para pensar así, ya que el conjunto, constituido por veinticuatro jóvenes bailarines, de los que veintiuno son españoles, ha dado y da muestras de entrega, ilusión y facultades, y su director es un muy completo hombre de «ballet», que ha abandonado, si no por completo, sí en gran parte, una notable carrera de solista, dependiente en los últimos años del Ballet del Siglo XX, de Maurice Béjart, para entregarse a la noble y «pigmalioniana» labor de la enseñanza, la forja de profesionales y la formación de un grupo dotado de calidad suficiente para alimentar las apetencias culturales de un público potencial enorme, cuyo abandono en esta materia es tradicional y vergonzante. La constitución de este conjunto fue, sin duda, una buena idea del equipo Aguirre, como lo fue la del Ballet Nacional (aunque

la trayectoria de éste, con la polémica e irregular sustitución de Gades por Antonio, haya sido hasta ahora poco firme). Es necesario cuidarlo y proyectarlo para que no se diluya igual que un azucarillo, como ha sucedido con tantas otras cosas, y para que, al menos, la buena semilla plantada tenga su efecto y su fruto. A ver si por una vez se consigue mantener y redondear un empeño del principio al fin. Mimbres hay para ello, aunque también existen, como es natural, muchos defectos que pulir y limitaciones que vencer.

LA SOMBRA DE BEJART

Lo que sí parece que puede estar asegurado es el apoyo del público, deseoso de presenciar «ballet» (espectáculo que, sin duda, le «llega» más que otros, como, por ejemplo, la ópera), animado tras las actuaciones de las huestes de Maurice Béjart en los últimos años. Béjart: he aquí un nombre que está presente en el joven conjunto español, que en cierto modo está cre-

ciendo, más o menos directamente, a su sombra. En efecto, el bailarín y coreógrafo francés intervino en la selección de los componentes del grupo, ha sido maestro de Ullate (o, al menos, ha influido mucho en él) y es el autor de la coreografía de algunos de los «ballets» que integran el repertorio de la joven formación. Carmen Roche, mujer de Ullate, que es profesora («maestra de baile titular») de aquella, lo ha sido también en el Conservatorio Real de Bruselas y en la Escuela de Mudra de Béjart. Hay, por tanto, una influencia —beneficiosa, sin duda— del artista galo, hombre tan importante y significativo desde hace veinte años dentro de las más profundas y comprometidas tendencias «balletísticas». De todas formas, Ullate parece tener la suficiente personalidad para, aun aprovechando al máximo tal influencia, seguir su propio camino y otorgar su impronta al conjunto recién creado.

A través de la actuación que hace poco tuve oportunidad de contemplar (Teatro de la Zarzuela, 30-IX-80), no hay duda de que el «sello Ullate» —con Béjart al fondo y a



MAURICE BEJART: SU INFLUENCIA ESTA PRESENTE MUY A MENUDO.

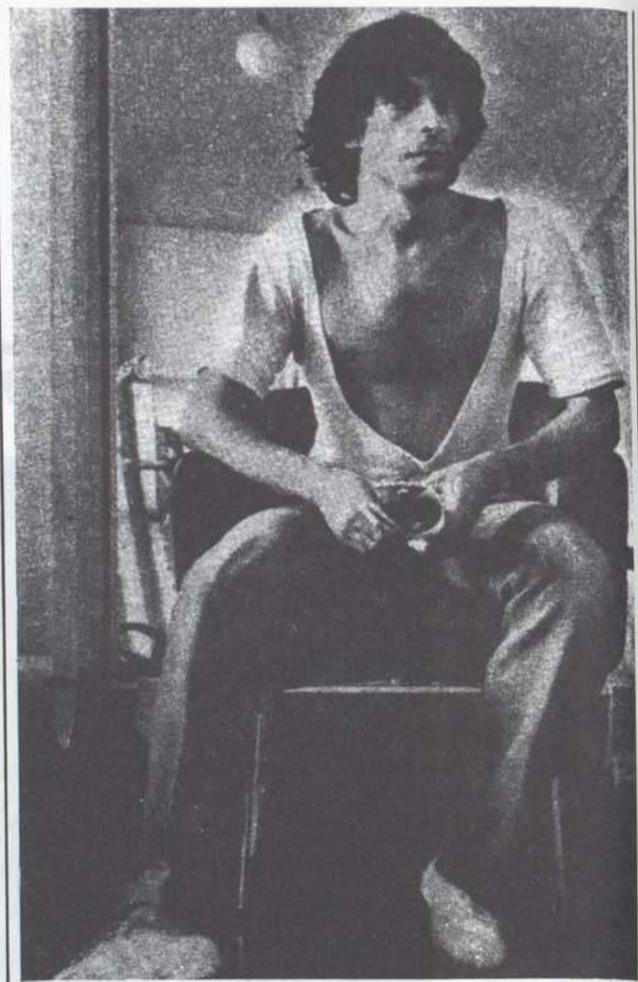
veces en primer plano— existe: ese dinamismo, esa vibración, esa pasión del bailarín aragonés está presente en la movilidad, coherencia y agilidad de todos los danzantes, que actúan como impelidos por una mágica mano, dando, sin embargo, suficiente impresión de seguridad. Hay mucho que trabajar todavía, lograr una mayor coordinación, un más completo encaje gestual, un más acusado equilibrio. De momento, la conjunción, la falta de fisuras apreciables son datos muy positivos. No hay figuras —a excepción de Ullate, claro—, todos trabajan para todos. En la sesión que se comenta se interpretaron cuatro «ballets» bien distintos. Destacaron especialmente los dos últimos, debidos, precisamente, a la mano de Béjart: **Nomos Alpha**, por la impresionante exhibición realizada por Ullate, y **Serait-ce la mort?**, por la intrínseca belleza de la coreografía, tan bien adaptada a la música de Strauss (**Cuatro últimos «lieder»**), tan armónicamente estructurada con el fin de conseguir ese clima de crepuscular renuncia, de plasmar vívidamente y poéticamente ese dulce canto a la Muerte, a la que el individuo tiende y con la que se une, finalmente, en un hermoso abrazo. Las cinco figuras que animan esta página estuvieron discretamente servidas por Ricardo Franco («El Hombre»), María Jesús Casado («La Muerte») y Elena Sánchez, Carmen Molina y Mar López (los tres «Amores»). Destacó especialmente la compostura de María Jesús Casado. Ricardo Franco, el protagonista, actuó con dignidad, pero no siempre seguro. Es un bailarín de excelentes condiciones, tiene planta, pero resulta demasiado rígido. Ha de adquirir mayor soltura y flexibilidad en los brazos.

VICTOR ULLATE

La intervención del director del conjunto merece párrafo aparte. En una obra superdifícil, montada sobre una composición de Xenakis para violoncelo solo, llena de aristas, de violencia, de contrastes (un auténtico muestrario de los recursos del instrumento), el bailarín puso de modo evidente, una vez más, que es un magnífico artista y que posee dotes extraordinarias: agilidad, ligereza, capacidad de concentración, variedad de resortes expresivos, precisión (aun-

que no todo fue perfecto en sus movimientos), intensidad, intención... De tal manera consiguió dar a la coreografía un relieve y una plástica sensacionales. Cada compás, a veces cada nota de la partitura musical; sus bruscas rupturas, sus súbitos ataques, los deslizamientos del arco, los «pizzicatti», la delicadeza y la violencia encuentran así un reflejo fiel, exacto, encajado en los gestos del solista, produciéndose la deseada fusión entre los elementos acústicos y plásticos. Béjart, servido por Ullate, ofrece así ante los ojos del oyente-espectador una variada pantomima, en la que, sobre un argumento (abstracto) derivado de las peripecias del discurso sonoro del «cello», los más diversos estados físicos y anímicos, ora violenta o sutilmente, ora severa o cómicamente, son exprimidos hasta lo más profundo. Identificarse, como lo hace Ullate, con este acontecer, vibrar hasta la exasperación con él, lograr el equilibrio entre la máxima tensión y la mayor relajación, aplicar al todo una sensacional técnica de mimo, es patrimonio no ya de los bailarines dotados de condiciones físicas fuera de serie, sino de los verdaderos artistas, los que a lo largo de una actuación son capaces de brindar su visión de la vida y de la muerte.

La coreografía del propio Ullate para la **Fantasia coreográfica en la cueva de Nerja** está bien vista y realizada, aunque, teniendo en cuenta los resultados, es excesivo el resumen de propósitos recogidos en el programa: «Estudiando la idea de que todo sale de la tierra y del agua, Víctor Ullate filosofa y trata el tema de que la vida humana, el hombre actual también nace de estos elementos, fantaseando ante la belleza de la maravillosa cueva de Nerja». La



VICTOR ULLATE. COMO MAGNIFICO BAILARIN ESTA YA ACREDITADO. ¿ALCANZARA LA MISMA ALTURA COMO DIRECTOR Y COREOGRAFO?

verdad es, por un lado, que lo que se ve y escucha podría venir motivado tanto por la contemplación de la citada cueva como por la de cualquier otra: Altamira, por



BALLET CLASICO NACIONAL: METAMORFOSIS (FANTASIA COREOGRAFICA EN LA CUEVA DE NERJA).

ejemplo, o por la observación de las cataratas del Niágara; por otro, en ningún momento se tiene la sensación de estar ante algo telúrico, algo dotado de la profundidad que parece anunciarse en aquella declaración de principios; es todo más bien banal y epidérmico, basado únicamente en el elemento rítmico extraído de una simploga y efectista música de Ralph Mac Donald, que recuerda demasiado a ciertos productos de Lecuona más o menos modernizados. Este aire de danzón afro-cubano, las evoluciones de los bailarines, nos traen a la memoria muy concretas producciones coreográficas realizadas para la pantalla americana.

Bonito y bien hecho, **Sueño de verano**, con música para flauta y cuerda, de Vivaldi («la Noche»), y coreografía de Perriguy. Es un paso a dos algo sosito, pero que se deja ver con agrado sin más. Fue correctamente interpretado por Bruno Saint-Chafray y Sofía Sancho.

El soporte sonoro fue proporcionado por una instalación estereofónica, único método que de momento parece existir para que estos espectáculos puedan realizarse en nuestro país. Evidentemente, lo ideal sería poder contar con una orquesta de suficiente calidad, con un mínimo nivel de ensayos y con una batuta competente. Pero esto parece imposible hasta ahora. Deberemos contentarnos, pues, con el sucedáneo de la música enlatada, que es el que, después de todo, viene siendo utilizado por grupos de «ballet» de categoría, sobre todo cuando no actúan en su sede principal. Pensemos, por ejemplo, en el propio Ballet del Siglo XX, de Béjart, La calidad de las grabaciones sobre las que actuó el Ballet Clásico Nacional en esta oportunidad fue decorosa. Hay que destacar no por la altura de este nivel técnico, sino por la interpretativa, la grabación de los **Cuatro últimos «lieder»** de Strauss, debida a la Elisabeth Schwarzkopf, intérprete incomparable de estas canciones. Su sensibilidad, su modo de decir, su identificación con los pentagramas straussianos conjugan perfectamente con la idea coreográfica de Béjart, quien utiliza también en sus actuaciones esta incisión. Aun cuando, como queda dicho, la interpretación de los pupilos de Ullate en esta página straussiana fue aceptable, no pudo evitarse el recuerdo del montaje realizado hace pocos meses, en Madrid, por parte del Ballet del Siglo XX, con otra iluminación.

OTRAS ACTIVIDADES MUSICALES DE LA TEMPORADA MADRILEÑA QUE AHORA EMPIEZA

Como de costumbre, la Fundación March se dispone a iniciar un curso en el que la Música seguirá teniendo un importante papel. El pasado año la actividad musical finalizó con un ciclo muy serio: el de las 32 **Sonatas** de Beethoven, interpretado también seriamente por Juan Francisco Alonso. Cuando este comentario salga a la calle habrán discurrido ya las primeras actividades programadas para el mes de octubre. Entre ellas, aparte de los tradicionales «Recitales para jóvenes» o de los «Conciertos de mediodía», figura un pequeño ciclo organizado con motivo de la inauguración de la Exposición Matisse. Un buen acierto. Intervendrán Pedro Espinosa, piano; Carmen Bustamante, soprano, con Miguel Zanetti al piano, y Rogelio Gavilanes, piano. Todos ellos interpretarán obras encuadradas en la época y el entorno geográfico de Matisse.

Por su parte, Cantar y Tañer, en esta su veintiséis temporada, ofrecerá seis conciertos de interés. Estarán a cargo del conjunto Musica Antiqua, de Colonia, que ofrecerá la **Ofrenda musical**, de Bach; Cristina Bruno, con un programa Schumann; Igor Oistrakh y Radu Aldulescu, violín y violoncello, respectivamente (el segundo acompañado por el pianista Yuri Bukoff); el Trío Argentum, con un programa Telemann y contemporáneos, y el Trío Bell Arte, que en dos sesiones brindará la obra completa para trío de violín, piano y violoncello de Beethoven.

A finales de octubre habrá comenzado el ciclo Bach organizado por Ibermúsica, con intervención de importantes solistas: Tureck, Puyana, Weissenberg, Rogoff... y dos orquestas: la de Cámara de Holanda y la de Cámara Inglesa.

Por otro lado, es de esperar que otros organismos públicos o privados echen también su cuarto a espadas y pongan su granito de arena para seguir manteniendo, dentro de los medios respectivos, a veces



JESUS VILLA ROJO: SIEMPRE EN LA BRECHA CON SU GRUPO LIM.

muy limitados, el interés por parcelas de la música no siempre frecuentadas. En esta línea, por supuesto, se sitúa la labor de los Lunes Musicales de Radio Nacional de España, que ofrecerán, una vez más, una sucesión de actividades (radiadas en directo o diferido) desde la sala Fénix, descubriendo nuevos mundos y contribuyendo al conocimiento de repertorio nuevo u olvidado, así como favoreciendo la intervención de jóvenes artistas españoles.

Hay que aguardar con interés lo que a lo largo de este año nos puedan deparar conjuntos como el Grupo Koan y el LIM, de Villa Rojo, especializados, dentro de sus respectivas peculiaridades, en el repertorio contemporáneo. Recordemos que este último grupo brindó la pasada temporada un interesante ciclo de seis conciertos, dedicados a la música gala de este siglo, en el marco del Instituto Francés.

alfa-yébenes, s. l.

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

- VENTA DE DISCOS NACIONALES Y DE IMPORTACION (Especialidad en Música Clásica)
- EQUIPOS DE ALTA FIDELIDAD (Bang & Olufsen - Sony - Tensai - Teac)
- EQUIPOS DE RADIO FRECUENCIA (Decamétricos y 27 Mghz.)
- JUEGOS ELECTRONICOS
- VIDEO

POLCAR 1981

No olvide reservar su ejemplar

EDIGSA

harmonia
mundi



Balkan **on**



**DEL 1 DE DICIEMBRE/80
AL 15 DE ENERO/81**

**DURANTE
ESTE PERIODO
PUEDE VD.
COMPRAR A
UN PRECIO
EXCEPCIONAL
UNA DE LAS
MEJORES
COLECCIONES
DE MUSICA
CLASICA**

| PRECIO | | |
|-------------|----------|-----------|
| | Habitual | Oferta |
| LP Sencillo | 675 ptas | 500 ptas. |
| LP Doble | 1.150 " | 850 " |
| LP Triple | 1.550 " | 1.150 " |

**YADEMAS SI VD. COMPRA
10 LPs. SURTIDOS TIENE
DERECHO A ESCOGER A SU
GUSTO OTRO DE ESTA
MISMA COLECCION.**

DON TADDEO IN BARCELONA

Por «I TADDEI»

COMIENZO DE TEMPORADA

OCTUBRE EN BARCELONA: EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA

Puntualmente, como cada año, Barcelona, en octubre, es sinónimo de música, conducida por el Festival que se celebra desde hace dieciocho años. En el presente ha sido inaugurado en un día señalado, además, por el Consejo Internacional de la UNESCO como la Jornada Internacional de Música. El FIMB nos suele hacer entrar ganas de empezar con ánimos el curso musical, ánimos que se nos levantan sólo con leer la lista de los participantes, que, en general, suelen ser conjuntos y solistas de primer orden. El público responde con el entusiasmo que es de esperar, de modo que a principios de septiembre resulta ya difícil conseguir entradas para los conciertos más atractivos. El programa que edita Fórum Musical con motivo del acontecimiento es una labor de gran altura, que nos sorprende por su calidad y su reducidísimo precio. Tan sólo querríamos que se incluyera en él el índice de obras y autores que en anteriores ediciones había tenido, sobre todo cuando lo editaba Juventudes Musicales.

LA ORQUESTA SINFONICA DE LA BBC DE LONDRES

Se inició el primer concierto con la participación de la Orquesta Sinfónica de la BBC, que en su C aniversario visitó por primera vez Barcelona, bajo la batuta del titular actual, Gennadi Rozhdestvensky. Esta Orquesta está al servicio de la radio y televisión británicas, en una función de cubrir la programación de éstas en cuanto a música culta se refiere, sin desdeñar los conciertos públicos ni las giras internacionales como la presente. Dentro de este mismo tipo de agrupaciones encontramos orquestas tan buenas como la de la Radio de Berlín, la de la Radiodifusión Bávara, la de la Radiotelevisión Francesa, etc., que se inscriben dentro del mismo marco que la de la BBC. En este contexto cuán lejos queda la Orquesta de la Radiotelevisión Española; tal como ha señalado en repetidas ocasiones Arturo Reverter, la Orquesta de la RTVE bien poco hace por el ente del que depende. Debemos agradecer, por tanto, al Festival y al Patronato Pro Música (que colaboró en varios de los conciertos del Festival) el propiciarnos la venida a Barcelona de la orquesta inglesa.

La programación presentaba «a priori», con la suficiente variedad como para poder

apreciar a fondo la labor interpretativa. El día 1 de octubre se interpretaron, por este orden: la obertura *In the south*, de Elgar; *Phaedra*, de Britten, y la *Sinfonía número 9 en Do mayor*, de Schubert. Al día siguiente, la *Sinfonía número 31, «París»*, de Mozart; los *Wesendoncklieder*, de Wagner, y la *Sinfonía número 1* de Shostakovitch. El programa contó, pues, con la debida aparición de compositores ingleses, en un intento de demostrarnos el idiomatismo propio que debe poseer una orquesta para la interpretación de compositores de la misma nacionalidad, al menos en teoría. Y así lo señalamos, porque en la práctica no siempre sucede que los compatriotas se interpreten bien unos a otros no sólo en el campo de la política, sino también en el musical. Y si no, atiéndase a algunas de las interpretaciones ofrecidas por nuestras orquestas estatales de obras de compositores españoles...; sin embargo, la excepción constituye la regla, y también es el caso de la Orquesta de la Radio y Televisión Inglesas, que supo honrar a la ciudad de Londres como la primera mundial por el número de orquestas y la calidad absoluta de ellas.

El concierto-obertura de Elgar, titulado *In the south*, no constituye, por desgracia, una muestra del genio de su autor, lamentablemente todavía muy poco conocido en nuestro país, si no es por sus *Variaciones «Enigma»*. Pero la tal obertura no ayudará a su divulgación, pues, sin ser obra poco inspirada o técnicamente mediocre, recuerda ante todo a un gigantesco «soufflé» constituido por varios ingredientes, sabiamente medidos y cocinados: buena cantidad de elocuente brillantez, ya con «tutti» orquestal, ya con restallantes episodios para trombones y trompetas; sobrio lirismo (eso sí, nunca dulzón) y, por último, relleno de agradable composición. En resumen, y ya en serio, hay que decir que se trata de una obra acertada, con inspiración melódica, pero quizá excesivamente reiterativa en su larga duración (alrededor de veinticinco minutos). Sin embargo, sirvió perfectamente para demostrar las cualidades de la Orquesta, pues requiere su entrega a fondo. Se trata, ante todo, de una muy buena orquesta, muy bien conjuntada (se nota la mano de su director), sin grandes intérpretes individuales, destacando los metales, los violoncelos y contrabajos y unos buenos timbales, siendo lo peor, a nuestro parecer, los violines (sobre todo, en el primer concierto), algo faltos de ajuste e intensidad en el volumen. Las maderas son buenas, pero no virtuosas ni de un sonido

muy elaborado. Por tanto, una Orquesta de envidiable calidad en nuestras latitudes, aunque, desde luego, por debajo de las grandes londinenses, la Sinfónica o la Philharmonía.

La obra de Elgar se sirvió, con todo, de la manera que sólo los ingleses pueden llegar a comprender, en una interpretación poco menos que ideal, no cargando Rozhdestvensky la mano en una excesiva pomposidad ni volumen sonoro en las fanfarrias de los metales (costumbre, por otra parte, bastante común en los directores rusos, aunque no se da en este director, quien, como se verá, se ha entregado, sin duda, a un estudio, bastante autodidacta, que le hace poseer muy personales ideas sobre todo lo que interpreta).

El interés de la primera velada se centró, claro está, en la *Sinfonía en Do mayor, «La grande»*, de Schubert. Desde el primer momento el director demostró una gran preocupación, la claridad sonora. Es impresionante la habilidad del director ruso para conjuntar las diferentes voces, consiguiendo una claridad de exposición asombrosa. En cualquier momento puede seguirse a la perfección cualquiera de los instrumentos de la orquesta, pues jamás quedan tapados por los demás. Otra cosa es que las ideas transmitidas a las partes orquestales sean suficientemente atractivas como para que el conjunto adquiera tintes de brillante interpretación, de la cual hubo, sin duda, atisbos y momentos, sin que lo fuera, a nuestro juicio, el total. Expuso Rozhdestvensky la introducción del primer movimiento con la entrada de las trompas con deliberada lentitud y contención, deseando imprimir intensidad emotiva a la partitura, cosa que no siempre se consiguió, pues en un par de ocasiones el discurso quedó decaído y cerca del desmayo. Sin embargo, aceleró con fuerza ya en la exposición del tema del «Allegro», manteniendo el «tempo» durante todo el movimiento.

La interpretación de toda la obra se centró, en cuanto a calidad y también inspiración, en el cuarto movimiento. Aunque Rozhdestvensky es un curioso director al podio, histriónico (sus gestos con las manos, casi imitando el revolotear de los pajaritos; sus muecas, sus sonrisas y movimiento de ojos hacia los instrumentistas, resultando a veces un poco cómico), tiene una directa respuesta por parte de los instrumentistas y, por tanto, una gran efectividad. Viendo sus gestos, podrían esperarse interpretaciones almidaradas y hasta cursis, pero el resultado es absolutamente diverso: versiones de gran seriedad, muy



EL SORPRENDENTE GENNADI ROZHDESTVENSKY DIRIGIENDO A LA BBC DE LONDRES, NUEVA EN BARCELONA Y POSEEDORA, COMO NO, DE LA TRADICIONAL CALIDAD ORQUESTAL INGLESA.

claras, hasta severas. Y así fue el movimiento final de la **Sinfonía** de Schubert: severo, casi estoico, sin concesión alguna al preciosismo, concesión que tampoco se hizo a las maderas, por ejemplo, en el segundo movimiento. Quizá ahí estribe la principal censura que hacérsele pueda a Rozhdestvensky: nunca salimos satisfechos por completo de sus interpretaciones, les falta algo; y quizá ese «algo» sea un poco más de vida, de naturalidad; se trató de un Schubert severo y profundo, pero poco vienés, y la **Sinfonía** del músico de Lichenthal se compone de ambas cosas.

La «mezzo» Sarah Walker intervino los dos días, demostrando poseer capacidad técnica e ideas que transmitir al público. No es una voz muy bonita de timbre, pero no importa demasiado, pues tanto en **Phaedra**, de Britten, como en las cinco canciones wagnerianas dedicadas a Mathilde Wesendonck supo colocarse perfectamente en su lugar. Ello compensa de sobra que vaya algo justa en los agudos, que, por otro lado, supo resolver correctamente. **Phaedra** es una cantata al estilo barroco, compuesta por Britten en los últimos meses de su vida; se compone de tres movimientos a manera de arias: «Prólogo»-«Presto»-«Adagio», separados por dos recitativos. Los textos, muy bien realizados, constituyen un monólogo de la protagonista en el que describe varios estados de su alma a otros tantos personajes secundarios que no aparecen en la composición. Dentro de los aproximadamente quince minutos que dura la interpretación de la obra se logra dar vida al eterno mito del trío compuesto por Fedra, su esposo Teseo y el hijo de éste, Hipólito, quien no corresponde, sino que rechaza el amor sensual de su madrastra. La batalla entre deseo, desesperación y despecho fue descrita por Britten con una sobriedad de medios ejemplar: orquesta de cuerda, percusión (con un tratamiento muy logrado, que muestra el desasosiego y la ansiedad de la tragedia) y clave (usado en los recitativos). La interpretación a cargo de la Orquesta de la BBC y de Gennadi Rozhdestvensky resultó acertada, resaltando los con-

trastes de la partitura, si bien, como es de esperar en este tipo de obras, el interés de la interpretación se vuelca en el tratamiento de la parte vocal. Sarah Walker «entró» perfectamente en el papel, acentuando el dramatismo externo y la pasión interna del personaje de Fedra.

Realmente, es difícil dar una versión absolutamente redonda de los **Wesendoncklieder** que Wagner escribió para voz femenina, originalmente con acompañamiento de piano (únicamente «Träume» fue orquestado por el propio Wagner, los demás lo fueron por Mottl con irregular acierto). El acompañamiento de Rozhdestvensky fue cuidadoso, como siempre, en cuanto a la calidad de texturas y planos sonoros, tan necesaria en Wagner, logrando la plena inserción en la masa orquestal, sin apagar por ello su individualidad. Decíamos que es difícil la obra de Wagner para cualquier cantante no sólo por las dificultades técnicas (que tampoco son insuperables), sino, sobre todo, debido a la complejidad que representa dar emotividad amorosa a unos textos a veces algo banales. En esta ocasión la actuación de Sarah Walker fue de gran altura, consiguiendo en algunos «lieder» (sobre todo, en «Im Triebhaus» y en «Träume») una intensidad expresiva pocas veces oída, deleitándose en las palabras que componen los versos de «Träume» y confiriéndoles mil matices, manteniendo en vilo la respiración de los oyentes. Se trató de una interpretación a un nivel artístico poco frecuente.

La **Sinfonía en Re mayor, KV 297**, de W. A. Mozart, no se cuenta entre las mejores de su autor, quien tampoco demostró nunca aprecio hacia ella; fue compuesta para los Concerts Spirituels de París, durante la estancia del compositor, en el año 1778. En ella se encuentra por primera vez el uso del clarinete, que llegaría a ser uno de los instrumentos preferidos de Mozart. El incomparable timbre de este instrumento, entonces en su primera fase de divulgación, lo aprendido recientemente en Mannheim, el aire de serenata del primer movimiento, marcado «Allegro-assai», y las

imposiciones del público parisino dan como resultado una curiosa obra, en la que se conjugan varios estilos históricamente consecutivos. Sobre todo, las exigencias de los patrocinadores de la obra obligaron a Mozart a revisar varias veces la partitura, en particular en el «Andante», que no salió beneficiado de los citados cambios. El primer movimiento fue planteado por Rozhdestvensky en una visión de gran claridad, muy ordenadora en cuanto al material sonoro. No obstante, con Mozart volvió a pecar de la misma falta que con Schubert, sobre todo en el tercer movimiento, falta de aliento vital. El Mozart de Rozhdestvensky fue, a nuestro gusto, serio, cuando la **Sinfonía número 31** requiere un poco más de imaginación para suplir las imposiciones que Mozart se vio obligado a soportar. Pero en contra de lo que se pueda pensar, la versión del director ruso no fue de ninguna manera mediocre, ni tampoco aburrida. Así, el segundo movimiento fue hermoso dentro de su sobriedad, con muy buena actuación de los contrabajos, dispensando el director gran atención a la cuerda, pero no cuidando tanto la madera, de la que podría sacarse mejor partido. Y en el tercer movimiento, «Allegro», pudimos comprobar la justeza de los timbales y la especial atención dedicada a los segundos violines, que respondieron a las ideas que les indicó el director. Lo más destacable, con todo, fue la elegancia, la alada sobriedad, ambas sí verdaderamente mozartianas, que presidieron la ejecución de los dos primeros movimientos.

Por las experiencias habidas con Mozart y Schubert se desprende que Gennadi Rozhdestvensky es un director no adscribible a ninguna escuela en particular, muy estudioso y autosuficiente, quizá esto último debido a la labor autodidacta a que se ha visto obligado. Aunque en la actualidad todavía no da de sí todo lo que creemos que tiene por decir, debemos esperar que con el tiempo acabe de madurar las ideas y el estudio intensivo a que somete todas las partituras.

Para el final de esta crónica hemos deja-

do deliberadamente el comentario de la **Sinfonía número 1** de Shostakovitch; se trata de una partitura difícil y ecléctica; difícil, porque se exige habilidad más que especial a los instrumentistas (por ejemplo, en el último movimiento de la obra existe un pasaje para trompeta solista, de inusitada dificultad en su realización, por el deseo del compositor de obtener una nada disimulada cacofonía); y ecléctica, porque es, en definitiva, un «collage» de diferentes estilos, tan distantes entre sí como los del grupo ruso de los «Cinco» y el atonalismo de la Segunda escuela de Viena. Sin embargo, tal mezcla no resulta chocante, pues este temprano trabajo de Shostakovitch no dejó de estar inspirado. Y el resultado no es una música auténticamente de vanguardia: puede ser aceptada sin dificultad por el público no habituado a este tipo de música, sobre todo en lo que se refiere a los dos primeros movimientos, llenos de invención melódica. Rozhdestvensky acentuó los aspectos clásicos de la composición en una versión, por otro lado, interesante y con una buena coordinación de todos los elementos orquestales, aunque quizá en esta obra es donde menos hizo gala de la originalidad de muchas de sus ideas. La interpretación de la Orquesta volvió a mostrar a ratos el lunar de los violines, cuyo volumen no es capaz de alcanzar al del resto de la orquesta. Sin embargo, el director trató, y consiguió, que no quedaran tapados. En resumen, una buenísima oportunidad para acercarse al conocimiento de esta sinfonía de Shostakovitch, autor más divulgado por medio del disco que por medio de los conciertos.

ULTIMOS CONCIERTOS DEL VERANO

Serenates al barri Gòtic.—Continuó durante el verano el interesante ciclo de conciertos denominados bajo el epígrafe de «Serenates», que en su octava sesión tuvo por intérpretes al clarinetista Jesús Rodríguez Picó, acompañado por Assumpta Coma al piano, que ofrecieron una interesante **Sonata número 1, op. 120**, de Brahms. En los conciertos siguientes actuaron Bernard Fauchet, piano, y Adela Ariol, violín; el Nou Trío de Praga, integrado por Arnost Strizek, piano; Jiri Klika, violín, y Jan Zvolanek, violoncelo; y el dúo de guitarras, Josep Guasch y Josep María Mangado. En el concierto número 12 actuó Josefina Lupiáñez, soprano de voz bastante bonita, pero pequeña, con un programa de autores catalanes, desde arreglos de melodías tradicionales hasta Ginjoan. La intérprete hizo gala de una musicalidad innata y de una infrecuente sutileza en todo su recital, y alcanzó cotas notables en las obras de Toldrà y Granados. Fue acompañada por Anna Arumí al piano. Finalizó el ciclo de conciertos con la actuación de Andreu Guasch al piano, que interpretó la **Sonata op. 143**, de Schubert; los **Nocturnos op. 9, número 1**, y **Op. 48, número 1**, de Chopin; **Cuatro Danzas húngaras**, de Brahms, y para acabar, la **Fantasia del Caminante**, de Schubert. El público ha respondido con la frecuencia que era de esperar a estos conciertos, que siempre complacen a los melómanos que permanecen en Barcelona durante el exodo estival.

XVI Jornades Internacionals del Canto Coral.—Continuando la tradición coral de Catalunya, este año las Jornades han tenido una mayor resonancia; por un lado, por la amplitud de audiciones, y por otro, por el trabajo realizado por las corales, trabajo que tuvo su colofón en el concierto de clausura. Pudimos asistir al concierto celebrado en la ex villa de Sarrià, en la que nos deleitó con su gran clase la musicalidad de la Sarrinhimig Folk Ensemble Chorus Philippinas, de Filipinas, conjunto de estudiantes

dirigido por Georges G. Hernández, con un repertorio, tanto clásico como folklórico, de gran belleza, cantado con una conjunción, intención y calidad notables. Completaron el programa la Coral Polifónica de Calella, formada por la fusión de varias corales, que rayó a considerable altura. Lo más flojo de la velada fue la Coral Nova Lefkas, de Grecia. En el concierto de clausura pudimos asistir a interpretaciones conjuntas de varias corales, para finalizar con una actuación colectiva, dirigida por Oriol Martorell, director de la Corals Sant Jordi, estrenándose la obra, de Rafael Ferrer, **De la terra, del mar, un cant a Barcelona**, basado en un poema de Miquel Costa i Llobera.

COMENTARIOS PRETEMPORADA Gran Teatro del Liceo

En estos años se ha dicho del Liceo que pasaba por una etapa de transición, sobre todo desde la crisis motivada por la disminución de asistencia, que llevó a un retorno al repertorio tradicional, repitiendo obras e intérpretes que suponían un éxito seguro de público y, por tanto, económico. Pero es realmente este año que se inicia, a raíz de la muerte de don Juan Antonio Pamias (que en paz descanse), y con motivo de las conversaciones que se vienen manteniendo entre Ministerio de Cultura, Generalitat, Ayuntamiento de Barcelona y Junta de Propietarios para la cristalización de un Patronato que pueda regir tanto artística como económicamente el teatro, cuando puede hablarse de delicada transición de un teatro grande por su historia, pero con un futuro que todos hemos de construir; y al decir todos nos referimos a las entidades públicas antes mencionadas y a los propietarios. Unos y otros deben actuar de modo que pueda garantizarse la continuidad y el buen funcionamiento del que, lamentablemente, es el único teatro de ópera estable de España.

No es de extrañar, pues, que esta temporada ofrezca junto a representaciones in-

teresantes otras que, sin perjuicio de su calidad, son repetitivas. Se inaugurará, el 27 de noviembre, con **Norma**, de Bellini, que contará con Angeles Gulin como protagonista, en una versión que seguramente recordará la de las antiguas dramáticas (Cagnolia, Cerquetti) más que las últimas oídas, más líricas. Novedad de esta versión será el haber confiado el papel de «Adalgisa» (tal como lo escribió Bellini) a otra soprano, en este caso la japonesa Emiko Maruyama.

Completan el reparto un Francisco Ortiz de poca brillantez en su anterior prestación liceística y el correcto Aureo Tomicich. Sigue a continuación el siempre esperado **Der Freischütz**, de Carl Maria von Weber, con un reparto integrado por Savine Hass, Claudia Gaspari, Gerd Brenneis, Barr Peterson, y que tendrá seguramente como muy positiva la dirección orquestal de Matthias Aeschbacher, de tan grato recuerdo en Barcelona por sus concertaciones wagnerianas y mozartianas.

Como única obra de Donizetti se dará **L'elisir d'amore**, con la repetición de Eduardo Giménez con su notable creación de «Nemorino», con Adriana Anelli, que puede ofrecer una interesante actuación, acompañados por el siempre adecuado Enric Serra y por Federico Davià. También Mozart estará representado por una sola ópera, **Don Giovanni**, con un reparto del que sólo conocemos en el Liceo a Raimundo Mettre, en su **Così fan tutte** del año pasado, y los españoles Antoni Borràs y Vicente Esteve. El resto del reparto está integrado por Luisa Bosabalian, Adelaida Negri, Carla Basto, Nelsson Portella e Ivo Ingran.

Como todos los años, Montserrat Caballé acude también a su cita liceística, y para esta temporada ha elegido dos obras puccinianas, también repetitivas, **Manon Lescaut** y **La Bohème**, obras que no le plantearán dificultades vocales, aunque sí interpretativas; desde luego, nosotros preferimos a la Caballé en otro tipo de repertorio. En la primera de dichas óperas intervendrá Nicola Martinucci, tenor irregular, pero que



EL LICEO: ULTIMA TEMPORADA DE UNA EPOCA FINIQUITADA E INCERTIDUMBRE INQUIETANTE ANTE EL FUTURO DEL TEATRO.

puede ofrecer una correcta prestación, y Vicente Sardinero, que no ha de tener ningún tipo de problemas con su «Lescaut». En **La Bohème**, «Rodolfo» será José Carreras, ya conocido en el Liceo en este «rôle», como lo es también el «Marcelo» de Vicente Sardinero, papel que sin duda domina, completando el reparto Ivo Vinco como «Colline» y Christine Weidinger como «Musetta».

Este año la ópera francesa estará representada por **Carmen**, con la siempre esperada participación de Fiorenza Cosotto; el debut en el Liceo del tenor Guy Chauvet, acompañados por la discreta Elena Baggio, como «Micaela», y el irregular Gian Koral en el «toreador». De nuevo otra repetición con **La Traviata** de Mariana Nicolescu, de grato recuerdo, con Vincenzo Bello como «Alfredo» y Antonio Blancas como «Germont». Un tercer título puccinianiano, y también muy popular, será **Tosca**, con una protagonista de la que no tenemos referencias, Hanna Lisowska, el «Mario» posiblemente correcto de Ottavio Garaventa y la actuación de Juan Pons en el difícil «rôle» de Scarpia. Nuevamente Wagner con un solo título, **Siegfried**, que se dará a finales de enero con la intervención de Gerlinde Lorenz, cuya «Chrysothemis» mereció encendidos aplausos en la temporada pasada, acompañada en esta ocasión por Manfred Jung, Wolf Appel, Raimund Herinx y Wolfgang Bach.

Finaliza la temporada con tres óperas de repertorio italiano: **Nabucco**, obra muy adecuada para Angeles Gulín, que compartirá el escenario con Franco Bordoni, Bonaldo Giaiotti, cuya situación vocal actual podremos comprobar, y la profesionalidad de José Ruiz; sigue a continuación el doble programa de **Cavalleria rusticana** e **I Pagliacci**, con la interesante participación de Stella Silva, que alternará con Rosa María Ysàs en la prueba de fuego que es «Santuzza», la profesionalidad de Pedro Lavirgen y Enric Serra, la discreción de Benito di Bella y la incógnita, para nosotros, de Giuseppe Venditelli.

La última ópera programada es **Don Carlo**, con la repetición, si no cancela, como es su costumbre, de Jaime Aragall y la de Vicente Sardinero, reaparición de Galina Savova y presentación en Barcelona de Livia Budai, de la que recordamos una **María Stuarda**, en Madrid, menos que discreta, como «Eboli»; los dos importantes «rôles» de bajos estarán asumidos por Bonaldo Giaiotti e Ivo Vinco, cuya prestación estará en relación al momento actual de su respectiva voz, por tratarse de cantantes de dilatada carrera.

En el plano de dirección orquestal, además de la importante contribución de Matthias Aeschbacher, contaremos con Alexander Sander, en la ópera de Mozart; con la de Eugenio M. Marco, en **La Bohème**; Gerardo Pérez Busquier, en **La Traviata**; Carlo F. Cillario, en **Manon Lescaut**; Daniel Lipton, en **Carmen** y **Tosca**, y Kurt Woess, en **Siegfried**; y las presentaciones de Bruno Rigacci, en **Norma**; Adalberto Tonini, en **L'elisir d'amore**; Francesco Martini, en **Nabucco**, **Cavalleria rusticana** e **I Pagliacci**, cerrando la temporada el correcto Ottavio Ziino.

Ciertamente, inicialmente hubiéramos preferido oír, como estaban programados, el **Mose**, de Rossini, y **Aroldo**, de Verdi, aunque comprendemos que las actuales circunstancias hacen difícil su realización.

La Orquesta Ciudad de Barcelona

La OCB inició sus actividades el 9 de noviembre, con un programa que recibimos con ilusión y esperanza, porque deseábamos que en esta temporada se elevase el nivel artístico de la Orquesta. En una primera ojeada al programa observamos defectos, desequilibrios e incongruencias que no de-



ORQUESTRA CIUTAT DE BARCELONA

TEMPORADA 1980-81

ANTE UNA NUEVA TEMPORADA DE LA ORQUESTA
«CIUTAT DE BARCELONA».

jan de ser preocupantes. Para empezar, contabilizamos un total de dieciocho conciertos, uno menos que en los últimos cursos, ya de por sí breves. Ignoramos qué razones habrán aconsejado esta rebaja, pero lo entenderíamos si ello supusiera que redundaría en un mayor tiempo de ensayo y preparación y, a la postre, en un mayor rendimiento en los conciertos. En segundo lugar, nos parece extraño e irregular el criterio de programación que se ha seguido, especialmente por lo que hace a la distribución de las obras. De inmediato llama la atención un preocupante olvido por los autores clásicos y barrocos (en el total de dieciocho sesiones sólo aparece una dedicada al compositor catalán J. Cererols, que incluye, además, el **Magnificat**, de J. S. Bach, y en otras dos ocasiones sendas obras de Mozart); y decimos olvido, porque creemos que una orquesta de la responsabilidad de la OCB no puede orillar de este modo los autores barrocos y clásicos, porque sus obras son un ejercicio excelente de técnica y, además, entre otras virtudes, son de gran valor didáctico.

El repertorio de los conciertos de la Orquesta Ciudad de Barcelona se basa en el Gran Romanticismo, en el Impresionismo y en un músico cuyo centenario celebraremos en 1981, Bela Bartók; si bien esta coincidencia hace oportuna la programación de siete de sus obras, no justifica la dispersión con la que tendremos que enfrentarnos. Notable, sin embargo, es la participación de obras de nuestro siglo; además del citado Bartók y del programa, ya tradicional, de Taller de Compositors Catalans, oiremos a Homi, Ligéty, Mompou, Britten o Valls, entre otros.

El otro gran defecto, ya insinuado antes, es el dar las obras en un orden para nosotros desconocido, y que exigirá siempre un esfuerzo mental innecesario para ordenar el material sonoro; como ejemplo de ello sirve el concierto número 11, en el que oiremos a Schubert, Mozart, Fauré y Stravinsky.

En cuanto al capítulo de directores, Salvador Mas se reserva siete conciertos, algunos de los cuales llaman la atención por lo ambicioso de la empresa, como es

el caso de la **Canción de la tierra**, de Mahler; la **Missa Solemnis**, de Beethoven, o **Así habló Zaratustra**, de Strauss.

Hay una nutrida representación de directores españoles, algunos jóvenes promesas, como Luis A. García Navarro o Arturo Tamayo; y en cuanto a las batutas extranjeras invitadas, debemos «constatar», como el año pasado, una gran pobreza: de los cinco nombres —entre los que figura el consabido Sidney Harth—, tan sólo Bernhard Klee ofrece gran interés. Más afortunados somos en lo tocante a solistas, pues contamos con algunos nombres de importancia: Arthur Grumiaux en su especialidad, el **Concierto para violín**, de Beethoven; Birgit Finnilä, en **La canción de la tierra**; Rosa Sabater, que esperamos escuchar con agrado en el **Concierto en Sol**, de Ravel; Enriqueta Tarrés para los **Rückert-lieder**, de Mahler, y una serie de buenos solistas, entre los que destacan Josep María Colom, Carmen Vila, Antoni Beses, Ramón Coll, Ludwig Ctreicher, etc.

Para el final dejamos el tema de los coros; sólo en dos ocasiones escucharemos música coral: el mencionado concierto en homenaje a Cererols, que incluye también el **Magnificat**, de Bach, en el que actuará el Cor Madrigal, que dirige Manuel Cabero, y el dedicado a la **Missa Solemnis**, de Beethoven, que cierra el ciclo, en el que se formará, como ya viene siendo habitual, un gran coro a base de reunir pequeños conjuntos corales: el Cor Madrigal, la Coral dels Antics Escolans de Montserrat, la Coral del Conservatori y el Orfeó de Sants. El resultado de semejante amalgama circunstancial nunca puede ser el idóneo para una obra de la complejidad de la **Missa Solemnis**, porque, con independencia de que cada una de las corales mencionadas funcionen en solitario, el conjunto así formado carece de la cohesión, precisión y estilo propio de un coro estable. Ya lo hemos indicado muchas veces, y lo repetiremos sin cesar: Barcelona necesita la creación de un coro, al igual que lo poseen la Orquesta Nacional o la Orquesta de la Radiotelevisión Española.

Semana Mozart

Dentro de las actividades musicales anunciadas para las próximas semanas debemos consignar la interesante Semana Mozart en Barcelona, que tendrá lugar del 30 de noviembre al 7 de diciembre próximos. El ciclo no puede ser más interesante, pues incluirá dos sesiones a cargo del Mozarteum Quartett, que interpretará los seis **Cuartetos de cuerda** dedicados a Haydn por Mozart (días 30 de noviembre y 1 de diciembre); dos conciertos a cargo de la Orquesta de Cámara de Manheim, dirigida por Wolfgang Hofmann, con obras como la **Sinfonía concertante, KV.364**; la **Broma musical, KV.522**; el **Concierto para piano y orquesta número 9, «Jeunehomme», KV.271**, y otras obras (2 y 4 de diciembre); un recital de Peter Lang, piano, con las **Sonatas KV.332 y KV.576**, entre otras piezas (día 5), y dos recitales de Pablo Cano, clave: el primero, con obras del **Cuaderno de notas de Londres («KV.15 a» y siguientes)**, y el segundo con obras contemporáneas a Mozart. Todos los conciertos tendrán lugar en el Palau de la Música Catalana, salvo los recitales de Pablo Cano, que se llevarán a cabo en la capilla de Santa Agata. Completará esta Semana Mozart una conferencia a cargo de Víctor Mocquard sobre el tema **Mozart, músico europeo** (Instituto Francés de Barcelona, día 3). Se trata, pues, de un ciclo de sesiones musicales del máximo interés y nivel cualitativo, y nos consta que sus organizadores piensan darle un carácter anual, por lo que desde estas líneas deseamos animarlos para que sus proyectos cristalicen y sean una aportación a la vida musical barcelonesa.

Dietmann

Modelo STUDIO
Medidas 108 x 142 x 55 cms.



Fabricación artesana



Perfecta afinación



Control de calidad



Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1
Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-2

Asturias

XXXIII TEMPORADA ASTURIANA DE OPERA

La temporada de ópera de Oviedo se ha celebrado un año más; a pesar de los graves problemas que surgen a su alrededor, sobre todo de tipo económico, este año se ha llegado a la XXXIII edición y a la tercera que organiza la Asociación Asturiana de Amigos de la Opera. El Teatro Campoamor se ha llenado los seis días. Los precios de las localidades suben cada año peligrosamente; van desapareciendo las ayudas oficiales, y un día es el Ayuntamiento de Oviedo el que suprime la suya, y tiene que crearse la Asociación de Amigos de la Opera, que recoja el relevo de la organización; ahora es la Dirección General de Música y Teatro la que estanca la suya (cuatro millones de pesetas desde hace dos años), que lógicamente debiera ir en aumento cada año. Y por si fuera poco, desaparece la de la Fundación Pública Centro Provincial de Bellas Artes, de la Diputación de Oviedo, cuya nefasta labor de estos últimos años, echando abajo cuanto de bueno teníamos en Asturias en materia musical —comenzando por Benito Lauret—, lamentaremos profundamente durante mucho tiempo.

De nuevo han surgido, al finalizar la temporada, las preguntas: ¿tendremos ópera el año que viene?, ¿Retiraremos todos nuestro abono el próximo año, ante una inevitable subida de precios? Personalmente, soy optimista. Porque ¿quién que se tenga por verdadero aficionado, ante los títulos que ya se conocen, recha-

MARIELLA DEVIA, GRAN TRIUNFADORA DE ESTA TEMPORADA, INTERPRETANDO LA SONAMBULA.



zará el escuchar un **Pescador de perlas** con Kraus-Mariella Devia, o **Rigoletto** con Kraus-Mariella Devia-Manuguerra; **Tosca** con Carreras-Tomova Sintov-Nurmela; **Aroldo** por Gulín-Martinucci-Pons-Rinaudi; **Gioconda** con Carreras-Gulín-Pons o **Macbeth** con Gulín-Manuguerra? Títulos e intérpretes son lo suficientemente importantes como para que los aficionados respondan, pagando el aumento pedido, como ha ocurrido este año. Esperamos que así sea.

Esta XXXIII temporada ha tenido, como todas, sus «pros» y sus «contras». En honor a la verdad, no obstante, digamos que pocos esperaban buenos resultados artísticos, a la vista de los repartos. Sin embargo, junto a actuaciones mediocres e incluso malas, hemos escuchado voces excepcionales, como veremos, que han nivelado con creces la balanza, haciéndonos revivir los mejores momentos pasados en este teatro Campoamor. Una de las características de estas temporadas operísticas asturianas ha sido la variedad de títulos ofrecida. En treinta y una representaciones —cinco últimos años—, solamente se han repetido dos veces **La forza del destino**, **Lucía**, **Carmen** e **Il trovatore**. Sin embargo, frente a las trece óperas de Verdi representadas parece ridículo que no hayamos podido escuchar más que tres de Donizetti, dos de Bellini y sendas óperas de Massenet, Bizet, Leoncavallo, Rossini, Gounod y Giordano, lo que supone un desequilibrio grave de compositores y una raquítica visión del mundo de la ópera. Se está corriendo, además, el riesgo de convertir a la temporada de Oviedo en un «festival Verdi».

La XXXIII temporada no ha tenido más novedad que las representaciones, el último día, de **Il tabarro**, del tríptico pucciniano, e **I pagliacci**, de Leoncavallo. El resto fue formado por cinco títulos escuchados hasta la saciedad e incluso sabidos de memoria por todos.

● La primera representación ha sido la de **La Traviata**, de Verdi. Destaquemos a Françoise Garner, que ha hecho una «Violeta» muy convincente, cantando con seguridad y afinación, luciendo, sobre todo, su registro medio; el barítono Zancanaro, de precioso timbre de voz y extraordinaria igualdad en sus registros, pero de cierta frialdad, no ha «calado» en el personaje de «Germont»; fue muy aplaudido en «Di Provenza...», pero su interpretación ha estado lejos de la emoción. Mal, sin paliativos, el tenor Beniamino Prior, a quien, sin duda, no le va el personaje de «Alfredo». Bien la Capilla Polifónica Ciudad de Oviedo, así como la Orquesta de Cámara de Asturias, todos bajo la dirección de Benito Lauret, a quien, ya en el escenario, se le tributó una impresionante ovación. Fue su dirección muy digna de elogio, por autoridad y penetración entre foso y escenario, no cubriendo nunca a los cantantes. Enhorabuena, una vez más, a este gran músico que se nos ha ido; cuando se lean estas líneas estará ya en su nuevo cargo de director de la Orquesta Sinfónica Municipal

de Valencia. Nuestros mejores deseos de éxito. No podemos pasar por alto la decepcionante actuación del «ballet» (?) Laboratorio de Danza, de la Universidad de Oviedo; no dudo en calificar de auténtica payasada aquellos «Pases» toreros con que nos obsequió el primer bailarín, vestido de luces, al final de su increíble actuación. En resumen, un cero en coreografía.

● A **La forza del destino** correspondió el segundo lugar, con el aliciente de las actuaciones protagonistas de Angeles Gulín y Pedro Lavirgen. No es la primera vez que la soprano gallega canta en Oviedo la partitura de «Leonora»; no ha sido esta última interpretación la más convincente. No logró dominar su torrente de voz —como siempre— sobresaliendo por todos, en palpable desequilibrio, y gritando en los agudos, como siempre también. Lamentamos profundamente que esto ocurra con una voz de una materia prima excepcional como la suya; el esfuerzo por conseguir el dominio en la cantidad iría en beneficio de la calidad en los matices e incluso en la pureza de los agudos. Pedro Lavirgen hizo un «Don Alvaro» un tanto irregular, con un flojo primer acto. Ha cantado, en cambio, soberbiamente a partir del segundo, sin reservas, con gran expresividad, ovacionándose en «O tu che in seno...». El batitono Salvadori ha cantado bien su «Don Carlo»; posee una bien timbrada voz baritonal y cantó con afinación e igualdad. Creemos, no obstante, que no es la suya una voz ideal de barítono verdiano. María Luisa Nave hizo una «Preciosilla» magnífica, vocal y escénicamente. Cantó bien y se movió con gracia y desenvoltura, siendo muy aplaudida. Los coros de la ABAO, magníficos.

● La ópera **Lucía di Lammermoor** ha sido siempre muy bien representada en

BELEN GENICIO, FELIZ DEBUTANTE EN EL TEATRO CAMPOAMOR DE OVIEDO, SU CIUDAD NATAL.



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.

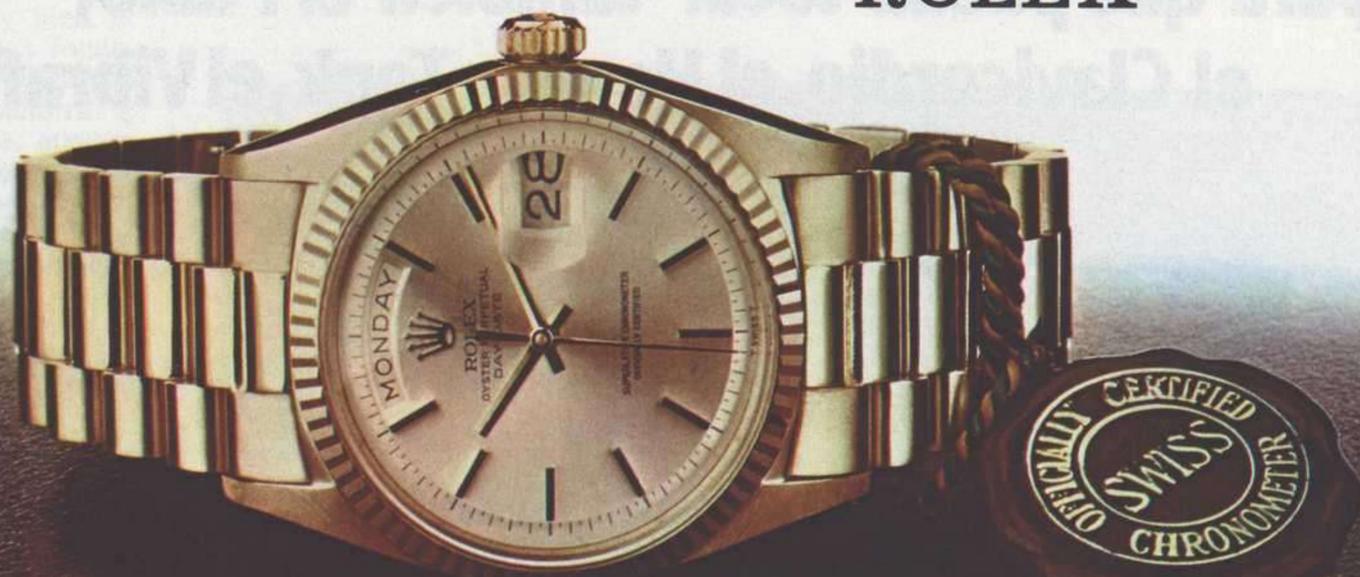
Y es lo que hacen.

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.

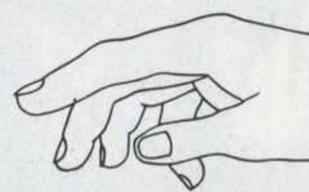
Relojes Rolex de España, S. A., Génova, 11 - Apartado 859 - Madrid.



FARFISA FK/40 VERONA - N. Un nuevo órgano electrónico para que pueda tocar también el Piano, el Clavicordio, el Honkie Tonk, el Vibrafono.

comercial bayona s.a.
pamplona (navarra)

FARFISA *un nombre que suena bien*



DISTRIBUIDORES

UNION MUSICAL ESPAÑOLA, S. A.—Carrera de San Jerónimo, 26 y Arenal, 18 - MADRID
Pedro LETURIAGA.—Corredera Baja, 23 - MADRID-13 y Retablo, 1 - ALCORCON (Madrid)
CASA NEW-PHONO.—Gral. Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2
Emilio JUAN.—Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA
MUSICAL-47.—Gral. Sanjurjo, 47 - LA CORUÑA
CASA DE LA MUSICA.—Carretería, 59 - MALAGA
TELE-ALBERTO.—Pintor Sorolla, 16 - GANDIA (Valencia)

MUSICAL LINARES.—Carolinas, 1 - LINARES (Jaén)
CASA GARIJO.—Santiago, 8 - MADRID-13
CASA ARILLA.—Zapatería, 58 - PAMPLONA
José SAVALL.—Avda. de Jijona, 8 - ALICANTE
José Antonio JIMENEZ.—Avda. Cayetano del Toro, 14 - CADIZ
ARPEGIO, S. L.—Madre Rafols, 19 (Los Remedios) - SEVILLA
PROMUSICA.—Alhóndiga, 28 - GRANADA

Oviedo, sobre todo en el «rôle» protagonista. Por ello es más de destacar el gran triunfo obtenido por la soprano Mariella Devia —indiscutible triunfadora de esta XXXIII temporada— en la «Lucia» de este año, cuyo debut aquí no pudo ser más afortunado. Si tuviera que destacar una de las grandes cualidades de su voz, para mí sería la igualdad en todos los registros. Pero posee también precioso timbre y afinación perfecta. Ha cantado matizando maravillosamente, y de poseer algo más de volumen, sería ya una cantante perfecta. Ha conseguido en Oviedo un triunfo apoteósico. El tenor Beniamino Prior ha mejorado su actuación en *Traviata*, incorporando el personaje de «Sir Edgardo», aunque cantando con bastante irregularidad. Bien el barítono Zancanaro, con la seguridad de siempre. Nos ha parecido también mejor que buena la actuación del tenor asturiano Joaquín Pixan, en el corto papel de «Lord Arturo». Esperamos que pueda ser llamado para mayores empeños, pues lo poco escuchado nos ha parecido de calidad.

● Con un *Trovador* de pena llegamos a la cuarta representación. Nadie se ha salvado, excepto María Luisa Nave, que aunque, en mi opinión, no posee la voz más indicada para «Azucena» —pues no tiene un auténtico color de «mezzo», como ya habíamos observado en su «Preciosilla» de *La fuerza del destino*—, ha cantado con temperamento y expresividad, sacando su personaje a flote del naufragio general. Ni Angeles Gulín, ni el tenor Bruno Rufo, ni el barítono Salvadori han sido capaces de llevar a cabo las grandes exigencias de su partitura, rozando en muchas ocasiones el ridículo. Muy bien los Coros de la ABAO.

● *La sonnambula*, de Bellini, fue representada en quinto lugar, lo que, en mi opinión, fue un grave error. La hermosísima partitura belliniana no fue bien saboreada por el público, acostumbrado, creo, a tanto drama anterior. Mariella Devia ha vuelto a mostrarnos su preciosa voz; de técnica perfecta, con un dominio vocal extraordinario, logró una interpretación de «Amina» realmente magnífica. Para el personaje de «Elvino» hubiéramos preferido un tenor más ligero, como creo exige la partitura, que Dano Raffanti. No comenzó bien —sin los nervios en su sitio—, recurriendo incluso al falsete en una ocasión. Fue mejorando notablemente, hasta lograr una aceptable interpretación del personaje que encarnaba. El «Conde Rodolfo» fue cantado por el bajo Rinaudo, que lo hizo con corrección.

● El último día tenía para nosotros uno de los grandes alicientes de esta temporada: el debut en su ciudad natal de la soprano Belén Genicio, que interpretaría la «Nedda» de *I pagliacci*, de Leoncavallo. Pero antes se haría la representación de *Il tabarro*, de Puccini, por Angeles Gulín, Pedro Lavirgen y Giampiero Mastromei. La soprano gallega, a quien va muy bien el «rôle» de «Giorgetta», se empleó a fondo, cantando con sentimiento y expresando muy bien el dramatismo que encierra la partitura; esta vez sí se aplaude, aunque con las reservas de siempre, pues su voz torrencial ha sobresalido por todos, innecesariamente. Espléndidos el barítono Mastromei y Pedro Lavirgen; cantaron con fuerza, y ambos se entregaron sin reservas en la interpretación, logrando con la soprano una muy valiosa versión de esta difícil ópera, que, por cierto, era estreno en el Campoamor.

● Con la ópera *I pagliacci*, como he dicho, se produjo, en la última función de la temporada, el debut en el Campoamor, de Oviedo, de Belén Genicio; tenía el «handicap» terrible de hacerlo ante sus

paisanos, y podemos asegurar que ha dejado satisfechos a todos. Los que hemos seguido su carrera encontramos lejanísimo aquel concierto del año 1974, en Gijón, en el que la habíamos calificado simplemente de «alumna aventajada». Sus mejoras han sido tan palpables que es la suya una voz hermosa, con poder, sobre todo en su centro, y unos buenos agudos, que mejorarán, sin duda; ha cantado sin nervios, con decisión y aplomo, la partitura de «Nedda», consiguiendo muy buenos detalles; muy afinada y con excelentes matices. Esperamos que la Asociación Asturiana de Amigos de la Opera la invite para futuras actuaciones. Lavirgen y Mastromei han hecho una magnífica versión de sus respectivos personajes, «Canio» y «Tonio», mejorando aún el éxito alcanzado ya en *Il tabarro*.

Y esto ha sido todo. A esperar ahora la próxima temporada, que, como he dicho al principio, se promete muy feliz.— PEDRO LUIS MENENDEZ.

Burgos

LA MUSICA ANTIGUA EN BURGOS Y LA XV SEMANA INTERNACIONAL «ANTONIO CABEZON»

A finales de agosto se ha celebrado ya la XV edición de estas Semanas Internacionales burgalesas, que nacieron para conmemorar el IV Centenario de la muerte del organista y compositor burgalés Antonio de Cabezón, llamado el «Bach español del siglo XVI», y en la actualidad y entonces mundialmente conocido en los ambientes musicales cultos. Con ello se pretendió, lográndose algo en Semanas anteriores, difundir sobre todo y ante todos la obra de este genial músico de capilla de Carlos V y Felipe II, a través de los órganos antiguos de la capital y provincia, o del clave, la vihuela y el arpa —instrumentos para los que compuso—, y de transcripciones para otras familias de instrumentos, procurando que estos fuesen reproducciones fieles de los que en aquellas épocas se utilizaban.

En estos ya tres lustros de continuidad de las Semanas «Cabezonianas» han pasado **solistas** como Baciero, Sainz de la Maza y Castañeda (burgaleses), Yepes, Bitetti, Tutor, Calvo, Zabaleta, Taberna, Torrent, Chapelet, Tallante, Talsma, Pildain, Elizalde, González Amezúa, Martínez Solares, Riaño, González Uriol, Cortada, Gálvez, Barberá, etc. Dúos formados por Corostola y Rego, Eslaca y González Uriol,

Perret y Zayas, Arias y Tallante. Tríos compuestos por Gálvez, Savalle y Pérez Durías. Cuartetos vocales: Madrigalistas, Polifónico, Tomás Luis de Victoria (los tres de Madrid). Cuartetos instrumentales, como el Renacimiento, de Madrid, cuyo director es R. Perales, de la Nacional, profesor en varios centros de Madrid y Segovia, y últimamente, además, ha conseguido ser el organizador de estas Semanas en Burgos. Este Cuarteto se solía reforzar con las voces de otras agrupaciones, como el Polifónico, Perret-Zayas, etc. Cuartetos instrumentales y vocales, como el «Antonio de Cabezón», de Burgos, que dirige García de la Mora, catedrático de la Escuela Universitaria del Profesorado y del Conservatorio «Antonio de Cabezón», de Burgos. Corales: de Cámara: Madrigal, de Bucarest; de Pamplona; San Esteban, de Burgos; Manuel Iradier, de Vitoria; Capilla Clásica, de León, y Cantores de Polifonía, de Madrid. **Orquestas:** Catalana de Cámara y Solistas de Cataluña.

Otras Agrupaciones, como: Atrium Musicae, que dirige G. Paniagua; Pro Música Antigua, que dirige M. A. Tallante; L. E. M. A. (Labor y Estilo), con Fresno, Mariano Martín, etc. Música Antigua, dirigida por A. Massó. Estos cuatro grupos todos madrileños.

Grupos extranjeros: Estudio de Munich, The Scholars, Fistulatores et Tubicinatores varsovienses y Conjunto de metales de Aquitania. Un grupo burgalés: el Instrumental y Vocal «Antonio de Cabezón» (que al principio fue cuarteto), compuesto por pedagogos musicales procedentes de la Coral Universitaria de Burgos «Francisco de Salinas» y del Conservatorio, y que dirige la profesora García de la Mora.

Cantantes solistas: Chamorro, Bordoy, Sinovas, Porras, Tomás, Padín, Foronda, Gota, Leoz, etc.

Conferenciantes: Ibáñez, Preciado, Rubio, Perales, etc.

Comentaristas y colaboradores: Francés, Kastner, Quesada, Calderón, Entrambasaguas, López-Chavarri, Ruiz Molinero, Aransobry, Aguirre, N. López Martínez, Díaz-Guardamino, etc.

Y en la XV Semana: Fernández de la Cuesta, natural de Neila (Burgos), con la conferencia sobre **Fuentes de la música medieval burgalesa**; el organista ginebrino Lionel Rogg, y obras de Cabanilles, Peraza, Araújo, Du Mage, Kerll y Bach. El Grupo S. E. M. A., de Madrid, con obras de Trombocino, los Gabrieli, Cesena, Morley, Jones, Brihuega, Vilches, Badajoz, Escobar y Juan del Enzina. Han satisfecho grandemente a toda clase de público. El Grupo Alondra, trío formado por la cantante española Teresa Escibano, el cantante sefardí Aron Saltiel y el guitarrista austriaco Wolfram Märzendorfer, con **Poemas**



LA MADRILEÑA CAPILLA MUSICAL DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS DE MUSICA ANTIGUA (GRUPO SEMA), PARTICIPANTE EN LA XV EDICION DE LA SEMANA BURGALESA «ANTONIO DE CABEZON», EN LA CAPILLA DE LOS CONDESTABLES DE CASTILLA DE LA CATEDRAL BURGALESA.

amorosos y canciones populares sefarditas un día, y el segundo día de actuación con obras del **Romancero judeo-español**. El Ensemble de cuivres d'Aquitaine (cuatro trompetas, tres trombones, contratuba y timbales), con el mismo programa que ya presentaron a la Semana XIV, y que gustó más ese año, y el Cuarteto Vocal «Neocantes», de Madrid. La clausura de esta XV Semana se realizó, en Covarrubias, con la **Misa**, a tres voces, de Perosi, y el Orfeón Mirandés, que dirige el padre Leopoldo Eraso, y con la participación del grupo francés. Han colaborado con el excelentísimo Ayuntamiento de la capital la Excm. Diputación Provincial, el Consejo General de Castilla y León y el Ministerio de Cultura. Y para conmemorar estos quince años cumplidos por la Semana «Antonio de Cabezón» se ha editado por el Ayuntamiento un librito, cuya introducción está redactada por el presidente de la Comisión de Cultura, Sr. Del Diego Simón; el prólogo es de José María Francés Gil, y en él se recuerda cómo el gran músico burgalés Antonio José, muerto en 1936, quiso ya diez años antes que se homenajearse debidamente al paisano y colega del siglo XVI Antonio de Cabezón, pero que no pudo hacerse hasta 1966, en el IV Centenario de la muerte, en Madrid, de este burgalés universal. Los comentarios y notas en libro y programas son de Perales, director del antiguo Cuarteto Renacimiento, de Madrid, viola de la Orquesta Nacional y profesor en Madrid y en Segovia, y también ahora comisario organizador de esta Semana burgalesa desde hace más de dos años.

En el citado libro se puede observar que en estos quince años sobre todo ha habido agrupaciones de Madrid (algunas repitiéndose hasta en cinco Semanas y más de un concierto en cada Semana), cuatro extranjeras, dos catalanas, una navarra, una vasca, una leonesa y dos burgalesas tan solo. Pero lo que más extraña en la XV Semana «Antonio de Cabezón» es que no se haya podido oír ni una sola obra del mismo. No importa que el solista burgalés Baciero haya intervenido, por lo menos, quince veces en once de estas quince Semanas, ya que como especialista intérprete de toda la obra de Cabezón que es siempre interesa aquí, máxime dentro de esta Semana Burgalesa de Cabezón. Y tampoco importaría que, como de hecho está sucediendo, hubiese músicos abonados a la Semana, ya como intérpretes, ya como conferenciantes u organizadores, y a veces hasta como críticos, si se cuidan de que se interpreten o estudien las obras de Cabezón. Organizándolo con tiempo se podría conseguir que la mayoría incluyera en sus programas alguna obra del genial burgalés que ha dado vida y nombre a estas Semanas.

Precisamente, las primeras Semanas de Música Antigua de Cabezón, organizadas por los propios burgaleses, animaron a algunos músicos de Burgos a cultivar su música no sólo cara a unos pocos días de las vacaciones veraniegas, sino a lo largo del curso, y para llevarla por toda España y allende nuestras fronteras. Así se crearon agrupaciones vocales de cámara, como la Coral de San Esteban (que ya tiene grabados varios discos de música antigua) y grupos mixtos (vocales e instrumentales), como el «Antonio de Cabezón», que siempre interpreta varias obras de Antonio, y que ha recorrido ya toda España y buena parte de Europa, y lleva ocho cursos sin desmayar, luchando con grandes dificultades de toda índole, y otras, como la Polifónica Castilla o la Universitaria «Francisco de Salinas», que si bien no se dedican exclusivamente, co-



LA ORQUESTA DEL CONSERVATORIO, CON EL ORFEON BURGALÉS, LA SCHOLA CANTORUM Y LA CORAL UNIVERSITARIA «FRANCISCO SALINAS», QUE CLAUSURARON EL CURSO MUSICAL DENTRO DEL PROGRAMA OFICIAL DE LAS FERIAS Y FIESTAS DE LA CAPITAL CASTELLANA.

mo las anteriores, a la música medieval y renacentista, las estudian muy preferentemente.

Por su parte, la Sociedad Filarmónica, en sus conciertos mensuales, también invita a grupos especializados en música antigua, tanto locales como nacionales e internacionales. Y los organismos locales, provinciales, regionales y nacionales están empezando a tenerla en cuenta, sobre todo a través de grupos foráneos, no sólo en vista a las Semanas, sino a todo el año, en capital y provincia.

Por otra parte, en este curso académico pasado han destacado, por orden cronológico:

1.º El Orfeón Burgalés y la Orquesta de Cámara del Conservatorio, con música barroca, entre ella el **Gloria**, de Vivaldi, siendo solistas las profesoras del Conservatorio doña Rosario Giménez y doña María Jesús García de la Mora; al órgano, Raquel Catalina, y dirección, maestro Ve-



EL CUARTETO VOCAL INSTRUMENTAL «ANTONIO DE CABEZÓN», DE BURGOS, QUE DIRIGE GARCÍA DE LA MORA, ASIDUO COLABORADOR DEL FESTIVAL Y QUE HA DIFUNDIDO DENTRO Y FUERA DE ESPAÑA LA OBRA DEL «BACH ESPAÑOL DEL XVI».

ga (director de ambas agrupaciones y del Conservatorio), con ocasión de las Fiestas de San Lesmes.

2.º Sobre todo, «Las ciento cinco voces blancas» de la Cátedra de Conjunto Coral del Conservatorio, acompañadas por su Orquesta, con el **Stabat Mater**, de Pergolesi, actuando de solistas las profesoras de Canto y Conjunto coral del citado Centro docente, bajo la batuta del director del mismo y con ocasión del Pregón de la Semana Santa burgalesa en la Catedral.

3.º El Primer Ciclo de Música Sacra, en el que han intervenido: la Northern Sinfonia Orchestra and Chorus of England, con **La Creación**, de Haydn; la Coral Polifónica de Castilla, que dirige Luis María Corbi Echevarrieta, con obras de Victoria, Guerrero, Cererols, Palestrina y Scarlatti; la Coral San Esteban, que dirige Juan José Rodríguez Villarreal, con Victoria, Palestrina, Van Berchem, Guerrero y Arcadelt; y el Grupo «Antonio de Cabezón», que dirige García de la Mora, con obras de Warnefrido (siglo VIII), Gautier de Coincy (siglo XI), **Libro Vermell de Montserrat**, y Alfonso X (siglo XIII), y de Pretorius, Guerrero, **Cabezón**, Morales, Lasso, Van Berchem y Victoria (siglo XVI). Este Grupo terminó pronto su temporada en Burgos, por asistir directivos del mismo a varios Cursos, entre ellos al XIV Congreso Mundial de Pedagogía Musical celebrado en Varsovia, y al de Técnica Vocal y Dirección instrumental y Vocal sobre Música Barroca en la Universidad de Cervera (Lérida).

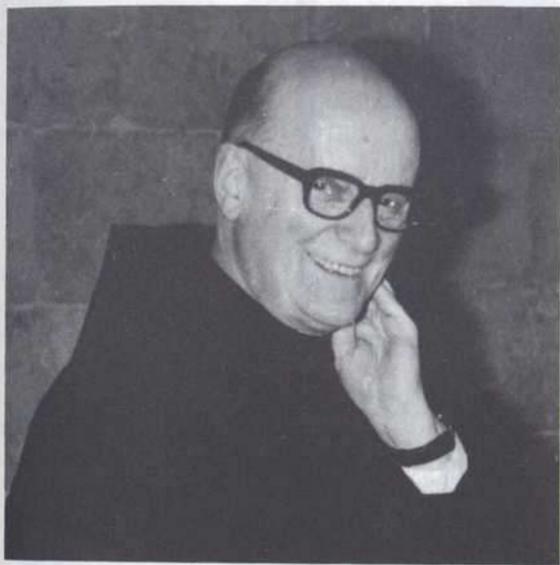
4.º Y como digno final de un intenso quehacer musical de todo un curso académico, el magno concierto dentro del Programa oficial de las Fiestas y Fiestas de Burgos, con una primera parte a cargo de la Orquesta del Conservatorio, con obras de Telemann, Albinoni y Vivaldi; solistas Vicente Elizondo y Javier Iturralde, y la segunda parte, tres corales burgalesas: Orfeón, Schola Cantorum y Universitaria «Francisco de Salinas» (reforzadas con alumnos del Conservatorio), la Orquesta y obras de Beethoven, Grieg, Straus y Antonio José, y el pianista Pedro Zuloaga. Solista vocal, Angel Portal; todo dirigido por el maestro Vega.

Como puede verse, es intenso el trabajo de educación musical que con música de todas las épocas se realiza durante el curso en Burgos, sin contar el de otras agrupaciones, como la Peña Guitarrista (director, maestro Espiga), la Coral Santa María la Mayor (director, A. Bravo), la Hispana (A. del Campo) y otras.—**PATROCINIO DE LOS RÍOS**.

**ABADIA BENEDICTINA
DE SANTO DOMINGO DE SILOS
(BURGOS)**

SEMANA DE ESTUDIOS GREGORIANOS

Dom Eugène Cardine, monje de la Abadía de Solesmes y profesor en el Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma, ha dirigido una semana de Canto Gregoriano, para especialistas, en el Monasterio de Santo Domingo de Silos, del día 29 de septiembre al 4 de octubre. Su figura, su persona ha cautivado al numeroso grupo de alumnos. «Personas como éstas no deberían morir nunca», eran sus comentarios. Dom E. Cardine, con sus setenta y cinco años, es, sin duda, el mejor profesor de Canto gregoriano hoy. Es él quien ha patrocinado las nuevas formas de interpretación, basadas en el estudio profundo y en la comparación de los distintos manuscritos y sus diversas notaciones. El gregoriano que nos presenta el padre Cardine es airoso, fresco, juvenil, libre, fluido, casi etéreo; no es el gregoriano de Solesmes, ni mucho menos, aunque sea monje de allí. La interpretación que nos ofrece es mucho más pura y, por tanto, más convincente también que la de sus maestros Dom Mocquereau y Dom Gajard.



EL PROFESOR DEL INSTITUTO PONTIFICIO DE MÚSICA SACRA DE ROMA, DOM EUGENE CARDINE.

A lo largo de las clases ha desarrollado temas de gran interés para captar la razón de ser, el porqué de las nuevas for-



LOS CURSILLISTAS, AL FINAL DE LA SEMANA DE ESTUDIOS GREGORIANOS, POSAN CON EL DIRECTOR DEL CURSILLO.

mas de interpretación. En primer lugar, ha explicado cómo la **Semiología** no enseña a leer lo que está escrito, a reencontrar el espíritu del copista, sus costumbres, los convencionalismos que ha recibido de su entorno cultural. Por medio de ella comprendemos el sentido o significado de las grafías neumáticas, es decir, los signos que representan la música gregoriana desde la segunda mitad del siglo IX.

Tomando como base, pues, los mismos manuscritos y su notación, ha ido desarrollando las principales adquisiciones dentro del campo de las investigaciones de la Semiología gregoriana:

— La noción de neuma, es decir, todas las notas que van dentro de una misma sílaba.

— El corte neumático: una separación o discontinuidad practicada en la escritura del neuma, entre dos signos sucesivos.

— Valor de las notas en el canto gregoriano: valor disminuido, valor medio o sílabico y valor aumentado.

— La repercusión que hay que dar a todas las notas que están al unísono.

— Las características especiales que comportan el «Salicus» y el «Quilisma».

Todos estos temas han ido acompañados de ejercicios prácticos. Los cursillistas cantaban los ejemplos propuestos por el profesor y dirigidos por las ágiles y envidiables manos de Dom Cardine.

El alumnado era especialmente joven. Entre ellos había compositores, maestros de capilla, organistas, pianistas, etc. Y lo que sí que podemos afirmar, sin miedo a equivocarnos, es que han quedado francamente encantados del desarrollo del cursillo y con ganas de poder tener otro año más a Dom Cardine entre nosotros. Claro está que esperamos que ya para el tercer año tengamos subvención del Ministerio de Cultura. Este año se nos prometió, pero no ha llegado. Y es triste que cursillos donde no asisten más que quince alumnos (ISME, por ejemplo) tengan una subvención extraordinaria, y una figura como Dom Cardine, primera autoridad mundial en canto gregoriano, tenga que traerla un particular; esto se puede hacer una vez, pero me temo que al próximo año no podamos traerle por razones económicas. Y sería triste para la cultura, especialmente para la española. Esperemos que no sea así.—**FRANCISCO LARA.**

Castellón

BENICASIM

XIV CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA «FRANCISCO TÁRREGA»

Un año más —y van ya catorce ediciones— Benicasim ha sabido convertir el colofón de su alta temporada turística estival en un gigantesco panel de fidelidades a la guitarra, a sus intérpretes, a la memoria de aquel ilustre castellonense de Villarreal, Francisco Tárrega Eixea, el gran maestro que supo sacar al bello instrumento del ambiente tabernario en que se venía desarrollando cuando él, paciente y humilde, inspirado y fuerte de espíritu, recibió la luz de los elegidos por la Música y por la Historia para enaltecerla para siempre y situarla en el trono que sigue ocupando. El cosmopolitismo de Benicasim, donde se hermanan valores tan aparentemente dispares en su planteamiento, como ese nido de arte que es el «Torreón» de Enrique Bernad, donde la pintura y la cerámica encontraron recreo, junto al Mare Nostrum, o complejos discotequeros, como los de Vicente Miralles Troncho, «pionero» y visionario del desarrollo de la música joven en este privilegiado rincón de «Costa de Azahar», con su «Eurotebaida», tiene, llegada la última quincena de cada mes de agosto, semáforo verde para la guitarra.

Convocado por el Ayuntamiento de Benicasim, con organización y respaldo de la propia Corporación y el apoyo ejemplar del Ministerio de Cultura, Diputación Provincial, Ayuntamientos de Castellón y Villarreal, Cooperativa de Crédito-Caja Rural San Antonio, de Benicasim, y la colaboración de guitarras «Safor», de Xeraco (Valencia); «Taymar», de Valencia, y «AFIMA» (Asociación Nacional de Fabricantes de Instrumentos Musicales y Accesorios), se ha celebrado el «Francisco Tárrega» entre un ambiente de expectación, por el número de concursantes y calidad de los mismos.

DETALLES DE LOS PREMIOS

Hay que decir que un capítulo muy importante estaba centrado en la «apetitosa musicalidad» (?) de los premios convocados este año. Fueron los siguientes:

Primero: 250.000 pesetas y guitarra de concierto.

Segundo: 150.000 pesetas y guitarra de concierto.

Premio a la mejor interpretación de la obra de Francisco Tárrega: 100.000 pesetas y guitarra.

Premio de composición: 250.000 pesetas.

CONCURSO DE COMPOSICION

Hay que recordar a nuestros amables lectores que, aparte del propio Concurso de Interpretación, se había convocado para este año un concurso abierto a todos los compositores. Las obras presentadas debían ser escritas para guitarra sola, y su duración se fijaba en cinco minutos, como mínimo, y quince minutos, como máximo. Las obras optantes al premio habían de ser originales e inéditas, y no podían ser reproducidas o ejecutadas públicamente, ni editadas gráfica o fonográficamente.



OFERTA OTOÑO 80



167-003 807/08

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



165-010 680/82

Bizet
GARMEN
VICTORIA DE LOS ANGELES / NICOLAI GEDDA / JANINE MICHEAU / ERNEST BLANC / DENISE MONTEIL / MARCELLE CROISIER / MONIQUE LINVAL / JEAN-CHRISTOPHE BENOIT / MICHEL HAMEL / BERNARD PLANTEY / XAVIER DEPRAZ.
Coros de la Radiodifusión Francesa
dirigidos por René Alix
Cantoría de la Radiodifusión Francesa
Los Pequeños Cantores de Versalles
Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa
Sir THOMAS BEECHAM, Bart. C.H., director
Precio Normal: 2.070 Ptas
PRECIO OFERTA: 1.665 Ptas



167-003 800/02

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



167-003 446/48

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



167-003 704/06

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



Se presentaron a esta primera convocatoria del Concurso de Composición veintinueve obras, si bien el Jurado calificador —que, por supuesto, era el mismo que entendió en el fallo del Certamen propiamente dicho—, tras amplia deliberación, consideró procedente no adjudicar el premio único e indivisible de las 250.000 pesetas.

OCHO PAISES REPRESENTADOS

Veintiocho inscripciones se registraron este año en el «Francisco Tárrega». De ellas, cuatro no contabilizaron, por no presentarse, al final, los concursantes. Tras las oportunas sesiones de preselección, catorce de éstos pasaron a las jornadas oficiales, cara al público, celebradas, como en pasadas ediciones, en el salón de convenciones del Hotel Orange, y la finalísima, en «Bohío», al aire libre.

Como «Premio de consolación» para unos y otros, sobre todo para los que no alcanzaron la soñada panacea del dinero y la gloria, aquí está, por riguroso orden de presentación de solicitudes, la relación de concursantes inscritos en la XIV edición:

Gen Hasegawa (Austria), Jean F. Reille (Francia), Arnaud Partcham (Francia), José F. Navarro Ribés (España), Lothar Zanzinger (Austria), Antonio Sánchez Picadizo (España), Manuel Romero Iglesias (España), Horacio Lovecchio Castillo (Argentina), José María Pichardo Acosta (España), Joan Garrobe Marquí (España), William Waters (Inglaterra), Gilbert Clamens (Francia), Leonardo Palacios (Uruguay), Satoru Hosoi (Japón), Jean M. Ankri (Francia), Toru Kannari (Japón), Andrés Martí Boigues (España), Takami Yamamoto (Japón), Paul Gregory (Inglaterra), Ramón Barboza (España), Manuel M. Babiloni Campos (España), J. L. Climent García (España), José R. Matoses Cuquerella (España), Duncan Philips James (Inglaterra), Yoshimi Otani (Japón), Gumerindo Piedrafeta Pérez (España), Yoshinori Takahashi (Japón) y Korichi Akasaka (Japón).

A destacar, por la parte sentimental que nos corresponde, la actuación de Manuel M. Babiloni Campos, de Castellón, un joven integrante de la Orquesta de Cámara de nuestra ciudad, que dirige el maestro Alejandro García Guinot. Un día Manuel Babiloni dejó los estudios para aplicarse a la guitarra. Actualmente es alumno del Conservatorio de Música de Valencia. Su actuación, junto a grandes figuras con muchas horas de vuelo, con mucha serenidad y recursos ganados a golpes de oficio, podemos calificarla de sumamente positiva. Hijo de músico, lleva él mismo la música como atributo espiritual de su aún joven personalidad. No estuvo entre los premiados, pero tiempo al tiempo. Serenidad y educación, como la que algunas veces hemos notado en falta en otros, incluso entre los más consagrados, sí tuvo Manuel M. Babiloni a la hora de aceptar el fallo: «El Jurado es duro, exigente..., pero lo importante es participar, no ganar». Toda una lección de sinceridad y de autodominio, vamos. ¡Adelante, paisano!

JURADO CALIFICADOR. LA SUPREMA LECCION DE LEOPOLDO QUEROL

«Nadie podrá separar jamás el nombre del ilustre (hoy más que nunca) académico del Certamen de Guitarra «Francisco Tárrega», de Benicasim. Con esta participación en el Jurado, que tan dignamente ha presidido desde su primera edición, por encima de cualquier tipo de susceptibilidad, Leopoldo Querol completa su indis-



EL JURADO CALIFICADOR DE LA DECIMOCUARTA EDICION DEL CERTAMEN GUITARRISTICO «FRANCISCO TARREGA», CUYA PRESIDENCIA OSTENTO EL COMPOSITOR JOAQUIN RODRIGO.

cutible calidad artística con una calidad humana muy por encima de lo normal. Con ello demuestra, además, su auténtico amor a una obra que, sin discusión alguna, es suya, y su noble interpretación del compañerismo. Grandeza de alma se llama esa figura.»

Hemos querido encabezar el apartado dedicado a la composición del nuevo Jurado calificador con estos breves fragmentos de una extensa nota (¿de «descargo»? inserta en las páginas de la prensa local (diario **Mediterráneo**, pág. 3, 28-VIII-1980) y firmada como procedente de la «Comisión organizadora del XIV Certamen Internacional Francisco Tárrega».

Los que —respetando todos los pareceres y aprecios, por nuestra parte— consideraron oportuno traer a la actualidad la lanzada de la sustitución de este hombre, Leopoldo Querol, ofrecían ahora el bálsamo del público reconocimiento a unos valores indiscutibles. Hay que citar que el Ayuntamiento de Benicasim, reunido en sesión, redactó un acta en términos similares, parte de la cual fue leída —y aplaudida— en el transcurso de la sesión final. Nunca es tarde. Y allá cada cual con su conciencia.

El Jurado calificador de este año, bajo la presidencia del ilustre compositor valenciano don Joaquín Rodrigo Vidrié, académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, catedrático y doctor «Honoris causa» de la Universidad de Salamanca, que intervino asesorado por su distinguida esposa, estuvo compuesto por el propio don Leopoldo Querol Roso, el hombre que, junto a un reducido grupo de colaboradores y el Ayuntamiento, ha sabido convertir a Benicasim, durante estos primeros catorce años, en una envidiable «Capilla Sixtina» de la guitarra. El maestro Querol es académico de número de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y San Carlos, concertista de piano, compositor... y un largo etcétera de todos conocido. Con él, don Robert J. Vidal, productor delegado de Radio France, fundador del Certamen Internacional de Guitarra de París; doctor Michele Pittaluga, presidente del Conservatorio «Antonio Vivaldi», de Alessandria (Italia); profesor Gordon Crosskey, del Royal Conservatory, de Manchester (Inglaterra); don Manuel Cubedo, nuestro fraterno paisano, director artístico musical, músico y famoso concertista.

OBRA OBLIGADA: «SUITE» DE HOMENAJES, DE VICENTE ASENCIO

Vino también el apellido Salvador, ilustre en la Música, en el mundo de la composición y de la cátedra. Estuvieron aquí,

como siempre, Matilde y Josefina Salvador. Y con ellas, el homenaje de la organización al apellido Asencio: al hombre y al maestro, al amigo, recordado ya, en cada instante..., tan ligado a Castellón y los castellonenses. Vicente Asencio, desde la Paz que no acaba, habrá sonreído, sin duda, ante este homenaje repetido, cada jornada, varias veces. Su «Suite» de homenajes ha brillado con fuerza propia y ha sido una buena piedra de toque para calibrar la calidad de los participantes. Su «Elegía» a Falla, «Sonatina» a Scarlatti y su «Tango de la casada infiel», de García Lorca, se han convertido en los tres pilares de un expresivo homenaje póstumo a Vicente Asencio, autor de esta Suite.

JORNADAS, PARTICIPANTES Y GANADORES

En el transcurso de las tres jornadas intervinieron —tras la selección previa, necesariamente dura en la eliminatoria— Kannari, Hasegawa, Otani y Akasaka (Japón); Zanzinger (Austria), Ankri y Clamens (Francia); Gregory, Waters y James (Inglaterra); Barboza y Palacios (Uruguay), y Babiloni Campos y Picadizo (España). Tras una nueva reunión del Jurado, a la finalísima pasaron Gregory, Otani, Palacios y Picadizo.

La actuación de éstos, cimentada sobre obras de elección libre en esta última jornada, nos trajo el perfume de Tárrega, Schubert, Bach, Giuliani, Rodrigo, Asencio, Dowland, Bronwer, Sor... En el intermedio, y mientras el Jurado pasaba a deliberar, tuvo una muy lucida actuación la Coral Polifónica Benicarlanda, que bajo la



YOSHIMI OTANI, TRIUNFADOR DE ESTE XIV CONCURSO.

dirección del maestro Froilán Galindo interpretó un breve pero interesante concierto.

Ya en el escenario, de nuevo, el Jurado, con las primeras autoridades provinciales y locales, representantes del Consell, etc., ocupando la mesa presidencial, en la que, curiosamente, por unos instantes, el protocolo de unas justas musicales pudo hermanar todas las tendencias y colores ideológicos del actual espectro de este querido país nuestro, «antes llamado España», como diría Vizcaíno Casas, perfectamente acomodados, cada cual en su lugar, por el veterano jefe de protocolo, Manolo Sanz Blanco (¡felicidades, don Manuel!), se dio a conocer el esperado fallo. Apresurémonos a decir que, matizando ciertos aspectos, el continente y contenido del mismo ha disentido algo de la opinión de algunos críticos presentes y de cierto sector, no precisamente minoritario, de público. Pero esa es otra historia que no tenemos ya espacio para contar, por la necesaria densidad de una crónica de este tipo, que nos obliga a marginar divagaciones finales. Aquí están los ganadores:

Primer premio: Yoshimi Otani (Japón); segundo, para Leonardo Palacios (Uruguay). Premio a la mejor interpretación de la obra de Francisco Tárrega, no se adjudica. Premio del Concurso de Composición, declarado desierto por el Jurado, por estimar que la categoría exigida para la posible obra premiada no se daba en ninguna de las presentadas. Cada uno de los finalistas —excepto, naturalmente, los premiados, por no ser acumulable el galardón «crematístico»— recibió un premio de 50.000 pesetas, por el simple hecho de haber participado. En esta circunstancia estaban Paul Gregory (Inglaterra) y Antonio Sánchez Picadizo (España), que recibieron cada uno la citada cantidad.

ACOTACIONES FINALES

La presencia del maestro Joaquín Rodrigo y su distinguida esposa, junto a otras figuras de la música, la política y el mundillo social, así como numerosos críticos pertenecientes a distintos medios informativos, ha sido nota destacada del Certamen. Tras unos años de actuación brillantísima, como presentador, don José María Arquimbau, director de **La Voz de Castellón**, el «maremoto» de cambios ha afectado también a esta parcela, tan digna de ser cuidada por la importancia que comporta en el desarrollo de las jornadas. Otro estimado compañero, Eduardo Mas del Río, de Radio Popular, ha cumplido con sobriedad el encargo, nada fácil ni apto para improvisaciones, por supuesto; Javier Tárrega Bernal, el «Concejal de la Guitarra», como popularmente ha comenzado a llamársele, ha bregado lo indecible y ha puesto mucha voluntad en todos los detalles. El escenario, tanto en el Hotel Orange como en la sala «Bohío», aun respetando la buena voluntad de unos y otros, no es el idóneo: hace falta un «auditorium»: ruidos de discotecas, trenes, tráfico, etc., aunque muy atenuados, convergen en distraer la atención de Jurado, intérpretes y público. Y eso es grave.

Cuando ya hace algunos años, en estas mismas páginas, apuntamos la poca grata circunstancia que antecede, algunos opinaron que apretábamos demasiado las clavijas. Hoy día todo el mundo clama ya por el «auditorium». Benicasim y el Certamen no pueden seguir improvisando cada año, para tropezar con la misma piedra. Docto-

res tiene... el Ayuntamiento. Y la Diputación, y el Ministerio de Cultura, y... etcétera.

ENVIO:

A Pedro Deya, crítico musical de **Baleares**, y a su encantadora esposa, con los que compartimos las jornadas, esperanzados en el reencuentro de la XV edición de 1981. Así sea.

VICENT DOMENECH

Galicia

UN PUEBLO QUE VIBRA AL SON DE LAS BANDAS DE MUSICA, PUENTEAREAS

Durante los días 6, 7, 8, 9, 28 y 29 de septiembre el Ayuntamiento de esta villa ha conmemorado con un éxito apoteósico el Primer Centenario del nacimiento de su hijo predilecto, el ilustre y malogrado compositor Reveriano Soutullo Otero, quien, juntamente con su fraternal colaborador levantino Juan Vert, produjo numerosas páginas de nuestra lírica nacional, especialmente sus aplaudidas y famosísimas obras de ambiente étnico y puritanismo español, cual las conocidas zarzuelas **La del Soto del Parral** y **La leyenda del beso**, con las que ambos autores se consagraron definitivamente ante el aplauso del pueblo español.

Y, precisamente, ese mismo pueblo, representado en estos actos por miles de gallegos, es el que ha llenado «hasta la bandera», como en los cosos taurinos, el magnífico Cine Mariño, a las once de la mañana del día 7, domingo, y la plaza del Generalísimo, a las diecinueve horas, para aplaudir hasta rabiarse los inolvidables conciertos que han interpretado la Banda de Música Municipal de La Coruña, la Banda de Música de Onteniente (Valencia), ésta con sesenta ejecutantes, y la Banda de Música Municipal de Orense, dirigidas, respectivamente, por los maestros Groba, Ferrero y Basoco, que interpretaron, durante dos horas largas, las mejores obras de su repertorio.

La Banda de Música de Onteniente (que vino acompañada de su alcalde y otros concejales de aquel Ayuntamiento, juntamente con el presidente de dicha Sociedad musical y de numerosos «hinchas» de la misma), dedicó sus dos conciertos —el de la mañana y el de la tarde— al maestro Soutullo, interpretando las obras más destacadas en las que colaboraron conjuntamente Soutullo y Vert, destacándose entre ellas **Encarna La Misterio**, **La del Soto del Parral** (primera y segunda selección de dicha zarzuela) y **La leyenda del beso**, que aplaudieron frenéticamente las multitudes, varios miles, en el concierto de la tarde, al aire libre, donde las bandas de música siempre campean a sus anchas.

Durante mis andanzas por los pueblos de España, NUNCA había visto (a excepción del pueblo valenciano) una villa como la de Puenteareas, que vibra tan intensamente, al **UNISONO**, siguiendo paso a paso con un silencio sepulcral los distintos movimientos «bandísticos» de estas tres prestigiosísimas bandas de música, aunque, como es natural, donde está la masa nunca puede faltar la «chiquillería», que al son de la música acertó a estar «calladita». ¡Cómo no iba a estar así

de tranquila oyendo a estas bandas de música si, según un popular refrán, hasta «la música doméstica a las fieras»!

Qué paisaje tan emotivo, lleno de fe y esperanza para la **MUSICA** (sí, con mayúsculas), cuando las bandas de música de La Coruña y la de Onteniente, dirigidas ambas por mi querido amigo y compañero el maestro Rogelio Groba —hijo de la villa— interpretaron maravillosamente el pasodoble **Puenteareas**, del malogrado Soutullo, precisamente a los mismos pies de su estatua, frente al Ayuntamiento, ajardinado con olorosas flores, cuyos sonidos (lo digo tal como yo lo sentí) encogerían el ánimo de emoción a más de un centenar de personas de las miles que se congregaron frente a la Casa Consistorial y en sus calles adyacentes, formando un grandiosísimo mosaico de palomas mensajeras, que en su pico solamente traían la palabra **PAZ**.

Estos actos artístico-culturales han servido, como dijo el alcalde de Onteniente, Rafael Tortosa Vaño, para hermanar fraternalmente a Galicia y a Valencia. Y así fue, en efecto, de lo cual se congratula muchísimo el que firma estas líneas:

PEDRO ECHEVARRIA BRAVO

Las Palmas

HACIA LA CONSTITUCION DE LA ORQUESTA

El consejero de Cultura del Cabildo Insular de Gran Canaria, don Rafael Martín Suárez, ha declarado que ya se han iniciado los trámites para la constitución de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, con un presupuesto anual de cincuenta millones de pesetas, que se desglosa del siguiente modo: ocho millones aportará el Cabildo Insular; diez millones, la Mancomunidad Provincial de Cabildos; seis millones, el Ministerio de Cultura; y el Ayuntamiento capitalino, Caja Insular de Ahorros y otras entidades, cantidades pendientes de concreción. La Orquesta estará controlada por un Patronato, en el que estarán representadas entidades y personalidades vinculadas a la Música, y un gerente velará por su administración —aceptándose una de las fórmulas propuestas por esta correspondencia en un artículo publicado en esta Revista en el número 500, de abril de este año—. El número de profesores oscilará entre cuarenta o cincuenta profesores, número susceptible de ser ampliado cuando las circunstancias así lo requieran. Una gran noticia que los melómanos de esta ciudad esperan se haga realidad muy pronto. Lo que me sorprende es su denominación, que no considero la más acertada, ya que, a más de prestarse a confusiones con la Sociedad Filarmónica, si la Mancomunidad Provincial de Cabildos la financia con la más importante cantidad, parece que, consecuentemente, debe llevar el nombre de la provincia, o sea, Orquesta Filarmónica —prefiero Sinfónica— de Las Palmas. Lo que no se sabe es de dónde obtendrá el Ayuntamiento la cantidad que haya de corresponderle en la subvención del conjunto orquestal, ya que sus arcas están exhaustas.

Pero salvo esta esperanzadora noticia sobre la creación —¿inmediata?— de la Orquesta, nuestro panorama musical no ha experimentado mejora alguna con la asunción de las nuevas Corporaciones ele-

gidas democráticamente hace ya algo más de un año, si no es que se encuentra en un proceso de alarmante regresión. Así, este año no se ha celebrado el Festival Lírico Popular Kraus en el Estadio Insular, por el desinterés y cicatería de los organismos representativos de la política local en subvencionarlo, y ello a pesar de su carácter y precios eminentemente populares.

SOCIEDAD FILARMONICA

Recital del pianista ruso Mikail Rudy: toscó, confuso, atropellado e impreciso en Brahms y Liszt; más pasable, pero sin brillantez ni clase, en Prokofiev y Stravinsky.

- Notables interpretaciones de la Camerata Instrumental de Berlín, con un gran flautista, Karl Bernhard Sebon, como director.

- Estimable actuación del pianista Isidro Barrio en un programa Beethoven muy ambicioso, pues en varios momentos fueron ostensibles sus limitaciones interpretativas para las partituras beethovenianas.

- Magnífico concierto protagonizado por el Cuarteto Borodin, con unas magistrales versiones de los cuartetos en **La menor, op. 132**, de Beethoven, y en **Mi bemol menor, op. 144**, de Shostakovich.

- Otro pianista ruso, Eliso Virsaladze, en las antipodas de su compatriota ya comentado, pues se revela como un notable intérprete —pese a su juventud— por el equilibrio y madurez de sus ejecuciones y sólida formación técnica.

- La más completa y sobresaliente de las actuaciones del violinista Vladimir Spivakov; brillante, impecable en sus interpretaciones —sin sus habituales problemas de afinación—, todas de alta calidad, acompañado notablemente por Boris Bejterev, en un recital ofrecido desinteresadamente —loable gesto— por ambos artistas a la centenaria entidad como correspondencia a las atenciones recibidas de su Junta de gobierno y público en sus anteriores visitas.

- Plausible velada lírica por la soprano Carmen Bustamante, acompañada pianísticamente por Manuel García Morante.

- Rosalyn Tureck, una de las más acreditadas especialistas de Juan Sebastián Bach, dicta una magistral lección de interpretación del maestro de Eisenach.

- Un gran clavecinista, Hans Pischner, es protagonista de un bello concierto con obras de Couperin, Haendel, Bach, Tomasi y Rameau.

- Aceptable actuación del dúo Luis Claret (violonchelo) y Alberto Giménez-Attenelle (piano). El violonchelista andorrano es un buen músico, pero su arco es algo débil, por lo que su sonido es cubierto por el piano en «fortes» y «fortísimos».

- Brillantísima clausura de la temporada por un conjunto de excepcional calidad, el Octeto de Berlín, con unas magníficas interpretaciones del **Septimino en Mi bemol, op. 20**, de Beethoven, y el **Octeto en Fa mayor, op. 166**, de Schubert.

ORQUESTA NACIONAL

Decepcionantes los dos conciertos —patrocinados por el Ministerio de Cultura y el Cabildo Insular de Gran Canaria— de la Orquesta Nacional de España en el Pérez Galdós —en su gira por este archipiélago y, concretamente, en esta isla y en las de Tenerife, La Palma y Lanzarote—, que continúa arrastrando los vicios, ya endémicos —excesiva dispersión sonora y deficiencias de empaste instrumental—, que señalé en el comentario que le dediqué hace dos años, cuando nos visitó con motivo de la conmemoración del Medio



VLADIMIR SPIVAKOV; SU MAS COMPLETA Y BRILLANTE ACTUACION EN SU DESINTERESADO Y GENEROSO RECITAL-HOMENAJE A LA SOCIEDAD FILARMONICA.

Milenio de la fundación de la ciudad (véase RITMO, núm. 484, septiembre de 1978, página 76), y que mantiene su vigencia. No ha sido apreciable mejoría alguna bajo la batuta de Antoni Ros Marbá, que —y siento decirlo— sigue sin convencerme. Repertorio convencional, interpretaciones rutinarias y deslavazadas y solistas de escaso relieve es el balance de estas actuaciones. Desafortunado el violonchelista canario Rafael Ramos Ramírez, muy apagado de sonido e inseguro, en el **Concierto en Si menor**, de Dvorak. Mediocre la versión del pianista Enrique Pérez de Guzmán, con imprecisiones muy notorias, y la Orquesta del **Número 1 para piano**, de Tchaikowsky. Las ejecuciones de las restantes obras del programa —**La procesión del Rocío**, de Turina; **Cantos canarios**, del tinerfeño Teobaldo Power, como homenaje en el centenario de su estreno, y las sinfonías **Primera** de Brahms y **Cuarta** de Tchaikowsky—, como dije antes, muy vulgares y anodinas. En resumen, la Orquesta Nacional, en estas actuaciones palmenses, no sonó como un instrumento «bien temperado».

BALLET CLASICO NACIONAL

Al contrario que la Orquesta, sorprendió gratamente por su conjunción y calidad interpretativa, demostrando la gran capacidad y meritísima labor de su director, Víctor Ullate, que en un plazo tan corto de tiempo ha logrado unos resultados altamente satisfactorios y que pueden cuajar en un gran conjunto de danza a nivel internacional, si es que no se malogra, como tantas otras iniciativas en este país del absurdo. Víctor Ullate acreditó su clase de relevante figura, muy especialmente en una brillante versión de **El pájaro de fuego**. Lástima que por la intransigencia del director del Ballet Contemporáneo de Las Palmas, Lorenzo Godoy, en no ceder el teatro —que se le había concedido para un acto de final de curso de su academia—, el Ballet Clásico Nacional tuviera que efectuar su segunda actuación en un escenario improvisado en la plaza de Santa Ana —nuestra Plaza Mayor—, totalmente inadecuado para la evolución de los danzarines. Fue auspiciado por el Ministerio de Cultura, Cabildo Insular de Gran Canaria y Ayuntamiento local.

ORQUESTA NACIONAL JUVENIL DE VENEZUELA

Ejemplar agrupación de jóvenes instrumentistas, digna de imitación por nuestras latitudes, aunque precisa de una batuta más competente para que su rendimiento alcance mejores cotas, porque oír a Bach por cien instrumentos es una imperdonable monstruosidad. Tampoco me satisfizo su director, Gonzalo Castellanos, en la **Quinta** beethoveniana, muy tosca y aparatosa. Más aceptable el **Concierto para trompa** —ellos la llaman corno— y **orquesta**, de Richard Strauss, con un estimable solista: Fernando Ruiz. El concierto tuvo por patrocinadores a la Mancomunidad Provincial Interinsular de Cabildos de Las Palmas y el Cabildo Insular de Gran Canaria.

BALLET LAS PALMAS, DE GELU BARBU

Me satisfizo completamente el último espectáculo presentado por Gelu Barbu, impresionándome muy favorablemente la calidad de sus solistas y la conjunción y disciplina del cuerpo de baile. El maestro rumano radicado en esta ciudad ha demostrado palmariamente ser un descubridor nato de valores danzísticos: ahí están Pinela Uaiz, Aida Lustres, Tony Britmon, Miguel Montañez, etc. Gelu Barbu ha vuelto a conseguir un estimable nivel interpretativo del «elenco» que tan sabiamente dirige.

OTROS CONCIERTOS Y ACTIVIDADES

En el Club Prensa Canaria, recital del joven y prometedor tenor canario Manuel Ramírez, que evidencia los progresos conseguidos bajo la disciplina de Rodolfo Celletti. En el templo parroquial de Santa María del Pino, gratos conciertos de órgano por la joven profesora del Conservatorio María Luisa Alonso. En la Catedral, y como homenaje al Padre Soler, notable actuación de la Coral Polifónica de Las Palmas. En el Aula de Música de la Casa de Colón, recitales de los cantantes María Isabel Turón, Pepita Miñón, Mario Guerra y Blas Martínez. Concierto por el Trío Nacional de Cámara de Venezuela (en colaboración con el Consejo Nacional de Cultura de Venezuela). En el Círculo Mercantil, recital del tenor José Antonio Sempere. En el Aula Cultural de la Caja Insular de Ahorros, ciclo de conferencias sobre Beethoven por Pedro Machado de Castro, muy conocido desde hace años en nuestro ambiente musical.—**CARMELO DAVILA NIETO**.

Vizcaya

BILBAO

Se ha celebrado el XXIX Festival de Opera, organizado por la ABAO, y en el que se han representado seis óperas: tres de Verdi, dos de Bellini y una de Donizetti, a saber: **La Traviata**, **La forza del destino**, **Il Trovatore** (Verdi); **Lucia de Lamermoor** (Donizetti); **I Capuleti e I Montechi** y **La Sonámbula**, de Bellini.

Repartos discretos y sustituciones han hecho que el Festival no haya sido tan brillante como en ediciones anteriores.—**JOSE DE URQUIJO**.

INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO

| | Pág. | | Pág. |
|---|------|---|------|
| Albinoni: 12 Concerti, Op. 7. Negri. PHILIPS | 43 | Mendelssohn: Música para órgano (Completa). M. C. Alain. HIS-PAVOX | 40 |
| J. S. Bach: Pasión según San Juan. Schneidt. ARCHIV | 45 | Monteverdi: Il Ritorno d'Ulisse in Patria. Leppard. CBS | 33 |
| J. S. Bach: Oratorio de Navidad. Schneidt. ARCHIV | 45 | Saint-Saëns: Sansón y Dalila. Barenboim. DG | 50 |
| Beethoven: Las 9 Sinfonías. Bernstein. DG | 45 | Schubert: Los Tríos para piano, violín y cello. Beaux Arts. PHILIPS. | 44 |
| Beethoven: Sonatas para violoncello y piano. Dezsö Ranki. HIS-PAVOX | 41 | Schumann: Las 4 Sinfonías. Manfred, etc. Barenboim. DG | 43 |
| Bruckner: Música sacra para coro. Jochum. DG | 47 | Verdi: Aroldo. Caballé/Queler. CBS | 36 |
| Charpentier: Te Deum. Misa del gallo. Judith. Corboz. HISPAVOX. | 37 | Vivaldi: Música sacra. Corboz. HISPAVOX | 38 |
| Dittersdorf: Esther. Szekeres. HISPAVOX | 38 | Los más bellos madrigales. Collegium Vocale, Colonia. CBS | 35 |
| Donizetti: Gemma di Vergy. Caballé/Queler. CBS | 36 | Música española contemporánea. (Edición de la ACSE.) Joaquín Rodrigo: Zarabanda lejana. En los trigales. Fandango. Emilio López: Homenaje a Granados. Angel Martín Pompey: Sonatina en Mi menor. Rafael Castro: Siete piezas. Guitarra, José Luis Rodrigo. ACSE-MOVIEPLAY | 53 |
| Gershwin: Obra orquestal completa. Tilson Thomas/Ormandy. CBS. | 35 | Música española contemporánea. (Edición de la ACSE.) José Antonio Galindo: Sexteto para una viola. Miguel Angel Roig Francolí: Espejismos. Román Alfs: El somní. Francisco Llácer Pla: Inven-ciones. Viola, Angel Ortiz. Soprano, Josefina Cubeiro. Grupo Koan. Director, José Ramón Encinar. ACSE-MOVIEPLAY | 53 |
| Gesualdo: Responsorios. Ireneu Segarra. ARCHIV | 48 | | |
| Händel: Xerxes. Malgoire. CBS | 35 | | |
| Händel: El Mesías. Leppard. HISPAVOX | 38 | | |
| Haydn: Cuartetos, Op. 71/74. Cuarteto Amadeus. DG | 49 | | |
| Haydn: Ocho Sinfonías con título. (Vol. II.) Marriner. PHILIPS ... | 44 | | |
| Mahler: Sinfonía número 8. Bernstein. CBS | 34 | | |
| Massenet: Escenas para orquesta. Gardiner. HISPAVOX | 40 | | |

POLCAR 1981

*No olvide reservar
su ejemplar*

Con las cajas
acústicas **JR**[®]
no se sabe bien,
si estamos en
casa o en el Real

Importado por:



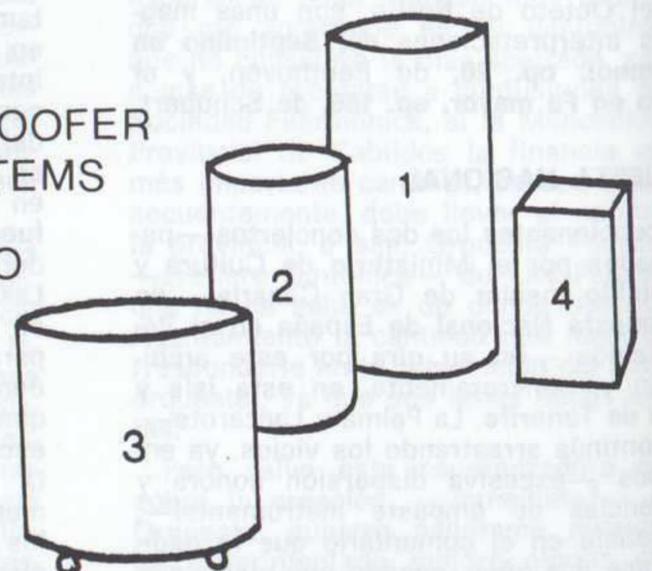
JOYTEL

EL ARTE DEL SONIDO

MEJIA LEQUERICA, 14 - TELS 447 10 36 - 447 12 07 - MADRID 4



- 1 JR 150
- 2 JR 149
- 3 SUPER WOOFER
LPA SYSTEMS
- 4 JR METRO

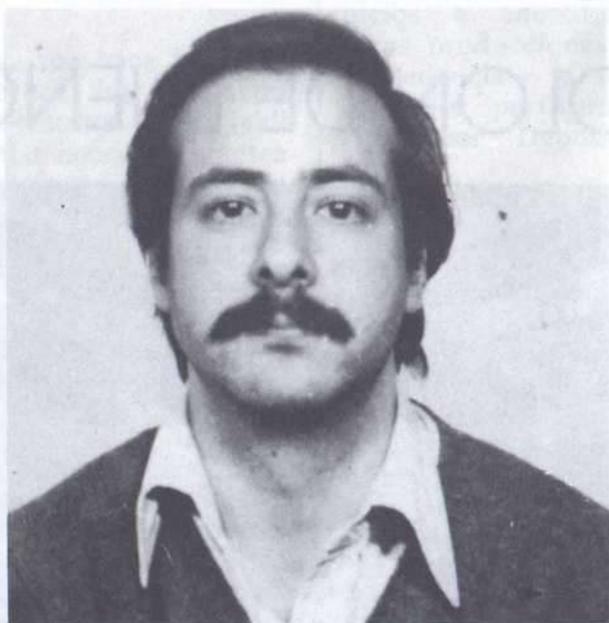


MUSICA OTRA

Por LLORENÇ BARBER

LA FASCINANTE AVENTURA SONORA

DE LLORENÇ BALSACH



Dentro del diverso mundo de nombres nuevos que a mediados de los setenta aparecen en la música española, el de Llorenç Balsach destaca con fuerza por su temprana y radical «otredad». Hoy llega, rareza de coleccionista y alivio de extraviados, un disco Eczema dedicado completamente a su obra (el primer LP dedicado a un joven compositor español).

Eczema es una «contra-revista» de un grupo de creadores de Sabadell, ciudad en la que Balsach desarrolla su actividad, que igual publican un calendario, un cuaderno de poesía, un libro con una sola hoja, que el disco-objeto dedicado a Balsach, hoy comentado.

Para Eczema, al publicar la primera revista-disco que en España se conozca, lo que se pretende es demostrar «de facto» que las sinestesias de las artes no son una falacia. Tenemos una voluntad (escribirá Lena Balaguer en su **Dilatación del Universo mental**) de romper la dualidad entre sonido cotidiano y sonido musical, convirtiendo el primero en tanto o más musical, y el segundo en tanto o más coloquial. Sin duda, añade, en este proceso juegan también un papel el azar y la casualidad, el absurdo y la ironía, elementos estos que, a veces unos, a veces otros, toman cuerpo en toda creación, con cualquier materia que les sirva de base».

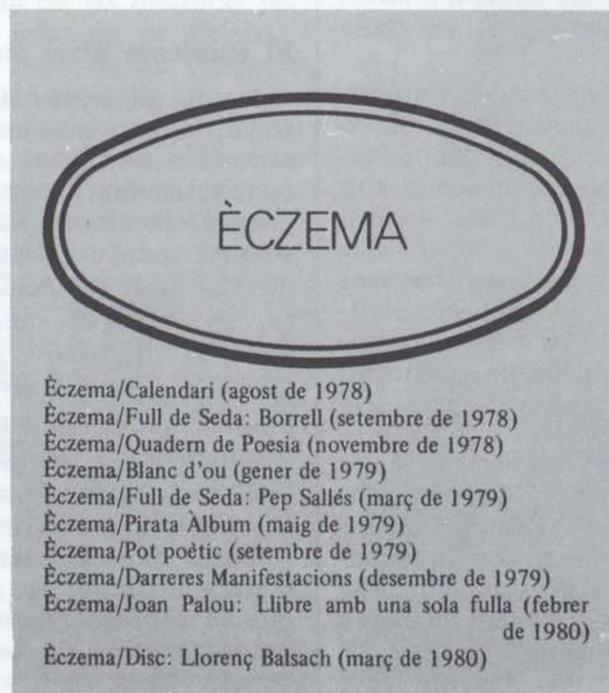
Si a esta voluntad de Eczema añadimos una buena dosis de escepticismo distanciador y otra de clara opción por la eufonía (el placer es más agradable que el aburrimiento, dirá Balsach), tendremos un retrato fiel de la música de Llorenç Balsach.

Una música que no especula, sino que arropa (por no decir que amuebla), y que, preñada de connotaciones cultas (Satie, Les Six, Blancafort, etc.), se es-

fuerza por agradar, sin miedo a rozar «la coentor», el «kitch» más dulce y acaramelado. Es una música que como su **Gran copa especial**, para orquesta (desgraciadamente, ausente del disco), surge, muchas veces, del diván situado junto al piano.

En el disco Eczema que hoy presentamos, el curioso auditor podrá degustar un breve **Canto de las arterias**, la banda sonora que acompañó siete momentos estelares de la cultura contemporánea (L'assassí Bagliatti); los «engaños rítmicos» de las **Variaciones para veinte dedos**, la polirrítmica obstinada de **Higienica...! Estomacal i marxa**, el agradable y banal viaje **De Caldeta a Moiá** y los sueños y metamorfosis de un imaginario insecto, en la **Música Vironera**.

El disco está editado por R. Cuxart (calle Montecasino, 2. Barcelona) y realizado por la Cooperativa «El Pòt», de Sabadell.—LLORENÇ BARBER.



Antología Balsach

«El miedo y el complejo por utilizar recursos tonales o rítmico-melódicos propios de la armonía, por temor a efectuar su retorno, o el tener la sensación de que se compone copiando al pasado, no tiene, según mi punto de vista, razón de ser: creo que fuera de la música atonal y de sus recursos afines (que se están repitiendo desde hace años) existe una amplia gama de posibilidades sonoras con contenido expresivo nuevo.

He de decir que una ironía contemplativa envuelve mi obra actual. Una posición de ignorancia existencial, y el ánimo de reducir al mínimo el entorno de vaguedad comunicativa da, efectivamente, unos planteamientos rítmicos e irónicos a mi obra, movimientos acompañados y burdos que desconocen a donde se dirigen.»

(Notas al **Encontre de Compositors**. Sa Pobla, I. Mallorca, 1980.)

«Parece como si la música no fuese más que una ilusión de comunicación, pero...

Parece como si la música penetrara directamente por las regiones más oscuras del conocimiento, pero...

Parece como si con la música no se pudiese crear un lenguaje consciente destinado a mecanismos tan sofisticados, pero...

Parece como si la música fuese una niebla abstracta de sensación e ilusión, pero...

Parece como si, en música, fuese válido el conseguir tan sólo excitación y sugestión, pero...

Parece como si el elemento natural de la música fuese el ritmo, pero...

Parece como si la música estrictamente atonal haya saturado ya en coherencia estructural, pero...»

(Notas al estreno de **Gran copa especial**, para orquesta. Primavera 1980.)

MUSICA EN VIVO

EN EL COLON DE BUENOS AIRES



UN «DOBLE» CLASICO:

“CAVALLERIA” e “I PAGLIACCI”

Casi recién llegado a Buenos Aires pude asistir al Teatro Colón y contemplar la puesta en escena de un “doble” clásico: la *Cavalleria*, de Mascagni, y *Los Payasos*, de Leoncavallo, las dos óperas veristas por excelencia, que — pese a tantos detractores notables — han sobrevivido en repertorio ininterrumpidamente hasta nuestros días.

Se dieron funciones durante el mes de mayo con este programa. A pesar de que el Colón es un teatro inmenso, Buenos Aires tiene sobrada capacidad para llenarlo cinco y más veces, como lo prueba el hecho de que resulta casi imposible conseguir localidades “por libre”.

Una singular “Mise en scène”

Tal vez porque se inauguraba la temporada — una temporada “especial”, puesto que coincide con el 400 aniversario de la fundación de Buenos Aires — se pusieron en escena estas dos obras con un nuevo montaje: la “re-

gisseuse” Margarita Wallmann planteó ciertos aspectos expresionistas en *Pagliacci* y acentuó el costumbrismo en *Cavalleria*. Algunas críticas especializadas calificaron de “excesivo” el montaje, y acaso no les falte razón cuando, por ejemplo, la procesión, en la obra de Mascagni, se desarrolla con abundante desfile de imaginería y hasta la presencia de un obispo (?) ricamente ataviado, un poco extemporáneo, o más bien exubérico, en “una aldea siciliana”.

En cambio, parece un auténtico fresco el cuadro del “Coro de las campanas”, con los aldeanos ataviados propiamente y con un acertado movimiento escénico. Es cierto que se acentuó más el aspecto intimista en *Payasos* y se buscó más el conjunto escénico en *Cavalleria*; pero no comparto la opinión de un calificado e inteligente crítico de que ello deriva, naturalmente, de la mayor intensidad dramática de la obra que musicó Leoncavallo. Por el contrario, creo que tal intensidad dramática es muy superior en *Cavalleria*, obra en cuyo análisis profundo puede hallarse — como ya he señalado hace algún tiempo — una tensión reli-

gioso-sexual que encarna precisamente la protagonista, “Santuzza”, y que, en su inteligente desarrollo, conduce con eficacia el hilo de la obra hacia su desenlace lógico, dados los elementos de la cerrada comunidad siciliana en la que se desarrolla. También señalé hace algún tiempo que “con iguales dimensión y latitud, la aldea siciliana del siglo pasado no se halla lejos de nosotros”.

El excelente nivel medio

Desde mi punto de vista personal, estimo que en una representación de ópera, en donde se conciertan tan diversos y heterogéneos elementos, ha de buscarse ante todo un digno nivel medio. La gran tentación es — repito, en modesta opinión personal — el “divismo”, y si siempre la deificación del ser humano es notable indicio de simplificación, dogmatismo e inmadurez, en el teatro lírico ello es especialmente infantil y pernicioso.

Todo ello conviene aclararlo con carácter previo, para señalar que la representación en el coliseo argentino de las dos obras veristas tuvo, ante todo, ese ca-

rácter de dignidad en el nivel medio. Ningún “gran nombre” en el reparto; pero sí profesionales correctos, que han sido conjuntados con eficacia bajo la veterana batuta (tal vez proclive a una cierta rutina que da el oficio archiconocido) de Oliverio de Fabritiis.

Bajo su dirección cantaron con flexibilidad los protagonistas, se expresó el Coro estable del teatro con musicalidad y desarrolló la base instrumental la Orquesta del teatro, con justeza y afinación.

Los cantantes

Estuvo acertada Arlene Saunders en su “Santuzza”. Las he visto mejores y también peores. Acaso su voz no dé el personaje con plena exactitud (ha de ser una dramática plena, a pesar de que muchas “mezzosopranos” han cantado la parte), pero lo defiende bien y se ha ido creciendo en el curso de la representación.

También correcto Nunzio Tordisco, con voz suficiente para el “bravo” “Turiddu”, pero con cierta falta de brillantez tímbrica, que resta, inevitablemente, puntos a su labor.



El veterano barítono Gian-Piero Mastromei hace un "Alfio" sobrado de facultades.

Bien la "Lola" de Margarita Zimmermann, y en parecido nivel la "Mamma Lucia" de Aida Calamera.

Muy bien la "Nedda" de Elena Nunziata, a la que hemos escuchado hace algunos años en la Opera de La Coruña.

Eficaz el "Canio" de Ermanno Mauro, más actor y más brillante que su "colega" de Cavalleria.

Bien el "Tonio" de Benito di Bella y el "Beppe" de Ricardo Cassinelli.

Conclusión

En suma: digno nivel medio —y no es poco— para una función de **Cavalleria y Payasos**, que acaso no haga historia en Buenos Aires, puesto que estas dos obras —casi siempre unidas— han sido representadas aquí más de setenta veces, desde fines del pasado siglo hasta esta temporada del Colón, que cumple con ella su 73 aniversario.

Algunos nombres ilustres que han cantado en la Argentina estas obras son: Conchita Supervía, Zinka Milanov, Ebbe Stignani, Grace Bumbry, Hipólito Lázaro, Miguel Fleta, Giacomo Lauri-Volpi, Beniamino Gigli, Enrico Caruso, Carlos Guichandut, John Vickers, Flaviano Labó, Carlos Bergonzi, Aureliano Pértille, Carlo Galeffi, Titta Rufo, Ricardo Stracciari, Leonard Warren y Cornell Mc. Neill.

"LA INFANCIA DE CRISTO", DE BERLIOZ, EN EL COLÓN

Dos funciones en el Colón para este oratorio o "Trilogía sacra", como quiso el propio autor denominarlo. Estreno en la Argentina de una obra poco frecuente en repertorio y, sin duda, de gran interés. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Coro de la Asociación Wagneriana, dirigido por Antonio Russo. Y los solistas Margarita Zimmermann ("María"), Ricardo Jost ("José"), Marc Vento ("Herodes"), Víctor de Narké ("Un padre de familia"), Guy Gabelle ("Narrador"), Ricardo Cassinelli ("Centurión") y Omar Brandan ("Polidoro"); todos bajo la batuta de Serge Baudo.



Una extensa y singular trilogía

Esta obra, que hace la número 25 de Berlioz, fue escrita por el compositor sobre textos realizados por él mismo. El planteamiento literario no es, realmente, de gran originalidad.

En la primera parte se recrean las pesadillas de "Herodes", la decisión del monarca de asesinar a los inocentes y la advertencia de los ángeles a "José" y "María" para que huyan de Belén hacia Egipto. En la segunda, que es breve, se narra el adiós de los pastores a la Sagrada Familia y el reposo de ésta en el camino.

En la tercera se cuenta la angustiada búsqueda de albergue, la acogida de un egipcio y el reposo de la Sagrada Familia después de tantas adversidades.

Así, pues, el soporte literario es endeble y de escasa significación. No obstante, Berlioz consigue levantar sobre esta base débil un edificio sonoro, de gran interés, por lo que cabe pensar en un desequilibrio entre texto y música, con ventaja innegable para ésta, pero que provoca una cierta inestabilidad al fallar el soporte del edificio. Por otra parte, Berlioz compuso la obra en diversas etapas, estrenando por separado partes del conjunto, que por añadidura fueron escritas sin orden lógico: primero, el adiós de los pastores, después la llegada a Egipto y, finalmente, el sueño de "Herodes".

Todo ello hace resentir al conjunto de coherencia interna, notándose ciertas diferencias de estilo y notorias soluciones de continuidad.

Un Berlioz domesticado

El estreno de las distintas partes de **La infancia de Cristo**, y aun de la obra en su conjunto, fue acompañado por el éxito. Ciertamente Berlioz —con su característica tendencia a la simulación— hubo de estrenar uno de los fragmentos, atribuyendo su composición a un viejo maestro de la Sainte-Chapelle, Pierre Ducre. Pero el hecho de que hasta sus más enconados detractores celebrasen esta obra produjo en el "enfant terrible" que Berlioz gustaba ser un singular desconcierto, al extremo de que se sintió obligado a hacer declaraciones, asegurando que no había cambiado de estilo ni de técnica, sino que había tratado un tema diferente.

Sea como fuere, esta obra fue alabada sin reservas por sus con-



ENRICO CARUSO, ZINKA MILANOV, LAURI-VOLPI, ALGUNO DE LOS NOMBRES QUE HICIERON HISTORIA EN LA ARGENTINA CANTANDO ESTAS OPERAS. LOS INTERPRETES DE AHORA ACASO NO LA HAGAN, PERO MANTUVIERON UN DIGNO NIVEL MEDIO.

temporáneos —no siempre propicios a encontrar meritorias otras producciones de la misma procedencia— y señalada como la mejor partitura del compositor por Debussy, Dukas y Brahms.

En verdad, estamos ante un Berlioz "domesticado", que causa sorpresa a todos, y hasta a él mismo. Las dramáticas sonoridades de la **Condención de Fausto** y del final de la **Fantástica** se encuentran ausentes. Incluso para describir las pesadillas de "Herodes" o los siniestros consejos de los adivinos hebreos.

La evocación se basa más en la calidad que en la cantidad tímbrica: los graves estremecedores de los trombones o los temas fugados de los contrabajos, con sus connotaciones misteriosas y expectantes.

Tal vez las mayores bellezas se hallen dedicadas a la Sagrada Familia, en la que Berlioz vuela cuanto de más puro y cristalino hay en su inspiración. Las frases de "José" y "María" en el final de la parte primera son, realmente, sublimes. Como lo es también la página orquestal confiada a dos flautas y arpa, en la que Berlioz describe la paz y la dicha alcanzadas al fin en Egipto.

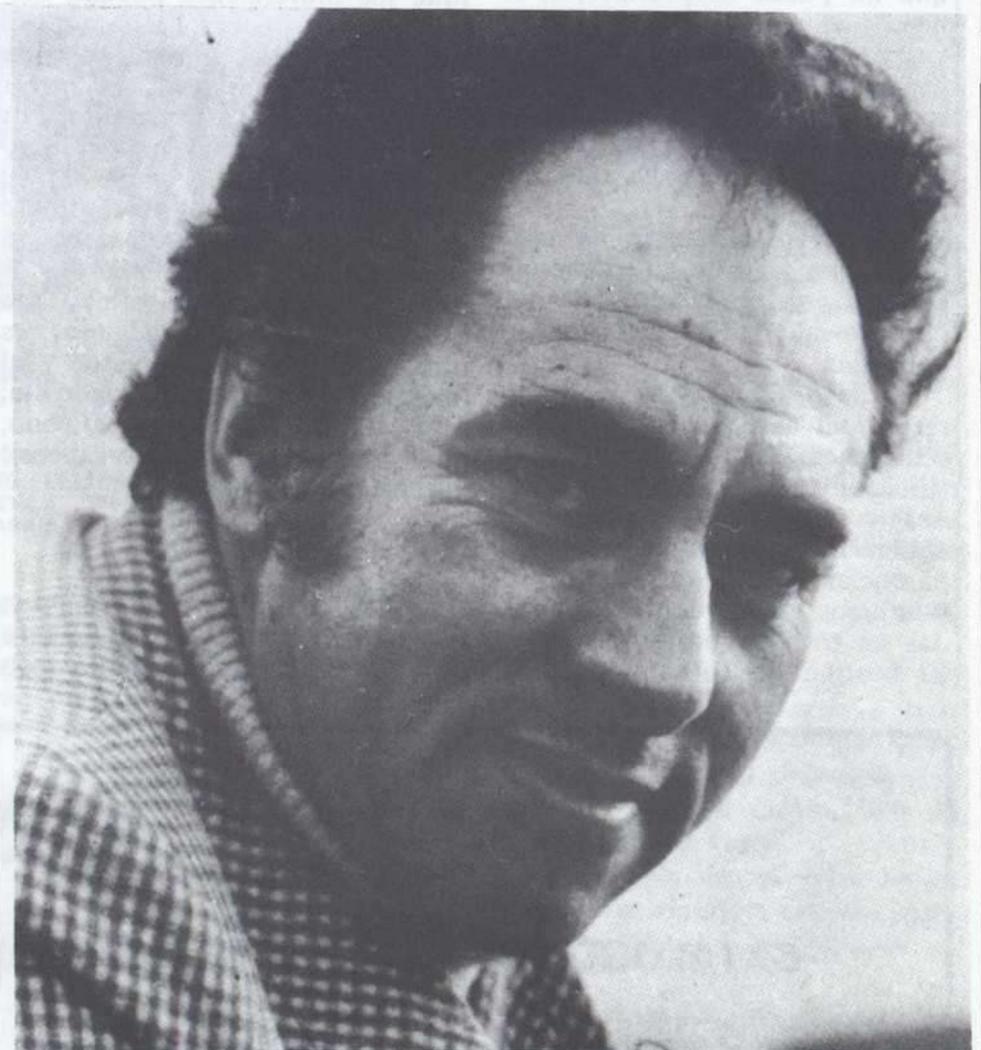
to. Los hallazgos orquestales son evidentes; pero no vamos a descubrir ahora esta dimensión del compositor, que es reputado como uno de los más grandes instrumentadores de la historia de la Música.

Creo que vale la pena señalar el modo característico de tratar el Coro, dando preferencia al grupo de hombres (a veces, dividido en dos secciones de tenores y bajos), de manera especial el efecto conseguido en el final de la obra, cuando la masa coral canta sola, sin acompañamiento instrumental alguno.

Excelente versión

Al decir de la crítica especializada, la Orquesta de Buenos Aires estuvo en uno de sus mejores momentos. Personalmente, obtuve muy favorable impresión por su afinación, flexibilidad y justeza; mejor la cuerda que el viento, pero de estupendo nivel medio.

Muy bueno el Coro de la Asociación Wagneriana. Evidentemente, se trata de una agrupación de veteranos y, como mínimo, de semiprofesionales. La obra exige mucho del elemento coral.



SERGE BAUDO: ACERTADO PLANTEAMIENTO DE LAS VERSIONES DE **LA INFANCIA DE CRISTO**, DE BERLIOZ, OFRECIDAS EN ESTRENO ARGENTINO EN EL COLÓN BONAERENSE.

Los solistas, correctos, destacando especialmente la excelente línea de canto de Margarita Zimmermann, la grata voz del barítono Marc Vento (tal vez un poco escaso en los graves para el papel de "Herodes"); bien el "José" del también barítono Vost, y más discreto, con cierta tendencia a la nasalización, el bajo Víctor de Narke. El tenor Guy Gabelle mantuvo medianamente la parte del "Narrador". Y suficientes el tenor Cassinelli y el bajo Brandan en papeles de menor desempeño.

Me pareció muy acertado Serge Baudo al plantear la dinámica en términos moderados, contrastando tiempos y volúmenes sin exageración; siempre correctos los planos sonoros, sin distorsiones. Ejerció un perfecto control sobre todos los elementos a su cargo. Y ofreció, en suma, una notable versión de esta obra, difícil por su intimidad y su lirismo, que hubiera fracasado tanto por excesiva dramatización como por falta de pulso en el fluir sonoro.

"MACBETH"

Cinco representaciones en el Coliseo argentino de la ópera, de Verdi, **Macbeth**. Éxito de público y críticas discrepantes, aunque con una justa coincidencia: destacar al Coro y a la Orquesta estables del Colón y al director argentino Miguel Angel Veltri.

Planteamiento escénico interesante

Macbeth tiene un comprometido planteamiento escénico. Parece que, en 1847, la obra se estrenó tras muchas discusiones de Verdi con los escenógrafos, lo que no puede sorprender, si tenemos en cuenta que consta de cuatro actos divididos en ocho cuadros. Probablemente, las escenas de aquelarre y el movimiento del bosque de Birnam hayan sido entonces las más conflictivas.

Margarita Wallmann ha planteado con acierto el desarrollo escénico, sobre bocetos de Robert Oswald y figurines de Aníbal Lápiz.

El decorado básico es el interior del castillo, que se representa mediante un complejo artificio dispuesto en varios planos y figurando escalinatas. El aquelarre se resuelve con transparencias, profusión de efectos lumínicos y abundantes humaredas en torno a un pozo central. El bosque de Birnam se evoca

mediante un decorado casi convencional de troncos apretados.

El vestuario para el aquelarre se inspira en los clásicos grabados nórdicos que vinculan a los seres diabólicos con el ramaje retorcido y el movimiento ondulante del fuego. En los personajes principales y en los cortesanos, tras el regicidio, predomina el color rojo de sangre.

Personalmente, estimo el esfuerzo realizado por ofrecer un montaje escénico digno e imaginativo; pero reconociendo esa notable tendencia al "tremendismo" y la grandilocuencia que caracterizan los de Margarita Wallmann. Hay detalles admirables, como la composición de la escalinata central en el cuadro segundo del primer acto, evidentemente inspirado en la disposición y atuendo de las figuras del "Juicio Final", de Miguel Angel. El cuadro de la muerte del "Rey Duncan" hubiera alcanzado en ese punto un alto nivel estético, si no se hubiese dramatizado en demasía, paseando a hombros su cuerpo exánime por buena parte del escenario, como si el espectador no supiese en absoluto de qué trataba el asunto o precisase de un semejante impacto para conferir exacta dimensión al drama.

Dos llamémosles "novedades": la representación del "Ballet de los Murciélagos", en el tercer acto, que casi siempre se elude; y el "Aria final", de la muerte de "Macbeth", "Mal per me che m'affidai", que, probablemente por razones de lógica escénica, también se elimina en las representaciones actuales. En ambos casos me parecen dos aciertos: se trata de un simple tributo a los convencionalismos del teatro cantado, a las reglas del juego de la ópera. El que no acepte que los murciélagos puedan bailar una danza infernal o que un personaje antes de expirar cante un "aria de bravura", es mejor que no asista al espectáculo. Por lo tanto, rescatar ambos fragmentos —aun a costa de dar su real duración a un **Macbeth** no precisamente breve— parece un acierto pleno: el "ballet" de los pájaros de la noche (dicho sea sin rigor zoológico alguno) es una página de gran efecto; y el momento final del protagonista, una típica aria para barítono, que Verdi escribía con especial intensidad dramática.

El juego de los errores

Es importante en Shakespeare —y Verdi así lo entendió con

notable clarividencia— la ambivalencia "Macbeth"—"Lady Macbeth", que puede traducirse tanto por un Jano birrostro como por la inversión del mito de Pigmalión. En todo caso, una muestra de la fuerza del elemento femenino en el desencadenamiento del drama y en sus consecuencias ulteriores. Sentido de la realidad, fortaleza, perseverancia y falta de escrúpulos definen a una mujer sin cuya presencia en modo alguno podría sostenerse la historia. (Entre paréntesis, no cabe aquí plantearse el interesantísimo tema de las deidades femeninas o de la Tierra, de carácter maligno, opuestas a las deidades masculinas o solares, de carácter benigno; un hermoso planteamiento mitológico, bien patente, por ejemplo, en **La flauta mágica**, de Mozart. En esta tragedia de Shakespeare la malevolencia está representada especialmente por "Lady Macbeth" y por las brujas). Una mujer viril, en suma, como corresponde a una mujer celta —estamos en Escocia—. El carácter malvado de este personaje, que se alza como verdadero protagonista del drama y de la ópera, parece preludiar otras figuraciones de la maldad encarnadas en elemento femenino: "Salomé" y "Turandot".

El juego de los equívocos se continúa en la similitud de los nombres: "Macduff" y "Macbeth" encarnan, en cierto modo, un único personaje, escindido en dos representaciones: el bien y el mal. El regicidio-parricidio es castigado así, simbólicamente, por la parte positiva de "Macbeth" (Macduff), constituyendo la punición la propia muerte de la encarnación negativa o maléfica. El hijo del "Rey Duncan" es restablecido en el trono, y el orden vuelve a su sentido primario, con el triunfo definitivo del bien sobre el mal.

Quedan todavía equívocos importantes, en especial los que las brujas logran provocar en "Macbeth": avance del bosque de Birnam, imposibilidad de ser muerto él mismo por mano de hombre nacido de mujer... El gran juego de los errores —trágicos errores— caracteriza esta obra espléndida, cuyas sutilezas y paralelismos no siempre han podido ser traducidos en la versión operística, por razones obvias. Pero que halla en Verdi un "ilustrador" genial y sumamente cuidadoso en el respeto de cuanto ha podido traducir en notas musicales del espíritu profundo del drama de Shakespeare.

Interpretación de notable nivel

Me gustó mucho la "Lady Macbeth" de Josephine Barstow, soprano dramática de voz "interesante" y especialmente adecuada al personaje por su versatilidad vocal, necesaria para una parte de exigencias bastante extremas, de cambios de registro (¡como tantas veces en Verdi!). Posee un volumen generoso, y al mismo tiempo es capaz de realizar pasajes de "coloratura". El personaje lo hizo correctamente, sin excesos escénicos.

El ya veterano Gian-Piero Mastromei soporta con cierto esfuerzo vocal un papel de compromiso para el barítono. Canta con escuela y presta indudables dotes escénicas a su "Macbeth" —lo que no es poco—, pero se encuentra fatigado ante un último acto con dos arias de compromiso vocal.

Beniamino Prior es un joven tenor dotado de una voz de gran calidad tímbrica, que maneja, en general, con acierto. Su intervención en la obra no se significa demasiado hasta el cuarto acto; pero para él fueron los mejores aplausos, en su "O figli miei", de un público cautivado por su voz fresca y vibrante, fácil en el agudo, que seguramente llegará a ser muy cotizada, de seguir en esta línea y puliendo algunos detalles de escasa relevancia.

El personaje de "Banquo" estuvo a cargo del bajo Mario Rinaudo, también veterano cantante, seguro, correcto y eficaz; tal vez sin brillantes especiales, pero completando con dignidad un cuarteto vocal relevante.

Al Coro y Orquesta estables del Teatro Colón ya nos hemos referido al comienzo de esta crónica para destacar su brillante cometido. Una vez más se demuestra, por encima de "divisimos", que las bases orquestal y coral son elementos fundamentales en las representaciones líricas.

En suma: puesta en escena de un **Macbeth** que alcanzó uno de los mejores niveles de esta temporada en el coliseo argentino. Como viene siendo habitual, cinco representaciones a teatro lleno.

Sólo recordar, finalmente, que el estreno de esta ópera en Buenos Aires tuvo lugar en 1854. Desde entonces hasta hoy se ha representado ante el público bonaerense en dieciséis temporadas. Se recuerda especialmente la versión de Giuseppe Taddei (1964) con Previtali al frente de la Orquesta.

JULIO ANDRADE MALDE

POLCAR 1981

CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE DISCOS, «CASSETTES» Y CARTUCHOS DE

MUSICA CLASICA

P. V. P.: 700 ptas.

RESERVE HOY MISMO SU EJEMPLAR. EDICION LIMITADA

ESTRENOS

Carlos Ordóñez: Sinfonía en Si bemol mayor: estreno de la adaptación y revisión de Angel Oliver Pina; 21 de octubre de 1980. Intérpretes: Orquesta de Cámara Española, dirigida por Víctor Martín. Teatro Real de Madrid.

Joly Braga Santos: Estreno mundial del **Salmo CXXXVII**; Lisboa, 26 de octubre de 1980. Intérprete Orfeón Pamplonés. Director, José Antonio Huarte.

Arvo Pärt: Estreno de **Die Brüder** (variaciones para violín y piano); 23 de agosto de 1980. Salzburgo. Intérpretes: Gidon Kremer, violín, y Elena Kremer, piano.

Gunnar Berg: Estreno de **Passacaglia** para gran orquesta; 7 de septiembre de 1980. Aarhus Festival. Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Aarhus, dirigida por Ole Schmidt.

Nikolai Badinski: Estreno de **Yuugi**, para piano, a cuatro manos. Berlín, 10 de septiembre de 1980. Intérpretes: Toyoko Yamashita y Mio Takahashi.

Karl Heinz Wahren: Tango-Rag, para piano, a cuatro manos. Berlín, 10 de septiembre de 1980. Intérpretes: Toyoko Yamashita y Mio Takahashi.

Karl Heinz Wahren: Theatermusik, para diversos instrumentos. Frankfurt, 23 de septiembre de 1980. Gruppe Neue Musik Berlín, dirigido por el autor.

Klaus Heinrich Stahmer: Estreno de la composición para «ballet» **La voce del fiume**; 7 de noviembre de 1980. Teatro del Estado de Oldenburg. Coreografía, Ingrid Collet.

Robert Wittiger: Estreno de **Segunda sinfonía, op. 35**; 14 de noviembre de 1980. Munich, Orquesta Sinfónica y Coro de la Bayerischen Rundfunks. Director, Elgar Howart.

Tomás Marco: Estreno mundial de **Eco para guitarra y orquesta**. Praga, octubre de 1980. Intérpretes: Orquesta Sinfónica de la Difusión Checoslovaca. Solista, José Luis Lopátegui.

Narcís Bonet: Estreno de la versión orquestal de **La pell de brau** («La piel de toro»), sobre la obra del mismo título de Salvador Esprú. Festival Internacional de Música de Barcelona, octubre de 1980. Intérpretes: Orquesta Ciudad de Barcelona. Director, Joan Lluís Moraleda.

CURSOS Y CONCURSOS

CONCURSO DE OBRAS DE ORGANO «CRISTOBAL HALFFTER»

Bajo el patrocinio y colaboración de los Ministerios de Ciencia y Educación, la Diputación Provincial de León y diversas entidades de la provincia han sido hechas públicas las bases del Concurso Nacional de Composición para Obras de Organo «Cris-

tóbal Halffter», que organiza el Instituto de Estudios Bercianos de Ponferrada y la Filarmónica Juan del Enzina, de Villafranca del Bierzo.

Podrán participar en este Concurso compositores de uno y otro sexo, de nacionalidad española, sin límite de edad alguno, a excepción de los que hayan obtenido el primer premio en anteriores convocatorias. La composición será enteramente libre e inédita, con una duración aproximada de diez minutos.

Las partituras deberán enviarse a la sede del Instituto de Estudios Bercianos, antigua iglesia de San Antonio, apartado 113 de Ponferrada, León, antes del día 1 de diciembre próximo. Se establece un único premio de 100.000 pesetas.

FALLO DEL CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICION E INTERPRETACION DE ORGANO DE TOLEDO

Los premios de Interpretación —tres, dotados con la cantidad de 100.000 pesetas cada uno— fueron otorgados a Yasuco Doward, Gerard Dejean y a Yaroslav Halanowick, japonés, francés y polaco, respectivamente. El de Composición lo fue al rumano Sarban Nichisof.

VEINTINUEVE ASPIRANTES A LOS TROFEOS ARPA DE ORO

Cumplido el plazo de admisión de obras de la séptima edición del Certamen de Composición que anualmente organiza la Confederación Española de Cajas de Ahorros, el balance de las presentadas ofrece la cifra de veintinueve, que pasarán a las diferentes fases de preselección y selección, hasta la final, que se desarrollará en el tradicional concierto público del Teatro Real de la capital de España.



LAS AGRUPACIONES POLIFONICAS PARTICIPANTES EN EL ENCUENTRO DE 1980, CELEBRADO, COMO ES TRADICIONAL, EN CUENCA, EN EL PASADO MES DE ABRIL.

ENCUENTRO DE POLIFONIA JUVENIL 1981

La Dirección General de la Juventud y Promoción Socio-Cultural, a través del Instituto de la Juventud, convocó la edición de 1981 de este juvenil torneo polifónico, que se celebrará en Cuenca, como los anteriores, del 22 al 26 de abril. La tardía recepción de la convocatoria y la periodicidad de nuestra publicación nos permite llegar oportunamente a la difusión de ella, que cerraba el plazo de inscripción para los participantes el día 1 de noviembre. Hemos de limitar esta noticia al hecho puramente noticiable y a reseñar la edi-

ción del disco que recoge el Encuentro correspondiente a la pasada edición, con registros de obras de nuestros más famosos polifonistas, en versiones de los ganadores del certamen: los Coros Universitario de EGB, de Albacete; el Universitario de Murcia, el «Tomás Luis de Victoria», de Salamanca, y la Coral «San Ignacio», de San Sebastián. Invitado en aquellas sesiones y, por lo tanto, en esta grabación, el Grupo de Percusión y Viento de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española.

PREMIO INTERNACIONAL PARA CANTANTES ALUMNOS DE LA ESCUELA SUPERIOR DE CANTO

La soprano surcoreana Youn Hee Kim Lee y el bajo español Juan Pedro García Marqués, alumnos de la Escuela Superior, de Canto, han obtenido en el Gran Concurso de la ópera **El matrimonio secreto**, de Cimara, celebrado en Turín (Italia), los dos primeros premios en los personajes de «Carolina» y el «Conde de Robinsón», que incluyen, además del premio en metálico, una gira de doce representaciones de dicha ópera por toda Italia y un gran concierto.

OBRAS ESPAÑOLAS PARA LAS JORNADAS MUNDIALES DE LA SIMC

Cuantos compositores españoles deseen presentar su producción a la próxima edición del Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea deberán remitir sus composiciones a la Secretaría de la Sección Española de dicho organismo, calle Martín de los Heros, 56, Madrid. El género de las obras a concurrir puede ser: sinfónico, de cámara, solistas, coro, banda, «jazz», electrónico y teatro musical.

VI CONCURSO INTERNACIONAL DE MUSICA DE TOLON

Hasta el día 1 de marzo deben inscribirse cuantos trompetistas deseen aspirar a los trofeos de este certamen, convocado para su especialidad, y que estén comprendidos entre las edades de dieciocho y treinta años, trofeos que están dotados con 12.000 francos, el primero; 8.000 el segundo y 5.000 el tercero.

LOS PREMIOS «LOPEZ CHAVARRI» 1980

Ya tienen titulares los premios de esta edición del certamen nominado con el nombre del famoso compositor valenciano: Premio «Eduardo López Chávarri», el violinista Joaquín Palomares; el de la Diputación Provincial y el del Conservatorio de Valencia, el clarinetista Luis Sanjaime; el de la Caja de Ahorros, Eduardo Ventura, clarinete, y los de Unión Musical Española y Musical Martín's, Adolfo Bueso, pianista. Los premios fueron otorgados por unanimidad y por un Jurado constituido por los profesores Báguena, Lauret, Quero, Conejero y L. Chávarri-Andújar. El certamen del año próximo estará reservado a las especialidades de piano, violoncello y guitarra. Esta edición de 1981 coincidirá con el X aniversario de la muerte del compositor en cuyo homenaje está instituido dicho premio.

CONCURSO PARA CATEDRATICOS Y PROFESORES AUXILIARES DEL CONSERVATORIO DE SEVILLA

Por el Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla han sido sacadas a concurso:

- Una plaza para cada una de las siguientes especialidades: Catedráticos de Arpa, de Clave y de Pedagogía musical; Profesores especiales de Viola, Flauta/Flautín y Trompa y similares; Profesores auxiliares de Fagot/Contrafagot, Trompa y similares, Flauta de pico, Saxofón, Armonía y Formas Musicales.
- Dos para Profesores auxiliares de Guitarra y de Piano.
- Siete para Profesores auxiliares de Solfeo.
- Una para Profesores auxiliares de Danza clásica y de Danza española.
- Una para Profesor auxiliar interino de Violín.

Los interesados en optar a estas plazas pueden presentar sus solicitudes, hasta el 23 de noviembre, dirigiéndolas a dicho Centro, calle de Jesús del Gran Poder, 49, Sevilla-2, dirección a la que también pueden dirigir sus consultas, incluso telefónicas, al número 38 73 07, de Sevilla.

La convocatoria hace notar, por lo que a las plazas de viento se refiere, que las mismas también están vacantes en la Banda Municipal de Sevilla.

CON NOMBRE PROPIO



Federico Mompou acaba de ser distinguido con la concesión de la Medalla de oro de la Generalidad, que le impuso el presidente de la misma, Jordi Pujol, en el curso de un acto organizado a tal efecto en el Salón Sant Jordi, del Palacio sede de aquel organismo. Al acto asistió la hija del compositor, el consejero de Cultura de la Generalidad, el secretario de la Presidencia de la misma y otras personalidades.

Rodolfo Halffter acaba de ser homenajeado en Madrid, en el curso de la sesión de clausura del VII Festival Mejicano de Música Contemporánea celebrado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, en cuyo marco se estrenaron seis obras escritas expresamente para tal oportunidad: **Manierista**, para guitarra, de Francisco Cano; **Música nuda**, para conjunto instrumental, de Llorenç Barber; **Cante**, dúo de guitarras, de Mario Lavista; **Homenaje**—teatro musical—, de Alicia Urreta; **Ahora es mi tiempo**, para soprano, de José Antonio Alcázar, y **Marcha Rodolfiana**, para conjunto instrumental, de Carlos Cruz de Castro.

Miguel Angel Gómez Martínez, nuestro joven director, mantiene su actividad internacional con gran éxito. Estados Unidos y Alemania, escenarios de sus más recientes triunfos: **El Trovador**, en la Gran Opera de Houston, y esta misma, **Aida** y **Bohème**, en Munich.

Plácido Domingo acaba de ser distinguido por el Ministerio de Cultura austríaco con el título de Cantante de cámara, honor que muy excepcionalmente otorga dicho departamento ministerial.

Victoria de los Angeles ha celebrado el XXX aniversario de su presentación en Londres con un recital que ha tenido por escenario el de la Wigmore Hall. Interpretó en su jubilar programa obras de Schubert, Schumann y diez canciones de García Lorca.



Lola Rodríguez de Aragón ha sido nombrada, por el ministro de Educación, directora honoraria de la Escuela Superior de Canto, centro fundado por ella y del que fue directora titular hasta su jubilación. Lola Rodríguez de Aragón ha regresado de Portugal, donde, para la Fundación Mateos, dictó un Curso de Técnica de interpretación.

Kyrrill Kondraschin ha sido nombrado director de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera para la temporada 1982-83, agrupación cuya titularidad ostenta actualmente Rafael Kubelik. Kondraschin alternará su labor al frente de la Orquesta múnica con la que viene desarrollando con la Concertgebouw, de Amsterdam.



Jean-Pierre Ponnelle será el realizador del montaje de **Tristán e Isolda** en el Festival de Bayreuth de 1981, que tendrá como director orquestal a Daniel Barenboim.

FALLO DEL PREMIO PARA LA MEJOR LABOR DE CRÍTICA Y COMENTARIO DE EDICIONES SONORAS

Al cerrar la edición de este número nos llega la noticia del fallo del Premio para la mejor labor de crítica y de comentario de ediciones sonoras, convocado por el Ministerio de Cultura, por Orden de 4 de junio de 1980. El

premio ha sido dividido en cinco partes, para distinguir la labor de Andrés Ruiz Tarazona, J. M. Costa, José Luis Pérez de Arteaiga, Angel Carrascosa Almazán y Fernando Perégrin Gutiérrez. Estos tres últimos, como nuestros lectores saben, han sido o son redactores de RITMO. En el próximo número del mes de diciembre se comentará con mayor detalle este fallo.

INFORMACION

PRIMER CICLO DE MUSICA CONTEMPORANEA

Dentro de las actividades musicales del Ministerio de Cultura, la Dirección General de Música y Teatro ha organizado el «Primer Ciclo de Música Contemporánea», que se celebrará a lo largo de la temporada 1980-1981 en la sala del Círculo de Bellas Artes. Dicho Ciclo pretende dar una amplia panorámica del acontecer musical del presente siglo, y comenzará con una serie de conciertos dedicados a los «Maestros del siglo XX», a la que seguirán otros temas, como es el de «Renacimiento español en el IV Centenario de Mudarra».

Al cerrar este número, ya se han realizado los siguientes programas:

30 de octubre.—Erik Satie: Anna Ricci, «mezzosoprano». Joan Rubinat, piano.

6 de noviembre.—Igor Strawinsky: Angeles Rentería, piano. Jacinto Matute, piano.

Restan los que reseñamos a continuación:

13 de noviembre.—Bela Bartok: Agustín León Ara, violín. José Torresillas, piano.

20 de noviembre.—El Grupo de los Seis: Obras de Hönner, Milhaud y Poulenc. Quinteto de Viento Koan. Rogelio Gavilanes, piano.

27 de noviembre.—Hindemith: Fernando Puchol, piano.

4 de diciembre.—La Escuela de Viena: Obras de Schönberg, Berg y Webern. Paloma Pérez Iñigo, soprano. Miguel Zanetti, piano.

11 de diciembre.—Messiaen: Grupo LIM.

UN PRIMER AVANCE DEL PROXIMO FESTIVAL DE GRANADA

El director general de Música y Teatro, don Juan Antonio García Barquero, realizó viaje a Granada para presentar a los medios informativos de aquella ciudad el avance de la programación del XXX Festival Internacional de 1981, que girará en torno a la figura del gran guitarrista español Andrés Segovia, a quien se rendirá público homenaje. Además de una presencia importante, en número y calidad, de conjuntos e intérpretes musicales, se anunció la realización del Curso «Manuel de Falla», con una orientación de especial dedicación a la música española, mediante la celebración de un Seminario coordinado por Tomás Marco sobre la música española contemporánea, al que se espera puedan concurrir nuestros más sobresalientes compositores. Igualmente el director general de Música y Teatro anunció la convocatoria del ya tradicional Concurso de Interpretación, este año dedicado a la guitarra, y cuyo Jurado presidirá el maestro Andrés Segovia. Junto con el Concurso de Interpretación se va a convocar el Concurso de Composición «Manuel de Falla», para premiar un concierto de guitarra y orquesta, deseando el director general de Música y Teatro que estas iniciativas para 1981 se consoliden en el futuro, haciendo así del Festival de Granada una destacada manifestación a nivel nacional e internacional al servicio de la música española. Durante

la estancia del director general de Música y Teatro, el señor García Barquero hizo entrega al alcalde de la ciudad del manuscrito original de la partitura de **La vida breve**, de Manuel de Falla, propiedad del Ministerio de Cultura, y que se cede en depósito al Ayuntamiento granadino, para ser ubicado en el Centro-Auditorium «Manuel de Falla» de aquella ciudad, a disposición de musicólogos e investigadores de la obra de Manuel de Falla.

LOS LUNES, «CONCIERTOS DE MEDIODÍA» EN LA FUNDACION JUAN MARCH

Los dos primeros, dedicados a Canto y Música de Cámara

Con sendos programas dedicados a dúo de viola y piano y a canto, se iniciaron el 20 de octubre los «Conciertos de Mediodía», de la Fundación «Juan March», para el presente curso. Estos conciertos se celebran los lunes, a las doce horas, en la sede de la citada Institución, con programas e intérpretes diferentes en cada ocasión.

El día 20, el Dúo Matéu-Sarmiento ofreció un recital de viola y piano, con obras de M. Marais, Schostakovitch y Schumann, y el 27, la soprano Amable Díaz, acompañada por el pianista Alberto Gómez, dio un recital de canto, con un programa integrado por piezas de Weckerlin, Schubert, Wolf, Turina y Rodrigo.

La serie de «Conciertos de Mediodía», iniciada en abril de 1978, se dedica a distintas modalidades musicales. La duración aproximada de estos conciertos es de una hora, y se puede salir o entrar a la sala durante los intervalos entre pieza y pieza. La entrada es libre.

TURNÉ POR ESPAÑA DEL CONJUNTO DE INSTRUMENTOS MUSICALES TRADICIONALES DE CHINA

Consecuencia de los convenios culturales firmados recientemente entre España y China es la visita reciente a nuestro país de la Agrupación de Instrumentos Musicales Tradicionales, fundada en 1956, y dedicada al cultivo de la más pura producción folklórica. Su concierto de presentación tuvo lugar en Madrid, el día 7 de octubre, y entre otras ciudades españolas visitaron también El Escorial, Segovia y Toledo.

INICIACION DE LA TEMPORADA DE CONCIERTOS EN LAS FILARMONICAS ESPAÑOLAS

La Orquesta de Cámara de Paul Kuentz y la Sinfónica de la Radiodifusión de Bratislava han tenido a su cargo la apertura de la temporada 1980-81 en gran parte de las Sociedades filarmónicas del país. Vivaldi, Purcell, Bach, Telemann y Mozart fueron los autores que figuraron en los programas de la primera, y Jan Cikker, Tchaikovsky y Beethoven en los de la segunda.

Otra Orquesta, la Sinfónica de la Radiotelevisión Soviética, se sumará, a partir del 30 de octubre, a las anteriores, hasta mediados de diciembre. La Agrupación Sinfónica rusa viene dirigida por Vladimir Fedoseiev.

CICLO DE CONFERENCIAS EN LA FONOTECA NACIONAL

Fruto de la actividad de la antigua Dirección General del Libro y Bibliotecas, este ciclo de conferencias versará sobre «Clasicismo y romanticismo en la Música española», a celebrarse de octubre a marzo. García del Busto, Pérez de Arteaga, Ruiz Tarazona y Sagi Vela se repartirán las diecisiete jornadas del citado Ciclo, que contará con importantes ilustraciones discográficas.

XII FESTIVAL INTERNACIONAL DE «JAZZ» DE BARCELONA

Del 10 al 28 del mes de noviembre se celebrará, en el Palau de la Música Catalana, este Festival, que este año cumple su décimosegundo año, tras un paréntesis de tres, en que fue abandonada su celebración por el Hot Club barcelonés, promotor e iniciador del mismo. Destaca la participación del Dizzy Gillespie Quintet y del John Abercrombie Quartet, así como del Foster Quartet y del Hank Jones Trío. Cerrarán el Festival los grupos «jazzísticos» catalanes Jazz-Om, Jazz Five y el famoso pianista Tetè Montoliu. La sala del Palau de la Música será escenario de coloquios sobre «jazz», a cargo de los músicos participantes en este certamen.

V FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE GRANOLLERS

Bajo el título «Música Montserratina», las Juventudes Musicales de Granollers, en colaboración con el Ministerio de Cultura, celebraron la quinta edición de este Festival, que respondió al siguiente programa:

25 de octubre: presentación del Festival con una conferencia de Montserrat Albert. El mismo día, recital de clave a cargo de María Luisa Cortada, que interpretó obras de López, Casanovas, Rodríguez, Vinyals y Soler. El día 1 de noviembre, actuación, en la iglesia parroquial de San Esteve, del Obrador Instrumental de Manresa, que dirige Joan Casals, que ofreció producciones de Viola y Baguer. La segunda parte de esta jornada estuvo a cargo de la Coral Lai, de Molins de Rei, con obras de Soler. La Escolanía de Montserrat, el día 7, y en el mismo templo, bajo la dirección de Ireneu Segarra, con la colaboración de Xavier Saliotti, interpretó obras de Cererols, López, Martí, Juliá y Casanovas. Una conferencia, el día 8, a cargo de Oriol Martorell, y un recital, el día 9, del guitarrista Josep Lluís Lopategui, cerraron esta manifestación musical catalana, que a lo largo de esta semana de duración organizó paralelamente audiciones musicales para los escolares.

MAJADAHONDA: SU PRIMERA SEMANA MUSICAL

El Ayuntamiento de la ciudad, secundado por la Diputación Provincial de Madrid, su Caja de Ahorros y Mon-

te de Piedad y la firma comercial Real Musical, ha llevado a cabo, entre el 6 y el 12 de octubre, un primer intento de incorporación de este centro de población del cinturón de la Villa de Madrid a la vida musical nacional, con la realización de una Semana de Música, que ha cumplido con toda fidelidad su programa y que fue el siguiente:

Día 6: Conferencia-prólogo de la Semana, confiada al crítico musical Antonio Fernández-Cid, que contó con ilustraciones musicales a cargo de Rogelio R. Gavilanes. Día 7: Orquesta de Cámara Española, con Víctor Martín como concertino-director. Día 8: Recital de Guillermo González. Día 9: Coro de Cámara de Radiotelevisión Española, dirigido por Pedro Pirfano. Día 10: Concierto de órgano y trompa, con Miguel del Barco y Miguel Angel Colmenero. Día 11: Recital de Angeles Chamorro, con María del Carmen Sopena. Día 12: Orquesta de Cámara de Radiotelevisión Española, dirigida por Enrique García Asensio.

El alcalde de Majadahonda, coincidiendo con la iniciación de la Semana, invitó a la crítica madrileña a un almuerzo, en el curso del cual hizo exposición de las inquietudes del Ayuntamiento que preside de colaborar en favor de la culturización musical de su municipio y prometiendo —aparte de proseguir en la línea de la organización de actos como el de esta primera Semana— comenzar dicho programa de cultura musical desde la escuela, potenciando al máximo la educación musical en los centros del área de su competencia.

TURNÉ EUROPEA DEL BALLET CLÁSICO NACIONAL

Víctor Ullate, al frente de su Ballet Clásico Nacional, inició en la segunda quincena de octubre una gira por Francia y Suiza. Coreografías sobre música de Bach, Strauss y Strawinsky constituyen la principal base de los programas de esta turné.

EL GRUPO UNIVERSITARIO DE CÁMARA DE SANTIAGO PRESENTARÁ EN ALEMANIA LA MÚSICA DE GALICIA DE LOS SIGLOS XII Y XIII

El Grupo Universitario de Cámara de Santiago, que dirige Carlos Villanueva, ha sido invitado a Alemania a presentar su disco *La Música en Galicia en los siglos XII y XIII*. La presentación incluye tres recitales en las Universidades de Colonia, Tréveris y Maguncia, y grabaciones en la Radio del SO. (S. W. F.) y en la Televisión (WDR de Colonia). Los recitales y las actuaciones se desarrollarán entre los días 7 al 16 de noviembre. El programa comprende obras de los siglos XII al XVII.

El Grupo Universitario de Cámara, encuadrado en las actividades del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de Santiago, tiene tres años de vida y cubre la faceta de interpretación de las actividades del Departamento de Música, actividades que comprenden el Coro Universitario, el taller de instrumentos, seminarios de investigación, etc.

JUAN ANTONIO GARCÍA BARQUERO, NUEVO DIRECTOR GENERAL DE MÚSICA Y TEATRO

Como consecuencia de la reciente nueva reestructuración de los órganos de la Administración Central, llevada a cabo en la reunión del Consejo de Ministros del día 10 de octubre último, se ha producido el relevo de cargos en la Dirección General de Música y Teatro, departamento que, según ya anunciábamos en el editorial de nuestro número de octubre, ha subsistido dentro de aquella reestructuración, en la que se suprimieron un conjunto de organismos y cargos administrativos.

El nombramiento para Director general de Música y Teatro ha recaído, según también adelantábamos en nuestra última columna editorial, en don Juan Antonio García Barquero, de cuarenta y tres años de edad, natural de Sevilla, licenciado en Filosofía y Letras y diplomado en Estudios Turísticos; funcionario de carrera por oposición en los Cuerpos Técnicos de Información y Turismo del Estado y Especial de Gestión de la Hacienda Pública (Contadores del Estado).

Juan Antonio García Barquero cuenta en su haber con veintidós años al servicio de la Administración Pública, en los que no obstante su juventud, ha ocupado ya destacados cargos, como asesor del Gabinete del ministro, jefe del Gabinete de la Dirección General de Cinematografía, y, últimamente, y desde la primera hora de Jesús Aguirre —primero y, hasta ahora, único director general de Música—, jefe del Gabinete Técnico de la Dirección General de Música, subdirector general de Fomento de las actividades musicales, en el período de vigencia de la citada Dirección, y, posteriormente, titular de la mis-



ma Subdirección, pero dependiente de la de Música y Teatro, creada con motivo de la anterior reforma del Gabinete ministerial.

García Barquero, en el ámbito cultural y privado, tiene desarrollada también intensa actividad: conferenciante y articulista, crítico musical (1), director y fundador del Teatro de Cámara y Ensayo «Lope de Rueda», de Sevilla (2). Tiene publicadas las siguientes obras: «Aproximaciones al teatro clásico español» (Sevilla, 1973), «Cien años de teatro europeo» (Madrid, 1978), «Selección de textos de W. Shakespeare», en adaptación para públicos infantiles y juveniles (León, 1979). En el año 1971 le fue concedido el Premio del Centro Español del Instituto Internacional del Teatro, y en el año actual, en la XXX Asamblea Internacional de J.J. MM., celebrada en Copenhague, y según también informábamos en nuestro número anterior, le fue impuesta la insignia de oro de las J.J. MM. internacionales.

(1) En los medios radiofónicos, y en un período ya algo remoto, en las propias páginas de nuestra Revista, como Cronista de la vida musical sevillana.

(2) Montajes de Lope de Rueda, Calderón, Cervantes, Moratín, Shakespeare, García Lorca, Miguel Mihura, Priestley, Anouilh, Betti, Bckett, etc.

LA FUNDACION «JUAN MARCH» CUMPLE VEINTICINCO AÑOS

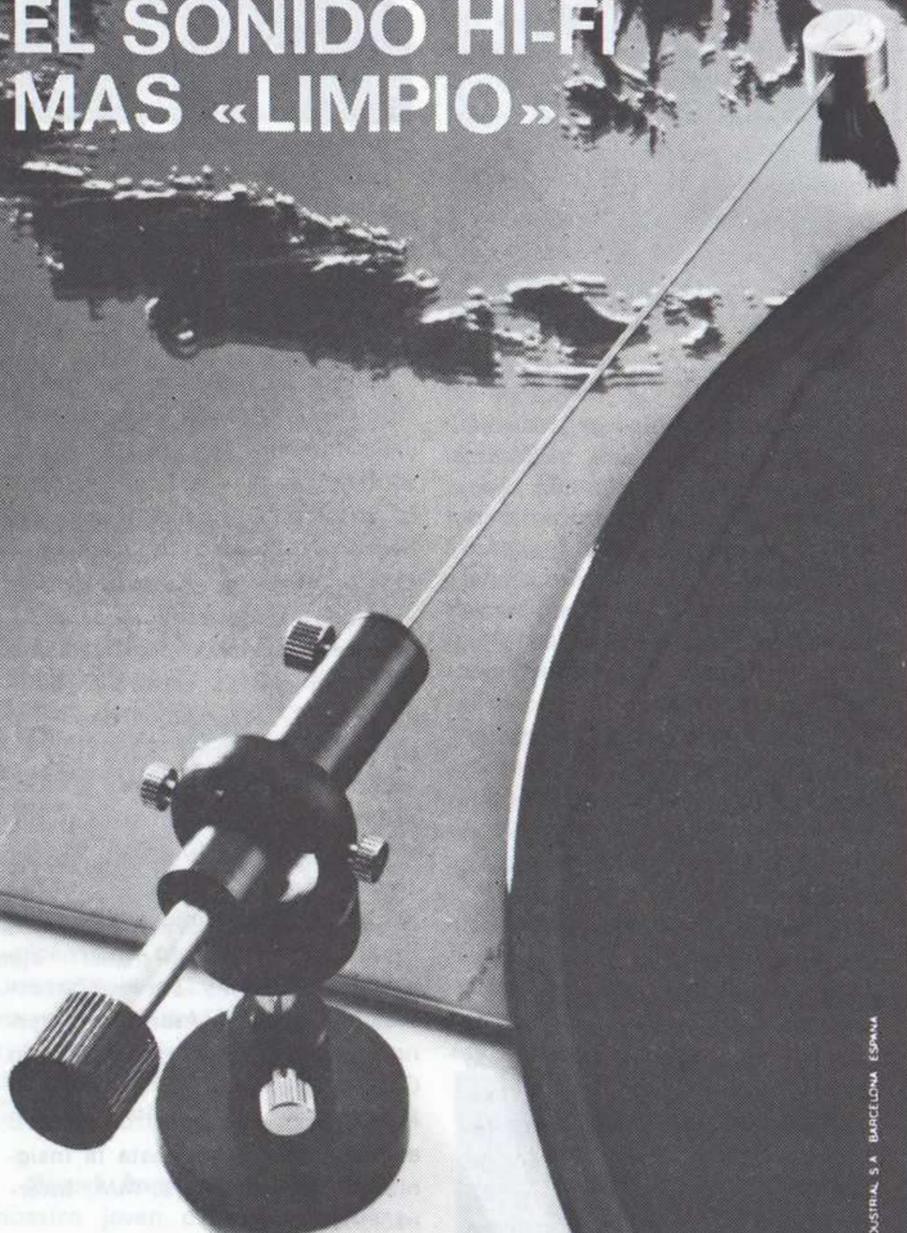
Más de 5.000 becas y ayudas en distintos campos científicos y humanísticos, 339 operaciones científicas y culturales de muy diversa índole, 953 actividades culturales (desde 1971), entre exposiciones, conferencias, cursos universitarios, conciertos, reuniones científicas y otras actividades: 324 operaciones en el campo de la asistencia social, y 176 publicaciones relacionadas con sus propias actividades, constituyen el balance de realizaciones de la Fundación Juan March desde su creación, en 1955, según un informe que acaba de editar esta institución con el título *La Fundación Juan March (1955-*

1980), con motivo de cumplirse el 4 de noviembre su XXV aniversario, y en el que se resumen las principales líneas de trabajo y realizaciones de la Fundación a lo largo de un cuarto de siglo de actividad ininterrumpida.

En *Música* ha habido 301 investigadores, compositores e intérpretes que han recibido ayuda de la Fundación. Desde 1971 se han celebrado ciclos de conciertos de carácter monográfico y otros para jóvenes, además de diversos en homenaje a figuras destacadas de la música española contemporánea, o de características singulares, como los «Conciertos de Mediodía».

an

EL SONIDO HI-FI MAS «LIMPIO»



DISEÑO DEP. PUBLICIDAD GERMAN INDUSTRIAL S.A. BARCELONA - ESPAÑA

Ud. que valora el buen estado de sus discos, que aprecia la perfecta lectura de un disco bien cuidado, que posee alguno cuya adquisición no fue nada fácil. Usted, que en definitiva «mima» sus discos, precisa del brazo limpiador-antiestático AM.

Si desea mayor información, escribanos.

Representante general para España:



**GERMAN
INDUSTRIAL, S.A.**

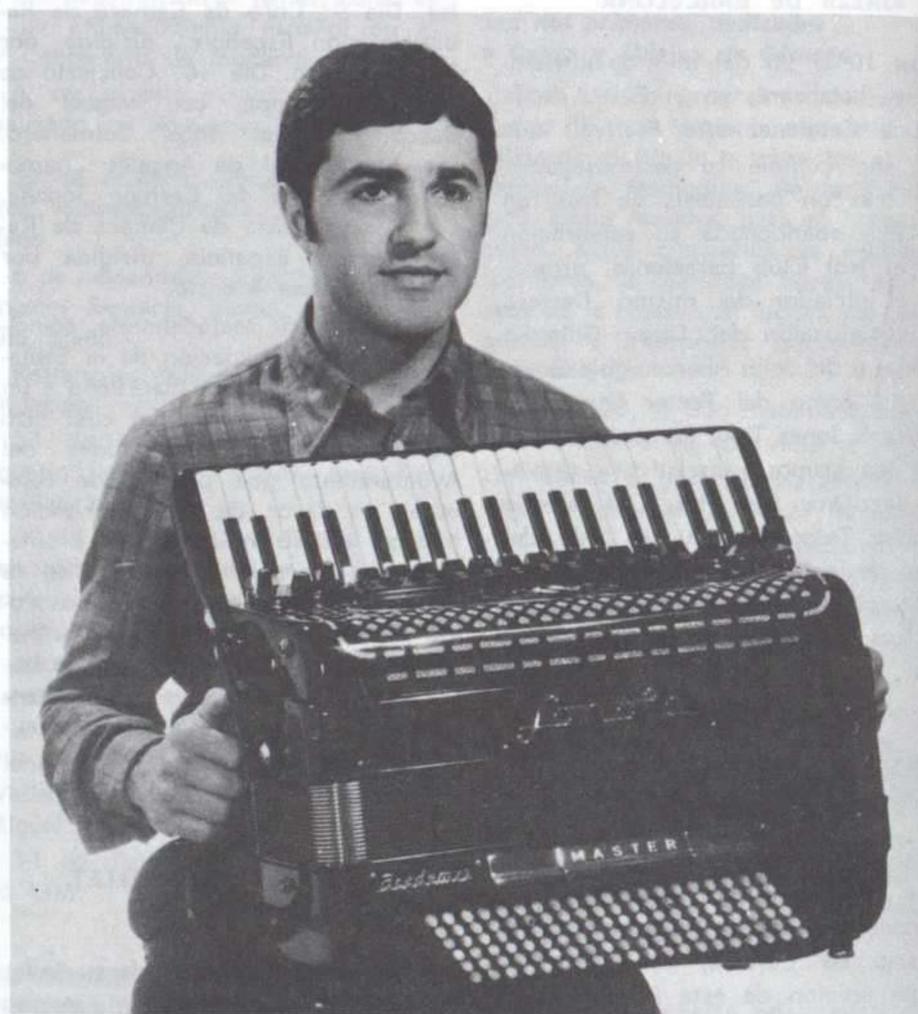
Consejo de Ciento, 366 - Tel. (93) 318 17 00 - Barcelona-9

Acuerdo, 39 - Tel. (91) 447 18 06 - Madrid-8

Duque de Calabria, 11 - Tel. (96) 333 81 28 - Valencia-6

Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



Mariano Matabuena Val

Primer Clasificado Certamen Nacional Senior
Murcia 1980

los mejores tocan

Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

Salvador Rodríguez Ubeda

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

**CICLO MUSICAL HISPANO-
PORTUGUES EN LA UNIVERSIDAD
DE EVORA**

Con un recital de órgano, dado por Joaquín Simoes da Hora y José Luis Oriol, se inauguró el Ciclo Hispano-Portugués de Música.

Esta cita, que integró cursos, conferencias, muestras y conciertos, sigue a las efectuadas en Coimbra y Zaragoza, y se celebrará cada año, de forma alterna, en Portugal y España.

En el actual encuentro, convocado por la Universidad de Evora, se debatieron cuestiones relacionadas con el aspecto científico de la historia de la música en la Península Ibérica.

Entre los sesenta músicos y musicólogos de varios países participantes en los trabajos cabe destacar la presencia de Antonio Gallego, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid; Samuel Rubio, de la Sociedad Española de Musicología, y el profesor Jordi Savall, del Conservatorio de Música de Barcelona.

**INICIO DE 300 JORNADAS
DE OPERA EN VIENA**

Después de las vacaciones veraniegas, la Opera del Estado de Viena ha iniciado a principios de septiembre su temporada 1980-81, que durará hasta el 30 de junio del próximo año.

La temporada tendrá una duración de 300 jornadas, y los pedidos para entradas por correspondencia deben llegar con un mínimo de doce días de antelación.

Como novedad de esta temporada se ha introducido la posibilidad de adquirir entradas en las ventanillas con siete días de antelación, sistema que es valioso también para la Volksoper, Burgtheater y Akademietheater.

Los formularios de pedidos pueden solicitarse a: Fremdenverkehrsverband fuer Wien. Kinderspitalgasse, 5. A-1095 Viena.

**LA FERIA DE LA MUSICA
DE FRANKFORT 1981 SUPERARA
EN UNA MITAD MAS A LA
DE 1980**

Recibidas las inscripciones y terminadas las primeras planificaciones previas, la Feria de la Música de Frankfort 1981 acusa ya un considerable crecimiento. Unas 80 empresas son de nueva inscripción: la mitad de ellas procedentes del extranjero y la otra mitad de la República Federal de Alemania. Entre éstas figuran por primera vez expositores de la India y de México. De nuevo estarán representados en el marco de «stands» colectivos nacionales una serie de expositores; por ejemplo, Gran Bretaña, Israel, Canadá y Holanda.

El número de expositores de la Feria de la Música de Frankfort 1981

**RUEDA DE PRENSA DE
LA ORQUESTA NACIONAL**

El viernes 24 de octubre, de forma un tanto apresurada, se convocaba en las dependencias de la Orquesta Nacional, hora y media antes del concierto, una rueda informativa. Ante un reducido número de asistentes, cuatro miembros de la Comisión del conjunto, con el contrabajista Máximo Fariñas al frente, expusieron sus ideas y preocupaciones en torno a la marcha de la agrupación, en un deseo de concretar y hacer pública su voz, de dar a conocer opiniones.

Los músicos, según pudo deducirse de lo que, un tanto incoherentemente, manifestaron, no están de acuerdo ni con la gestión artística ni con la gestión administrativa, que desempeñan en la actualidad, respectivamente, el rector titular (con contrato hasta septiembre de 1981), Ros Marbá, y el gerente, Jorge Rubio. El primero —dicen— no se preocupa suficientemente de la Orquesta, fundamentalmente por lo que respecta a la estructuración de la misma y a su planificación y renovación, a la política programadora y al régimen previsto para los ensayos. El segundo —significan— no acierta a «controlar» y coordinar los factores que han de concurrir para el buen desenvolvimiento de las actividades de la formación desde el punto de vista práctico (salidas a provincias, organización, contratación, selección de lugares de actuación). Aprueban, en cambio, el actual régimen salarial. El problema más acuciante es, en todo caso, de índole artística, porque consideran que la Orquesta no está explotada

al máximo de sus posibilidades, y que por ello quedan en buena parte desaprovechadas. Lo que está conectado con lo que estiman una cuestión primordial, y que fundamenta su principal reivindicación: el conjunto no tiene voz en el presente estado de cosas, planificándose sus actividades sin pedirle consulta, por lo que creen de justicia solicitar que sea oída su opinión, que se reclame su intervención en la preparación de las temporadas, y que se utilice el conocimiento y experiencia como instrumentistas de sus componentes.

Independientemente de la valoración que con posterioridad pueda hacerse de estas manifestaciones y del análisis que merecen algunas concretas cuestiones (conveniencia o inconveniencia de que una agrupación sinfónica interprete música que exige formaciones más reducidas, comportamiento de la crítica ante la marcha y prestaciones de aquella, etcétera), y de discutir la justicia de algunas de las demandas, hay que resaltar que tras esta semi-improvisada convocatoria quedó bastante claro que la Orquesta Nacional tiene ahora mismo planteada una importante contradicción: la de los funcionarios que quieren participar en la organización de sus actividades, en la regulación plena de su «status». Es decir, la de los poseedores de una seguridad permanente, sujetos, por ello, a una disciplina que les es impuesta, que, sin embargo, pretenden ser sus propios gestores. Algo difícil, por no decir imposible, de sintetizar.

alcanzará un total de 650 (1980, 544), de los cuales cerca de una mitad procederán del exterior de la República Federal de Alemania, representando a 26 países distintos.

Pero todavía más fuerte ha sido la demanda de superficie de «stands», lo que hará que los expositores ocupen en 1981, además del pabellón 5, los pabellones 6 (planta baja y primer piso) y 8 (planta baja), aumentando así el tamaño de la Feria en una mitad más del que tenía hasta el presente. En las plantas bajas de los nuevos pabellones que se incorporan, y que son además contiguos, se concentrará la oferta de la industria constructora de pianos y grandes instrumentos, así como la de las editoriales. Los tres pabellones de la Feria de la Música 1981 están unidos entre sí por caminos cubier-

tos; las instalaciones de servicios, incluidos restaurantes y «snack-bars», están ubicadas en el área de los citados pabellones o en lugares inmediatos a los mismos.

NECROLOGIA

Nos llega la noticia del fallecimiento de Carlos Tricaz Villa, corresponsal de RITMO en Reus, promotor destacado de la vida musical reusense, tanto desde Radio Reus, en la que colaboró hasta su fallecimiento, como el frente de la Asociación de Conciertos, cuya presidencia ejercía desde hace varios años. Carlos Tricaz Villa llevaba muy avanzada la preparación de un libro sobre músicos reusenses, cuya edición constituiría el mejor homenaje a la memoria de su autor.



**CENTENARIO
DEL PADRE OTAÑO**

Prosiguen los preparativos de la conmemoración del centenario del nacimiento del P. Nemesio Otaño. Está previsto que las celebraciones comiencen oficialmente en su villa natal de Azcoitia el mismo día en que se cumple el centenario (19 de diciembre de este año 1980): el Ayuntamiento tiene prevista la colocación de una placa de mármol en la casa natal del músico, que se descubrirá el día del centenario, acto al que seguirá una solemne ceremonia en la iglesia de Santa María, donde fue bautizado, con el homenaje del Ayuntamiento y un concierto con algunas obras corales del padre Otaño. Los actos se espera seguirán durante todo el año del centenario, para cerrarse, con una gran ceremonia al finalizar el mismo (19-XII-1981), en la basílica de Loyola, con intervención de varios coros.

Entre tanto se están preparando varios conciertos y homenajes. «Musikaste», de Rentería, ha ofrecido ya varios conciertos con música del padre Otaño, a más de la conferencia inaugural del «Musikaste 1980», que versó sobre «El padre Nemesio Otaño, alma de la reforma de la música religiosa en España en la primera mitad del siglo XX», y que estuvo a cargo del padre Jesús María Muneta, director del Instituto Musical Turolense. También el «Festival Internacional de Loyola» ofreció, en uno de sus días, varias obras del padre Otaño. Al mismo tiempo, el padre López-Calo tiene muy adelantada la biografía del padre Otaño, que se espera estará publicada para la primavera próxima.

¿UN AUDITORIO PARA MALAGA?

Van tomando consistencia las noticias en torno a la realización de un proyecto de construcción de un «Auditorium» en la capital malagueña, cuyo emplazamiento sería en el castillo de Gibralfaro, y con capacidad para cuatro millares de espectadores. El presupuesto para su realización se cifra en la cantidad de medio centenar de millones. El Ayuntamiento de Málaga, lógicamente, figura entre los organismos promotores.



**Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos
Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas**
*La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía*

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

CARTELERA MUSICAL

(Programas y fechas susceptibles de modificación)

AVANCES DE PROGRAMACION INTERNACIONAL

NATIONALTHEATER. MUNICH

Noviembre 1980:

Día 15.—Gounod, **Faust**. Dirección musical de Prêtre. Puesta en escena de Pizzi. Freni, Varnay, Evangelatos, Aragall, Raimondi, Brendel y Sapell.

Día 16.—Pfitzner, **Palestrina**. Dirección musical de Wolfgang Sawallisch. Puesta en escena de Pizzi. Coreografía: Baumgart. Con Seibel, Evangelatos, Wewezow, Conwell, Studer, Jungwirth, Schreier, Ridderbusch, Brendel, Hiestermann, Schenk, Becht, Engen, Ahnsjö, Grumbach, Nöcker, Orth, Lenz, Sapell, Auer, Imdahl, Mehrl, Helm, Kohn, Wagner, Brinkmann y Hillebrand.

Día 19.—R. Strauss, **Elektra**. Dirección musical de Wolfgang Sawallisch. Puesta en escena de Rennert. Coreografía: Beischer. Con Varnay, Nilsson, Hass, Budai, Wewezow, Jungwirth, Benningens, Seibel, Conwell, Cox, Nöcker, Helm, Lenz y Auer.

Día 20.—Verdi, **Aida**. Dirección musical de Miguel Angel Gómez Martínez. Con Budai, M. Price, Seibel, Koln, Lamberti, White, Bordoni y Lenz.

Día 21.—Wagner, **El Oro del Rhin**. Dirección musical de Wolfgang Sawallisch. Puesta en escena de Rennert. Con Schwarz, Kirschstein, Wulkopf, Seibel, Evangelatos, Adam, Engen, Jerusalem, Schreier, Unger, Becht, Schenk y Kohn.

Día 22.—Wagner, **La Walkiria**. Dirección musical de Wolfgang Sawallisch. Puesta en escena de Rennert. Con Bjoner, Hass, Schwarz, Studer, Kirschstein, Evangelatos, Wewezow, Wulkopf, Sooter, Salminen y Adam.

Día 23.—Tchaikovsky, **Eugène Oneguín**. Dirección musical de Yuri Ahronovich. Puesta en escena de Noelte. Coreografía de Baumgart. Con Töpfer, Sukis, Evangelatos, Höffgen, Brendel, Ahnsjö, Moll, Helm, Grumbach, Fehenberger y Sapell.

Día 25.—Verdi, **Aida**. Dirección musical de Nello Santi y mismo reparto musical del día 20 de noviembre.

Día 26.—Wagner, **Sigfrido**. Dirección musical de Wolfgang Sawallisch. Puesta en escena de Rennert. Con Bjoner, Wulkopf, Cox, Adam, Unger, Becht y Kohn.

Día 27.—Tchaikovsky, **Eugène Oneguín**. (Ver día 23.)

Día 28.—Verdi, **Aida**. (Ver día 25.)

Día 29.—Wagner, **El Ocaso de los Dioses**. Dirección musical de Wolfgang Sawallisch. Puesta en escena de Rennert. Coreografía: Baumgart. Con Bjoner, Kirschstein, Wulkopf, Seibel, Evangelatos, Varnay, Wewezow, Studer, Cox, Nöcker, Ridderbusch y Becht.

Día 30.—Once horas: Lieder-Matinée, por Christa Ludwig y Erik Werba.

Día 30.—Puccini, **La Bohème**. Dirección musical de Nello Santi. Escena: Schenk. Coreografía: Beischer. Con Cotrubas, Domingo, Conwell, Brendel, Grumbach, Hillebrand, Paskuda, Thaw, Auer, Sapell y Goritzki.

FESTIVAL BACH EN EL TEATRO REAL DE MADRID

Octubre 1980:

Día 27.—Rosalyn Tureck y su orquesta de cámara. **Conciertos para piano y orquesta números 5, 1, 2 y 7**.

Día 29.—Rosalyn Tureck y su orquesta de cámara. **Conciertos para piano y orquesta números 3, 6 y 4. Concierto de Brandeburgo número 5**.

Día 30.—Het Nederlands Kamerorkest. Director, Kees Bakels. Solistas: Hans Meijer (oboe), J. J. Kantorow y K. Hülsmann (violines), Paul Verhey (flauta). **Suites números 1 y 2. Concierto para oboe y Sinfonía, op. 91** (J. Ch. Bach).

Noviembre 1980:

Días 6 y 13.—Rafael Puyana (clave). Integral de las **Partitas** para clave, en dos sesiones.

Día 17.—Sir Nicholas Jackson (órgano). Recital en el órgano del Teatro Real. **Preludio y fuga en si menor, Sonata en trío en mi bemol, Concierto en sol mayor, Fantasía en sol mayor-pastoral y Toccata y fuga en re menor**.

Día 19.—Rony Rogoff (violín). Tres **Partitas** para violín solo.

Día 21.—Alexis Weissenberg (piano). **Corales-variaciones Goldberg**.

Diciembre 1980:

Días 3 y 4: David Gueringas (cello). Integral de las **Suites para cello solo**, en dos sesiones.

Día 15.—The English Chamber Orchestra, **Los Conciertos de Brandeburgo**.

BARCELONA. SEMANA MOZART. Palau de la Música Catalana.

Noviembre día 30 y diciembre día 1.—Mozarteum Quartett Salzburg. **Cuartetos de cuerda en Sol mayor, KV. 387; en Re menor, KV. 241; en Si bemol, KV. 458; en Mi bemol, KV. 428; en La mayor, KV. 464, y en Do mayor KV. 465.**

Diciembre:

Día 2.—**Cassation, KV. 63, Final Music. Sinfonía concertante para violín, viola y orquesta, KV. 364, y Sin-**

fonía en La mayor, KV. 201. Orquesta de Cámara de Mannheim. Karlheinz Franke, violín; Veronika Hagen, viola. Wolfgang Hofmann, director.

Día 4.—**Una broma musical, KV. 522, Concierto para piano y orquesta en mi bemol, «Jeunehomme» y Divertimento en Re mayor, KV. 251.** Orquesta de Cámara de Mannheim. Peter Lang, piano. Wolfgang Hofmann, director.

Día 5.—**Sonata en Fa mayor, KV. 332; Rondó en La menor, KV. 511; Variaciones en Do mayor, KV. 265; Fantasía en Do menor, KV. 475, y Sonata en Re mayor, KV. 576.** Peter Lang pianista.

Día 6 (**Capilla de Santa Agata**).—**El Cuaderno de notas de Londres (XV. 15a - KV. 15ss).** Pablo Cano, clavicémbalo.

Día 7 (**Capilla de Santa Agata**).—Obras de J. Dupleix, C. B. Balbatre, F. J. Haydn y J. Ch. Bach. Pablo Cano, clavicémbalo.

ASOCIACION DE CULTURA MUSICAL, Palao de la Música (Curso 1980-1981).—Octubre-noviembre 1980.

Octubre, día 22.—Concierto conmemorativo del VII aniversario de la muerte de Pau Casals, obras de Mozart, Dvorak y Beethoven. Orquesta de la Radio de Bratislava. Lluís Claret, violoncello. Ondrej Lenard, director.

Noviembre, día 1.—Obras de Guridi, Rachmaninov y Dvorak. Orquesta Nacional de España. Nicolai Demidenko, piano. Antoni Ros Marbá, director.

Día 21.—Obras de Fasch, Roman, Bach, Händel, Telemann, Atterberg y Bartok. Orquesta de Cámara de Estocolmo. Director, Mats Liljefors.

Diciembre, día 11.—Obras de Albinoni, Telemann, Vivaldi, Stamitz y Mozart. Camerata de Música de Berlín. Zeljko Strake, director.

VALENCIA.—Sociedad Filarmónica. Curso 1980.

Octubre:

Día 20.—Inauguración del curso 1980-81: Solistas de Cámara de Colonia. Obras de Grieg, Beethoven, Mendelssohn, Bela Bartok.

Día 27.—Orquesta de Cámara de Paul Kuentz. Obras de Vivaldi, Purcell, Bach, Telemann, Mozart.

Noviembre:

Día 10.—Bruno L. Gelber, piano. Día 17.—Coro Masculino de Cámara de Bulgaria.

Día 24.—Orquesta Filarmónica de Madrid.

Diciembre:

Día 1.—Orquesta de Cámara de Praga.

Día 15.—Paul Tortelier, violoncello.

Día 22.—Cuarteto Chlindrian.



sus discos a su justo precio

Escorial, 100 • Tel. 214 09 04 • BARCELONA

Paseo de Fabra y Puig, 50 • Tel. 311 44 61 • BARCELONA

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.

Marqués del Puerto, 9.
Teléfonos 415 52 55 - 415 52 44.
BILBAO-8.

BILBAO TRADING, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

HAMMOND IBERICA, S. A.

Bolivia, 239.
Teléfonos 308 35 62 - 308 35 66.
BARCELONA-20.

HAZEN

Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48 - 411 24 06.
MADRID-6.

JORQUERA PIANOS

Pianos. Organos. Instrumentos.
Proveedores del Palau de la Música,
Conservatorios y Entidades
de Concierto.

Avda. Francesc Cambó
(Avda. Catedral), núm. 10.
Teléfonos 319 60 96 - 310 69 12.
BARCELONA - 3.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.

Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.
GETAFE (Madrid).

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59-14 - 419 29 19.
MADRID-4.

VELLIDO, S. A.

Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

J. L. ALBERDI

Instrumentos de música

Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 228 81 02 - 228 81 34.
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64 - 448 86 64.
MADRID-15.

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra

Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO

Instrumentos de música

Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02. MADRID-13.

JUAN ESTRUCH, S. L.

C/. Vallés, 47. Teléfono 674 06 82.
SANT CUGAT DEL VALLES (Barcelona)
Servicio postventa en Barcelona:
C/. Ample, 30. Teléfono 315 44 07.
BARCELONA-2.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines, violas, violonchelos
y contrabajos

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS**EDICIONES QUIROGA**

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44 - 302 25 92.
BARCELONA-1.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**DISCOS, CASSETTES, MUSICA CLASICA
COMERCIOS ESPECIALIZADOS****LINACERO**

San Miguel, 49.
Teléfono 23 75 26. ZARAGOZA-1.

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

EMPRESAS DISCOGRAFICAS**DISCOS COLUMBIA, S. A.**

Avda. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI**ATAIO INGENIEROS**

Enrique Larreta, 12.
Teléfonos 733 05 62 - 733 37 00.
MADRID-16.

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51 - 279 80 21.
MADRID-20.

COMERCIAL EAR

Avda. de Sarriá, 67 bis
(esquina Taquígrafo Garriga).
Teléfono 239 31 03. BARCELONA-29.

EAR

H. Fournier, 21.
Teléfono 25 34 11. VITORIA.

FOX IN-DEL-SON

Agujas y fonocápsulas
Calle Alta, 58.
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

TRINGENIER

Compañía de Electroacústica Española, S. L.
Grucer, 3.
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

VIETA

Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12 - 307 47 16.
BARCELONA-20.

COMERCIOS DE ALTA FIDELIDAD**VELLIDO, S. A.**

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.



**Discos.
Alta Fidelidad.
Sonido.**

Bravo Murillo, 6.
Teléfonos 445 12 59 - 448 03 14.
MADRID-3.

DEEP SOUND HI-FI

Un nuevo concepto de «ver» la música

Amplificadores. Receptores.
Grabadoras. Video tapes.
Giradiscos. Discos.
Goya, 5 (Pasaje Carlos III).
Teléfono 276 16 47. MADRID-1.

HOTELES - PARADORES

Pl. General Queipo de Llano, 3.
MERIDA (Badajoz).
Teléfono (924) 301540/41/42.

MECANICOS AFINADORES**MAXPER, S. A.**

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14 - 419 29-19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

INDICE DE ANUNCIANTES

EN ESTE NUMERO

| | Pág. |
|-----------------------------------|-----------------|
| Adagio | 23, 42, 54 y 67 |
| Alfa Yébenes | 61 |
| Bilbao Trading | 51 y 92 |
| Cajas de Ahorros Confederadas ... | 14 |
| Casa Damas | 87 |
| Casa Wagner | 57 |
| Comercial Bayona | 71 |
| Comerica | 8 |
| Disco 100 | 88 |
| Ebrisa | 39 |
| Edigsa | 62 |
| Edizioni Suvini Zerboni | 16 |
| EMI | 74 |
| Feria de Francfort | 4 |
| Ferysa | 58 |
| Hazen | 2 |
| Joitel | 30 y 78 |
| Germán Industrial | 86 |
| Maxper | 26 |
| Polydor | 46 |
| Rólex | 67 |
| Sonola | 86 |
| Técnica Audio | 32 |
| Werner | 14 |



BASF

professional

...para los expertos en sonido!





SCHIMMEL

Pianos

*El piano alemán
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

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