

RITMO

AÑO XLVII • NUM. 474 • AGOSTO-SEPTIEMBRE 1977 • PRECIO: 75 PTAS.

EDITORIAL:
LA DIRECCION GENERAL D
MUSICA HA VENIDO...



certamen
internacional
de guitarra
**FRANCISCO
TARREGA**



GANADOR DE
LA XI EDICION

**DAVID
RUSELL**



HAZEN

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

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

Juan Bravo, 33

Telfs. 275 34 24 - 225 90 33

MADRID - 6

RITMO

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

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

AÑO XLVII • AGOSTO-SEPTIEMBRE • NUM. 474

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

Dirección telegráfica: RITMO-Madrid

Redacción para Cataluña:

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

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 700 ptas.

Número suelto, 75 ptas. Atrasado, 100 ptas.

EXTRANJERO: Año, 15 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Edita: RITMO, S. A.

Francisco Silvela, 15. MADRID-6

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15. Madrid-2
Impreso por Gráficas Ajenjo, S. A. Calle de las Adelfas, 4.
Madrid-7

Fundador: Fernando Rodríguez del Río.

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

ASESORES DE DIRECCION:

José Luis García del Busto.

José Luis Pérez de Arteaga.

Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.

COORDINADORES:

Angel Carrascosa Almazán.

Santiago Herrero Villa.

PROMOCION GENERAL:

Fernando Rodríguez Polo.

REDACTORES Y COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, Pablo Cano Capella, Manuel Chapa Brunet, Fernando Gil Olalla, Luis Jiménez Clavería, Fernando López y Lerdo de Tejada, José Miguel López de Haro, Agustín Muñoz, Juan Ignacio de la Peña, Enrique Pérez Adrián, Fernando Peregrín, Joaquín Rubio Tovar, J. C. Ruiz Silva (M. Codax), Rafael D. San Gabino Ortiz.

CORRESPONSALES NACIONALES:

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

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

Sumario

	Págs.
EDITORIAL: La Dirección General de Música ha venido...	5
Noticias	6
EL correo de RITMO	9
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez	10
Música en vivo, por Gonzalo Alonso Rivas y José Luis Pérez de Arteaga	12
En la muerte de Ernst Bloch, por Angel F. Mayo	14
Constantes musicales en la obra de Thomas Mann, por Enrique Pérez Adrián	17
Andrés Gaos: músico y gallego universal, por Julio Andrade Malde	23
Música en España (I): La Música en Menorca, por Salvador Castelló Carreras. (Traducción del catalán: Angel F. Mayo.)	27
Un intento de extensión cultural: El Festival Internacional de Música de Barcelona, por Fernando Peregrín Gutiérrez	34
Escisión en el Premio Mundial del Disco, por José Luis Pérez de Arteaga	37
La Discoteca básica (6): Los «impromptus» de Schubert, por Angel Carrascosa Almazán	40
Discos editados: relación por Angel Carrascosa Almazán.	41
Reaparición de CBS, entrevista con Peter Bagney, por Santiago Herrero Villa	44
CRITICA DISCOGRAFICA	45
ESTUDIOS (Oferta CBS):	
Un clásico de la interpretación mahleriana: La Segunda «segunda» de Bernstein. «El concierto del siglo»: algo inequívocamente americano, con joya incluida. El «álbum (casi) esencial» de Beethoven. Una ópera de diva para una diva. Nuevas batallas de El Cid. La magia raveliana para teclado, por Philippe Entremont. El cálido y transparente Schumann de Georg Szell. Pierre Boulez dirige Schönberg. Escriben: José Luis Pérez de Arteaga, Fernando Peregrín Gutiérrez, Fernando Gil Olalla, Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Luis Jiménez Clavería, Arturo Reverter y Enrique Pérez Adrián.	
OTROS ESTUDIOS:	
Ansermet dirige a Debussy: Una colección de imágenes. Ligeti, un gran clásico de nuestro tiempo. Escribe Santiago Herrero Villa.	
Otras críticas discográficas	56
«Piú... pppp», por José Luis Pérez de Arteaga	62
«Rock», «jazz», «pop», etc. Comentan: José Miguel López de Haro y Santiago Herrero Villa	64
«Jazz» para cuatro noches de verano, por José Miguel López de Haro	67
De Madrid, al cielo: Orquestas Nacional y de RTVE. Programación 1977-78 (I), por Arturo Reverter	69
CRONICAS NACIONALES:	
IV Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», en Santander, por Fernando Lerdo de Tejada	73
Benicasim: Soberbia edición del XI Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega». Crónica de F. Vicent Domenech	76
Galicia: Encheremol-as velas c'a luz naufraga da madrugada, por Xoan M. Carreira	78
Haber, hainos... O caso é atopalos..., por Lois Rodríguez Andrade	78
Otras crónicas nacionales: Valencia y Bilbao	80
Directorio comercial	81

Nuestra portada

Los certámenes internacionales de intérpretes musicales han constituido siempre, y hoy a un mayor nivel, un poderoso medio de revelación y lanzamiento de nuevos valores, siendo actualmente numerosos los organizados en todo el mundo. Nuestro país tiene bien clasificados también un buen número de ellos. En las páginas de este número publicamos las crónicas correspondientes a dos de los últimos celebrados: el de Piano «Paloma O'Shea», en Santander, y el «Francisco Tárrega», de Guitarra, en Benicasim (Castellón), este último ya en su XI edición, y al que, en homenaje a su veteranía, dedicamos nuestra portada con la imagen de su ganador, el escocés David Rusell.

todos los sonidos de una gran orquesta

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

Póngase al teclado de FARFISA. Suenan la mayor orquesta.

**ENRIQUE
KELLER, S.A.**

ZARAUZ (GUIPUZCOA)



PARTNER

259/R



FARFISA

DISTRIBUIDORES

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

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

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

CASA GARIJO - Santiago, 8 - MADRID-13

CASA ARILLA - Zapatería, 58 - PAMPLONA

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

D. Emilio JUAN - Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA

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

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

LA DIRECCION GENERAL DE MUSICA HA VENIDO...

En paráfrasis del sencillo verso machadiano, «La Dirección General de Música ha venido, alguien sabrá cómo ha sido». Efectivamente, la nueva Dirección General está aquí, y a su frente hay ya un hombre también nuevo en estas lides, Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate.

La estructura amplia por la que se ha optado al organizar el Ministerio de Cultura (el pintoresco Bienestar se desvaneció como una fantasmagoría del «sueño de la razón», y seguimos con las paráfrasis) ha permitido la emergencia de una Dirección General específica para la Música. Al lector no familiarizado con las jerarquías «sociales» de los órganos de la Administración hay que aclararle que las Direcciones Generales, hoy muy numerosas, han perdido algo de su rango político. Secretarías de Estado y Asesorías del Presidente vienen en cierto modo a trazar la línea, hoy todavía imprecisa, que debe deslindar nítidamente Política y Administración. Esta tendencia, que será positiva en cuanto las Direcciones Generales se tecnifiquen y funcionen a un ritmo no supeditado al de los vaivenes políticos, quizá restará importancia real a una decisión que llega por lo menos con veinte años de retraso. Pero no vamos a ser nosotros —que al día siguiente de la creación del Ministerio de Cultura y Bienestar pedíamos a su titular, Pío Cabanillas, desde estas páginas la creación de la Dirección General de Música (1)— quienes vayamos a jugar ahora a abogados del diablo. Si no hubo antes Dirección General, es porque el anterior régimen político ni se planteó el tema. Lo cierto, lo tangible es que la Dirección General ha venido ahora, al fin, y RITMO la recibe con la mano abierta y el saludo cordial de bienvenida pronunciado sin mezcla de reticencia.

Jesús Aguirre, el Director general, es para nosotros, como para la mayoría de las gentes de la música, una incógnita. Hombre joven, puede pensarse que en su nombramiento ha pesado su desvinculación de los esquemas objetivos y subjetivos que han regido hasta hoy la raquítica vida musical de España. De su biografía —licenciado en Filosofía, en España, y en Teología, en Alemania; director de Taurus Ediciones; ensayista, traductor, conferenciante— puede también deducirse que estamos en presencia de uno de esos intelectuales, muy raros en nuestro país, que hacen de la Música, en Europa, vivencia, soliloquio y encrucijada. Ha sido alumno de Theodor Wieselund Adorno, a quien ha traducido al castellano, y por aquí tiene que venirle aprendida una metodología analítica de la dialéctica cultural de la Música. Parece, pues, que podemos esperar otra comprensión de los problemas de la vida musical, aire fresco, renovación de conceptos y hasta cambios sustanciales en el entramado. Cuando cerramos nuestra redacción no conocemos el nombre de los tres Subdirectores Generales. Ignoramos si se querrá aprovechar aún la experiencia de elementos valiosos o si todavía se acentuará más la impresión inicial de fuerte cambio. En todo caso, por primera vez en la historia de su administración nuestra Música va a tener un equipo directivo, y esto es ya algo más que la dispersión de fuerzas preexistente a nivel central.

Pero por el mero hecho de existir, la nueva Dirección General no pasa de ser sólo ese «algo más» que acabamos de indicar. Para que llegue a ser en verdad «otra cosa» su primer combate extramuros habrá de librarlo en el difícil terreno de los Presupuestos Generales del Estado. En estos momentos los Ministerios tratan de elaborar sus proyectos de Presupuesto para 1978. El tiempo apremia, las estructuras orgánicas resultantes de la reforma de 4 de julio no han sido desarrolladas aún, y el desconcierto casi general que reina en los viejos y en los nuevos Departamentos —donde se está jugando a la política sobre una base administrativa deteriorada— hará que, al final y dicho sea expresivamente, venga el tío Paco, es decir, el Ministerio

de Hacienda, con la rebaja, que en este caso consistirá en un par de sencillas operaciones de resta y suma de las que resultará que, en 1978, se tratará de despachar la enojosa «carga» de la Música con el 0,05 por 100 del Presupuesto de Gastos del Estado, como en 1977 (2). El dato, por sí mismo, es tan alarmante, que nadie en su sano juicio podrá tacharnos de belicosos cuando pedimos a Pío Cabanillas y a Jesús Aguirre que den la «batalla de los Presupuestos» a vida o muerte, porque si no consiguen para la Música siquiera un tímido 0,15 por 100, es decir, 1.500 millones de pesetas en cifras relativas de 1977, no van a poder hacer nada en 1978, y desde los cuatro puntos cardinales se les va a decir que apaguen, y que se vayan. No se trata de empujarles al borde del abismo ni de pedir que en un año remonten el abandono de cuarenta, sino que echen a andar, y que lo hagan con brújula y norte.

Por ejemplo, supongamos que un hipotético incremento presupuestario permitiera plantearse esta disyuntiva: o el anhelado Teatro Nacional de la Opera, en Madrid, o potenciar ligeramente la vida musical de España, en general. Nosotros no dudáramos en escoger este segundo y menos gratificador camino, y no porque no nos parezca urgente, que lo es, la constitución de dicho Teatro Nacional, defendida desde estas páginas hasta la ronquera, sino porque tal empeño tiene que sustentarse en un nivel de atención cierta a todo el país, de manera que la Opera del Estado no sea otro mediocre lujo madrileño, sino el foco irradiador de producciones itinerantes e intercambiables que justifiquen su coste por la extensión realmente nacional de su ámbito geográfico y por su fuerza cultural de amortización. Una política de infraestructura, de utilización, adaptación, ayuda real, cesión a los municipios, coordinación, programación y explotación de locales, unida a la de igualdad de oportunidades y pleno empleo del músico español, parece prioritaria, porque hay que ir sembrando para recoger poco a poco mejores y más abundantes cosechas.

En el fondo, el problema se reduce a una cuestión de confianza en la Administración Central, que está en entredicho. Como parte integrante de ella, la Dirección General de Música tendrá que justificar su existencia con actos morales y económicos que conlleven un contenido cultural nacional. Vamos a poner hoy un ejemplo de la vida cotidiana, muy claro. Radiotelevisión Española, dependiente de otra Dirección General del Ministerio de Cultura, lleva afanada varias semanas con una «producción cultural», denominada El mundo de la Música, que en su declaración programática pretende difundir y extender el gusto por la llamada música clásica, función con la que algo deberían tener que ver, suponemos, la Subdirección General de Fomento de la Creación, Consecución y Difusión Musicales (Dirección General de Música) y la Subdirección General de Animación Cultural (Dirección General de Difusión Cultural). La «producción cultural» tiene una doble vertiente: la oferta de una colección de discos de clásico (el plan parece pretender el lanzamiento de uno por semana durante los dos próximos años) y uno de esos concursos de «adivina, adivinanza», a que tan aficionados somos por estas tierras de las cinco letras y las tres reglas, todos los sábados por la tarde.

En cuanto a la colección discográfica, en realidad se trata de utilizar la enorme fuerza del medio televisivo para venderle al español desinformado, a 225 pesetas el ejemplar, un «stock» de grabaciones ya distribuidas sin gran fortuna hace años en nuestro país por el mismo sello discográfico, al precio de 165 pesetas (Colección «Concierto»). Serie barata de calidad desigual y siempre relativa, basada en la utilización de conjuntos, directores y solistas de segunda y aun de tercera fila,

(Pasa a la página siguiente.)

(1) RITMO, número 472, junio de 1977.

(2) Véase RITMO, número 473, julio de 1977, Editorial.

(Viene de la página anterior)

EDITORIAL

alemanes en su mayoría, va a ser difícil que el español desinformado encuentre en ella media docena de ejemplos de las calidades culturales, técnicas e interpretativas que hoy hay que exigirle al disco, barato o caro. No hay orden alguno ni en la programación ni en el lanzamiento, porque la serie de origen no lo tiene. La música y los intérpretes españoles brillan por su ausencia, porque es improbable que figuren en la colección inicial. Para extender una nube de humo sobre esta realidad, el primer disco incluye, ¡cómo no!, el Capricho español, de Rimsky-Korsakov. Los textos y comentarios en las carpetas contienen faltas de ortografía y errores de información. La cobertura publicitaria del producto, además de una campaña de apoyo en la prensa, se fundamenta en un «spot» televisivo que es un auténtico engendro: Bach, Beethoven, Brahms y Liszt son las víctimas propiciatorias elegidas para que cuatro ciudadanos tristemente disfrazados compongan una de las visiones de pesadilla más demagógicas —«¡Yo no he hecho mi música para unos pocos!», ladra un Beethoven furibundo—, bufonescas e irritantes en la historia de la publicidad televisada. En definitiva, se está utilizando el más poderoso medio de difusión estatal para realizar una extraña operación comercial a costa de la desinformación pública.

A su vez, el concurso emplea los procedimientos clásicos de una etapa de subdesarrollo cultural y económico que está claro que aún no ha concluido: presentadora con vagas ideas del tema, vacilante o atragantada cuando hay que pronunciar Dvorak o Euryanthe; familias con niños memoriones; conjuntos instrumentales españoles —¡aquí aparecen!— seleccionados sin que se conozca el criterio seguido y prestándose al lamentable juego con tal de «salir» en TV; colegio invitado, «claque» a la que se obsequia con una suscripción a la colección discográfica, al igual que ocurre con el acertante postal del autor de una obra servida fragmentariamente en un «videotape» de la Orquesta de RTVE. Los despropósitos llegan al extremo de echar mano de conciertos dirigidos en otros tiempos por Sergiu Celibidache, un hombre que no quiere ni oír hablar de la grabación de discos. Tras el programa, una catarata de «spots», dirigidos a un público infantil, cubre con creces los gastos de cada emisión e incrementa la cifra de negocio. Y así durante los dos años próximos venideros... si Pío Cabanillas, Jesús Aguirre y Antonio Agustín Papell (Director general de Difusión Cultural), que se han encontrado con la «producción cultural» hecha, no toman cartas en el asunto y le ponen cumplido remedio.

Al traer este ejemplo, deliberadamente no queremos enmarñarnos con las derivaciones comerciales del caso. Las Casas discográficas con series baratas de fina calidad no parecen reaccionar, hasta ahora, contra el hecho consumado. Quizá piensan que esta «divulgación» ampliará el número de consumidores del disco clásico, y que sobrará para todos alguna migaja del banquete. Allá ellas. Debería bastarles el recuerdo de la famosa colección de bolsillo Salvat de TVE, para volver a recuperar el sentido de la realidad. En el hogar del español desinformado figura aquella colección junto a los tres o cuatro libros —rara especie— que no se sabe cómo habían llegado allí con anterioridad. Después, pocos, muy pocos libros han vuelto a flanquear a la colección famosa, y si no es así, es que ya no estamos en el hogar del español desinformado, y entonces tampoco sirve el esquema del «algo habrá para todos».

Lo que nos importa es que una «producción cultural» de esta índole ni obedece a una ética democrática ni ofrece garantías jurídicas a los administrados ni es cultura, sino subcultura, incultura y hasta esa «contracultura» que algunos juzgan consustancial a la política practicada en España durante los últimos cuarenta años. La ética democrática exige decirle al pueblo: «Queremos venderles una mercancía casi inútil, pasada, sin salida, a un precio asequible; informados, que compre quien quiera». Las garantías jurídicas requieren el concurso entre las distintas casas discográficas —no convocado en este caso— o una distribución equitativa de las colaboraciones. La cultura demanda un planteamiento serio de las colecciones de divulgación, atendiendo a lagunas de mercado privado y a los autores y a los intérpretes españoles.

Jesús Aguirre tendrá que luchar por el Presupuesto y por definir un plan de política musical sobrio y convincente. Pero creemos que es aún más importante que aporte una ética distinta, para que la pobreza, al menos, sea digna. El ejemplo que hemos señalado es una muestra de lo que su Dirección General no debe encubrir ni consentir, so pena de perder de entrada el estrecho margen de confianza que su simple creación le ha concedido.

Retornando a nuestras paráfrasis, «La Dirección General de Música ha venido». Esperamos saber pronto «para qué ha sido».

NOTICIAS

CONCURSO DE GINEBRA: SIN REPRESENTACION ESPAÑOLA

Efectivamente, ninguno de nuestros compatriotas estará presente en el XXXIII Concurso de Ejecución Musical, que va a celebrarse en Ginebra entre últimos de septiembre y primeros de octubre. En total hay doscientos setenta candidatos en las diferentes modalidades de canto, piano, alto, clarinete y trío. Estos candidatos pertenecen a treinta y un países, entre los que destacan algunos con tan amplia formación musical como Malasia, Uruguay, Turquía o Corea del Sur. Sin comentarios.

CONCIERTOS EN INGLATERRA DE LOS JOVENES MUSICOS JAPONESES

Cinco muchachos japoneses entre los diez y los diecisiete años de edad han ofrecido una serie de conciertos en Gran Bretaña, el primero de los cuales tuvo lugar en el Royal Festival Hall, a beneficio del Fondo de Ayuda a la Infancia. Como ya viene siendo habitual, la acogida dispensada a estos jóvenes músicos por parte de la crítica y el público ha sido de lo más calurosa. Los «Jóvenes embajadores de la Música» interpretaron canciones populares, obras de repertorio, composiciones propias e improvisaciones sobre motivos dados por el público, al piano y al Electone, el nuevo instrumento que, con sus viajes, ayudan a promocionar para la Yamaha Music Foundation.

PRIMER ENCUENTRO SOBRE MUSICA ANTIGUA INSTRUMENTAL ESPAÑOLA

En Zaragoza tendrá lugar, los días 1 y 2 de octubre, este encuentro de musicólogos, instrumentistas y constructores. Se anuncian tres temas, con coloquio sobre la Musicología en España, los problemas en la interpretación de la Música española y los criterios en la construcción y restauración de instrumentos españoles. Se incluye una visita a los órganos históricos de Longares y Cariñena. Este encuentro es una buena ocasión de repasar toda una parte de nuestra historia musical y una llamada de atención «a quien corresponda» sobre un patrimonio físico y espiritual que no debe seguir desapareciendo.

ACTIVIDAD DE JOVENTUTS MUSICALS DE GRANOLLERS

Recibimos información sobre las Asambleas ordinaria y extraordinaria celebradas por la citada entidad cultural, y una rese-

ña de las actividades realizadas a lo largo de 1976 y 1977. Destacan las audiciones de música para escolares y el eclecticismo de los recitales ofrecidos, si bien todos ellos dentro de unas miras culturales y musicalmente formativas. Rafael Subirachs Raimon o Jaume Arnella se han alternado con el Coro Montserrat o la Camerata de Barcelona. Desde aquí felicitamos y animamos a que estas Juventudes Musicales de Granollers continúen siendo un organismo vivo, ejemplo para tantas otras entidades de su clase.

CINCUENTA AÑOS DEL CONSERVATORIO DE BADAJOZ

Con una serie de actividades musicales, la Diputación pacense ha conmemorado el cincuentenario del Conservatorio de Música, en este año en el que el Centro ha visto aumentada su categoría docente al poder impartir enseñanzas de grado medio.

Con este motivo se celebraron conciertos a cargo del Cuarteto Numen; la soprano María Coronada, acompañada por Angel Soler al piano; el guitarrista Enrique Molina, el pianista extremeño Joaquín Parra, el dúo José Gámez (violín) y Juan Rodríguez Romero (piano), y la Orquesta de Cámara del Conservatorio Superior de Sevilla, dirigida por Pedro Pírfano. Además, Carmelo Solís disertó sobre «Juan Vázquez y la Música del XVI en Extremadura».

Durante diez días la capital pacense vivió «las fiestas de su Conservatorio», que culminaron de forma simbólica con la dedicación de un aula del Centro a la fundadora del mismo, hace cincuenta años, doña Carmen Muñoz Valero. Asimismo esta celebración ha servido para que los medios de comunicación se preocupasen del Conservatorio y salieran a la luz algunos de sus principales problemas, especialmente la insuficiencia de local y de profesorado.

Cabe destacar como anecdótica que el concurso de carteles para los anuncios de la conmemoración se realizó exclusivamente entre alumnos del Centro.

IV FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE MAHON

Se celebra este año la cuarta edición de este Festival, creado por las Juventudes Musicales mahonesas para la promoción artística del magnífico órgano de Santa María, de Mahón, que enriquece el patrimonio artístico de Menorca, teniendo como fecha fija de iniciación el 12 de septiembre de cada año, y que en éste ha tenido incluso un

avance, representado por el registro de un disco en el mes de febrero último, para la marca Philips, con la interpretación en dicho maravilloso instrumento realizada por la organista barcelonesa Montserrat Torrent.

Hasta el 27 de septiembre, un amplio programa de manifestaciones musicales—siete en total—, aparte de una conferencia del musicólogo Manuel Valls Gorina, intitulada "Antes y después de la revolución beethoveniana", estará a cargo de las organistas Giuseppina Perotti y Elsa Bolzonello, italianas; la española antes citada, Montserrat Torrent, y el holandés Wijnand van de Pol; el trompeta Jaime Espigole, el Cuarteto integrado por Gerad Claret y José Ramón Hevia (violines), Vivi Erickson (viola) y José María Redondo (violoncello); la soprano Merce Puntí; la arpista María Lluïsa Ibáñez y la clavecinista uruguayeva Eva Vicéns.

¿EL AYUNTAMIENTO DE LA CORUÑA CONTRA LA CULTURA MUSICAL?

En una voltereta que parecería cómica de no ser sangrante, el Ayuntamiento coruñés ha concedido las subvenciones para la próxima temporada 1977-78. El Conservatorio—mil quinientos alumnos, veinte profesores, ciento cincuenta metros cuadrados—ve reducida su subvención a quinientas mil pesetas. La Orquesta queda sin subvención alguna. La coral folklórica "Cantigas dá Terra", cien mil pesetas. El Real Club Deportivo de La Coruña, cuatro millones de pesetas (antes cobraba dos).

Sin comentarios. Podrían llevarme al Juzgado de guardia.—X. M. C. A. (1).

FESTIVAL BEETHOVEN EN GRANOLLERS

Las activas Joventuts Musicals de Granollers han organizado, para finales de octubre, el II Festival Internacional de Música, bajo la advocación del genial músico de Bonn. Dos conferencias y siete conciertos, en los que participarán Eduardo del Pueyo, la Orquesta y el Trío Ciutat de Barcelona, el Quartet Numen y otros. Es otra muestra más del movimiento musical que va desperezándose en la región catalana, saliendo de Barcelona.

OCTAVA EDICION DEL FESTIVAL MUNDIAL DE LA CACION POPULAR

Veintisiete canciones de dieciocho países, además de seis japoneses, participarán del II al 13 de noviembre en la final de esta competición, que año tras año va creciendo en interés a nivel internacional. Entre los nombres conocidos en el mundo de la música ligera que asis-

tirán este año figuran Glenn Campbell (Estados Unidos), George Chakiris (Inglaterra), Nicoletta y Adamo (Francia), Mia Martini (Italia), Armando Manzanero (México) y Karel Gott (Checoslovaquia). España estará representada por Betty Misiego, con la canción Me siento triste. Como nota curiosa destacamos el título de una de las canciones que representará a la República Federal Alemana: Loco en Madrid.

LIBROS

STRAVINSKY (Igor): **Poética musical.** Taurus. «Ensayistas», número 147. P. V. P.: 200 pesetas.

En este libro se recogen una serie de conferencias o clases, impartidas por el gran compositor en la Universidad de Harvard. Desde un punto de vista filosófico-musical de amplias miras, Stravinsky pasa revista a una serie de problemas y de objetos para el estudio no sólo de los profesionales de la música, sino de todos aquellos que estén interesados en un estudio científico del mundo en el que se mueve este Arte. Los títulos de las conferencias o «lecciones» que compusieron el cursillo, que ahora se edita, son: «Toma de contacto», «Del fenómeno musical», «De la composición musical», «Tipología musical», «Las transformaciones de la música rusa» y «De la ejecución». De auténtico interés.

ORDOVAS (Jesús): **De qué va el «rrollo».** Ediciones de La Piqueta.

Se presenta ahora una nueva colección de libros que van a pretender clarificar y ampliar entre nosotros el estrecho y oscuro panorama de eso que se llama «cultura específicamente joven». En este libro, el primero de la serie, Ordovás explica de qué va el «rrollo» en España y su evolución histórica desde que a unos pocos individuos de este país, con afares extranjerizantes y decadentes, les dio por escuchar «Rock and Roll» en vez de canciones de Estrellita Castro y demás grandes reservas morales de Occidente. Recogiendo una serie de vivencias de toda una generación, hoy medio perdida dentro del sistema, Jesús sitúa en su contexto a toda una serie de «generaciones de recambio» que en este país tienden a creer que están ahí por generación espontánea.

JESUS AGUIRRE Y ORTIZ DE ZARATE, primer Director General de Música



Por Real Decreto 2258/1977, de 27 de agosto, sobre estructura orgánica y funciones del Ministerio de Cultura, ha sido creada la Dirección General de Música, la cual, según lo dispuesto en la norma de creación, "ejercerá las funciones de conservación, promoción y difusión de la creación y actividades relativas a la música instrumental, coral, lírica y coreográfica en cualquiera de sus manifestaciones".

Tres Subdirecciones generales integran el nuevo Organismo: Subdirección General de la Música, Subdirección General de Arte Lírico y Coreográfico y Subdirección General de Fomento de la Creación, Conservación y Difusión Musicales. De la Dirección General dependerán el Consejo Superior de la Música y el Ballet Nacional, así como el Organismo autónomo Orquesta Nacional.

En el Consejo de Ministros de 8 de septiembre ha sido nombrado Director general de Música don Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate, nacido en Madrid en 1934. Ilustre intelectual, de honda formación filosófica y teológica, ha destacado especialmente por una gran labor al frente de la Editorial Taurus, por su sostenido esfuerzo en pro del acercamiento de marxistas y cristianos y por una importante tarea personal de traducción al castellano de autores capitales del pensamiento contemporáneo, singularmente Theodor W. Adorno.

RITMO le desea acierto en la elección de los subdirectores generales y colaboradores y una gestión sostenida y eficaz por el bien de nuestra Música.

EN LA MUERTE DE LEOPOLD STOKOWSKY

Eramos muchos los melómanos que albergábamos la idea, entre divertida e ilusionada, de que el viejo Stokowsky no moriría nunca. A esto contribuía ese nuevo contrato con CBS, que implicaba grabaciones hasta 1982, fecha en la que Stokowsky cumpliría cien años.

Hoy, cuando nos llega la noticia del fallecimiento del músico en Inglaterra (13 de septiembre), es casi mísero perderse en discusiones acerca de la ortodoxia o heterodoxia de la labor artística de Stokowsky, labor, por otra parte, ingente, dilatadísima, propia de un decurso vital activo que llega hasta las vísperas mismas del fallecimiento, recién concluidas las tomas de la Segunda sinfonía de Brahms.

RITMO, pasadas las premuras que la luctuosa noticia origina, anticipa ya el propósito de publicar, seguramente a principios de 1978, un trabajo analítico, en el que ya se trabajaba desde hace unos meses, sobre la figura del desaparecido maestro.

La carrera discográfica de Stokowsky empezaba en los años veinte con su grabación, en Filadelfia, de su transcripción de la Toccata y Fuga en Re menor, de Bach. Casi se ha cerrado (1972, a los noventa años) con una grabación en vivo ante la Filarmónica checa, que, creo, se edita ahora en España; purismos aparte, sin entrar en la discutibilidad de tal arreglo, es una experiencia indudable y emotiva escuchar la entrada de la orquesta praguense, vibrante, juvenil, a las órdenes del anciano maestro, ejemplo único de vitalidad mantenida hasta el último instante.—J. L. P. A.

(1) Al entrar en máquinas este número nos llegan noticias de que el Ayuntamiento coruñés mantiene la subvención al Conservatorio y a «Cantigas da Terra».

Spa Music, s. a.

WEINBACH

ACCORD

BÖSENDORFER

BELARUSJ

PETROF

CHAIKOVSKY

ETYDE

RÖSLER

CHERNY

TCHAIKA

WLADIMIR

SCHOLZE

importador: **Spa Music, s. a.**

EDIFICIO INDUBUILDING - NAVE 4 - 14
Vía de los Poblados s/n.
Tels. 763 82 02 - 763 85 72

EL CORREO DE «RITMO»

Sobre nuestra encuesta a los partidos políticos

El Ministro de Cultura y Bienestar.

Madrid, 22 de julio de 1977.

Señor don Antonio Rodríguez Moreno, director de RITMO. Madrid.

Mi estimado amigo: Le agradezco mucho el envío de un ejemplar del número 471 de esa excelente Revista, en el que se contiene la encuesta realizada entre los partidos políticos con respecto a temas musicales.

Comparto sus ideas sobre el papel de la Música en esta nueva sociedad.

Le saluda atentamente, Pío Cabanillas Gallas.

Fuerza Nueva. Madrid.

Don Antonio Rodríguez Moreno.

Muy señor nuestro:

Acabo de recibir su interesante Revista, que mucho le agradezco.

Me encarga Blas Piñar que le comunique que siente muchísimo no poder contestar al cuestionario que tuvo usted la amabilidad de enviarle.

Quiero significarle que en el programa de Fuerza Nueva está proteger y promocionar las Bellas Artes, y entre ellas, naturalmente, la Música.

Le saluda atentamente, J. Ramón de Sabater.

Partido Socialdemócrata (P. S. D.).

Señor don Antonio Rodríguez Moreno, director de RITMO.

Madrid, 1 de junio de 1977.

Mi querido amigo:

En nombre de don Francisco Fernández Ordóñez, tengo el gusto en acusar recibo a su carta del pasado 28 de mayo, y mucho le agradezco el envío que nos hacen de su magnífica Revista.

Reciba un afectuoso saludo de su buen amigo. Por el Comité Ejecutivo, Pedro García-Trelles.

P. S. O. E.

Señor Director:

Gracias por su carta de 1 de julio p. p. y también por la revista.

Esperamos que más adelante podremos colaborar en su Revista.

Un cordial saludo.

Partido Socialista Obrero Español, Comisión Ejecutiva Federal.—Por la Primera Secretaria (firma ilegible).

Madrid, 10 de julio de 1977.

Señor director:

En relación con el artículo «Informe: OPE-RA», aparecido en el número 108 de su Revista, y más concretamente con el apartado «Un poco de chauvinismo...» (pág. 30), creo conveniente hacer las siguientes precisiones:

El estupendo tenor lírico-ligero Juan Oncina tuvo su mejor época hacia los años 50-60, por lo que es difícil que ahora se registre alguna actuación suya. En aquellos años cantó en los principales teatros existentes, y, aunque no poseo muchos datos, me consta que cantó el «rôle» de «Fenton» en Glyndebourne, y creo que también el de «Almaviva». Entre sus grabaciones podemos destacar el papel de «Edoardo» en «Un giorno di regno», de Verdi, junto a Lina Pagliughi, Sesto Bruscantini y Renato Capecchi (Cetra); «Fenton», junto con D. Fischer-Dieskau (CBS) y, de la misma manera, grabó el «Don Pasquale» con F. Corena, G. Sciutti y Tom Krause, bajo la dirección de I. Kertesz (Decca).

Estos datos no son exhaustivos; con toda seguridad realizó muchas más grabaciones que no conozco, pero creo que son suficientes para ampliar conocimientos sobre una de las más bellas voces contemporáneas.

Le saluda atentamente,

JOAQUIN TORRENTE

Señor Director:

El motivo fundamental por el que le escribimos es el de felicitarle por la entrevista que apareció en el número de junio de su Revista y en la que figuraba como interlocutor el Comisario Nacional de la Música, don Enrique de la Hoz.

Me parecieron estupendas las palabras de introducción y muy ecuánimes, pero agradecería tomara nota de que, en nuestro caso, nuestra adhesión al Comisario Nacional es tan entusiasta y total que creo que su «quizá...» en cuanto a adhesiones está totalmente aclarado.

Gracias al apoyo constante de esta insigne persona (más en el campo espiritual y humano, por aquella administración de la pobreza a que ustedes se refieren) hemos conseguido metas en el campo de la Música que hace tiempo eran insospechables. Su conocimiento y apoyo a la cultura de nuestra tierra es ya inolvidable, por lo que desde aquí les agradeceremos transmitan ésta nuestra modesta opinión a los medios musicales entre los que ustedes ejercen su influencia.

Con el mayor afecto,

JOSE LUIS PORTOLES LLOPIS

Presidente del Centro Instructivo Unión Musical de Liria

Señor Director:

En la publicación correspondiente al mes de junio del año en curso, que por casualidad o azares de la vida ha llegado a mis manos, he podido comprobar que se trata de una revista seria y cultural, lo que me satisface en gran manera; todo su contenido es maravilloso, pero he de hacer hincapié en las manifestaciones del Comisario Nacional de la Música, excelentísimo señor don Enrique de la Hoz y Díaz, el cual se manifiesta sin titubeos y abordando de forma clara y sin paliativos los males por los que atraviesa la cultura de este bello arte musical.

Yo, por mi parte, añadiría, y sin temor a equivocarme, que este estado de letargo por el que atraviesa nuestra nación ha sido deliberadamente provocado, puesto todo lo que supone superación y cultura a nivel europeo no contaba con el apoyo estatal; de ahí que no hubiese cantidad alguna que mitigara en forma positiva este estado en que estamos sumidos.

En la región valenciana tenemos una Federación Regional de Sociedades Musicales que aglutina unas trescientas entidades, las cuales, y por falta de medios económicos, no se han podido desarrollar a satisfacción, ya que ésta es una región que en cultura musical exporta valiosas figuras a toda España y Centroeuropa. En la actualidad estos entes culturales están formados por unos quince mil músicos, y más de cinco millones de socios o simpatizantes, los cuales, y aprovechando la coyuntura del renacer político de España, esperan que por los señores que ostentan los altos cargos de Gobierno doten a la Comisaría Nacional de la Música de los medios económicos que se precisen para este resurgir; nosotros no tenemos color político, pero sí podemos, en un momento dado, poner en movimiento esta gran masa para conseguir el estar representados por personas conscientes de la gran obligación que impone la cultura musical.

El actual Comisario Nacional de la Música es persona que goza del prestigio y confianza de todo el mundo simpatizante de este arte, y, por consiguiente, estamos dispuestos a secundar todas sus iniciativas, que sabemos de antemano redundan en beneficio de todos.

No quiero extenderme demasiado, pero lo que sí deseo quede patente es que nos adherimos a las manifestaciones hechas por dicho señor en la publicación correspondiente al mes de junio de esta Revista RITMO.

CIPRIANO A. CARDONA LLINARES

Alcira (Valencia).

Sobre las deficiencias de distribución postal en Barcelona

Ministerio de la Gobernación. Dirección General de Correos y Telecomunicación. Correos: Administración Principal de Barcelona.

Señor director de RITMO:

Con respecto a lo que indica en sus escritos de fecha 4, 7 y 11 del actual, debo señalarle que esta Jefatura tiene conocimiento de que se le informó verbalmente por la Inspección de Cartería a don Arturo Menéndez Alexandre de la forma en que se desarrollaba el servicio en la Cartería de esta Principal y posibilidades que existían para que el mismo se normalizara.

Siento indicarle que, a pesar de los esfuerzos que se vienen efectuando, por el momento no se ha conseguido la normalización de los servicios de reparto, por lo que los retrasos en la entrega de correspondencia de segunda categoría subsisten.

Dios guarde a usted muchos años.

Barcelona, 14 de julio de 1977.

El jefe provincial (ilegible).

Señor Director:

Quiero manifestarles que encuentro interesantísima la sección nueva dedicada a «Disco-teca básica», y todo lo que hace referencia a crítica discográfica comparativa. También quiero agradecerles lo que hacen para subsanar las deficiencias injustificables de Correos.

Atentamente,

RAMON COLOMER

Barcelona, 26 de agosto de 1977.

AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

Es propósito de esta sección conceder especial atención a las noticias e informaciones que, siendo de carácter internacional, afecten de forma notable a nuestro país. Las dos que traemos este mes a nuestras páginas nos parecen lo suficientemente interesantes como para merecer, cada una, su propio encabezamiento.

LA SCALA Y RTVE

De forma no oficial hemos ido conociendo los planes para la temporada 1977/78 en el Teatro alla Scala. A su debido tiempo, y a medida que se anuncien oficialmente, los iremos publicando desde esta sección. Lo que hoy interesa es que, salvo imprevistos, la temporada se abrirá con el **Don Carlos** (Verdi), en cuyo reparto se incluyen Mirella Freni, José Carreras, Piero Cappuccilli y Nicolai Ghiaurov, siendo Abbado el director. Hasta aquí, una información de las muchas que han aparecido en este **Avance**. El carácter diferencial de ésta es que de nuevo, salvo imprevistos, la representación inaugural, que tendrá lugar el 7 de diciembre, será retransmitida en directo, y en color, a todos los países que soliciten la conexión con la RAI. Lo que piense hacer RTVE a este respecto es algo que, sin embargo, no estamos en condiciones de poder comunicar a nuestros lectores.

CELEBIDACHE Y LA SINFONICA DE LONDRES: ¿GIRA POR ESPAÑA EN PRIMAVERA?

Tras quince años de ausencia, Sergiu Celebidache vuelve a Gran Bretaña, concretamente a Londres, para dirigir, en el mes de abril, tres conciertos de la Sinfónica de Londres. Para ese mismo mes está previsto que la orquesta londinense y el director rumano realicen una gira por España. Dado que la fuente de esta información es la propia Orquesta Sinfónica de Londres, y no el organizador español, damos la noticia con las naturales reservas, pues aún está reciente lo sucedido con motivo de la visita de la Filarmónica de Los Angeles, cuando un imprevisto y desconcertante cambio en la organización estuvo a punto, a última hora, de dar al traste con, al menos, los conciertos de Madrid.

ALGUNOS ACONTECIMIENTOS MUSICALES PARA EL MES DE OCTUBRE

AMSTERDAM

Concertgebouw. Día 15. Orquesta Holandesa de Cámara. Ronald Zollman, director; Elly Ameling, solista. Programa: Dos arias de Vivaldi y una de Bee-



Amsterdam: Concertgebouw.

thoven, **Apollon Musagète** (Stravinsky), **Cantico** (Heppener) y **Sinfonía número 42** (Haydn). Día 16. Orquesta del Concertgebouw. Bernard Haitink, director; Peter Frankl, solista. Programa: **Les biches** (Poulenc), **Concierto para piano, KV. 451** (Mozart) y **Sinfonietta** (Janacek). Días 19 y 20. Orquesta del Concertgebouw. Bernard Haitink, director; Jean-Bernard Pommier, solista. Programa: **Concierto para piano número 3** (Bartok), **Sinfonía número 4** (Tchaikovsky) y una obra de Van Gilse. Este concierto se repetirá el día 22 de octubre en el Congresgebouw, de La Haya. Días 26 y 27. Orquesta del Concertgebouw. Colin Davis, director. Programa: **Serenata para cuerdas** (Elgar), **Sinfonía número 100** (Haydn) y **Petrushka** (Stravinsky). Día 28, en la Kleine Zaal. Herman Krebbers, violín; Danièle Dechenne, piano, y Jean Decroos, violonchelo. Programa "Schubert", que incluye el **Trío para piano Op. 99**.

BERLIN OCCIDENTAL

Deutsche Oper. Día 2. Estreno de la nueva puesta en escena de **Cardillac** (Hindemith), en colaboración con el Festival de Berlín (ver RITMO, en esta misma sección, en el número correspondiente al mes de julio). Dirección escénica de Hans Neugebauer, decorados de Achim Freyer y dirección musical de Marek Janowski.

Philharmonie. Días 12 y 13. Orquesta Filarmónica de Berlín. Leif Segerstam, director; Roland Hermann, solista. Programa: **Pasacaglia, Op. 1** (Webern), **The Creation** (Fortner) y **Sinfonía número 3** (Scriabin). Días 21, 22 y 23. Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan, director; Thomas Brandis y Ottomar Borwitzky, solistas. Programa: **Doble concierto y Sinfonía número 2** (Brahms). La Filarmónica de Berlín, con su titular al frente, dará durante este mes de octubre conciertos en Salzburgo (día 24) y Bruselas (días 25 y 26).

CHICAGO

Lyric Opera. Día 5. Primera representación de la temporada

de **Idomeneo**. La puesta en escena es de Jean-Pierre Ponnelle, y la dirección de John Pritchard. Eric Tappy, Christiane Eda-Pierre, Carol Neblett, Maria Ewing, Frank Little y George Shirley son los principales intérpretes. Este montaje es el mismo que el anunciado en RITMO el mes pasado para la Opera de San Francisco. El montaje original procede de la Opera de Colonia. Día 26, primera representación de **Orfeo y Eurídice** (Gluck), con montaje de Sandro Sequi y Pier Luigi Samaritani. Dirección de Jean Fournet. En el reparto figuran Richard Stilwell, Ellen Shade y Elena Zilio.

CLEVELAND

Severance Hall. Días 6 y 8. Orquesta de Cleveland. Lorin Maazel, director. Programa: Obertura de **El matrimonio secreto** (Cimarosa), **Sinfonía número 35, "Haffner"** (Mozart), "Encantos del Viernes Santo" de **Parsifal** (Wagner) y **Sinfonía número 5, "Reforma"** (Mendelssohn). Días 13, 14 y 15. Orquesta de Cleveland. Lorin Maazel, director. Lazar Berman y Susan Davenny Wyner, solistas. Programa: **Final Alice** (Del Tredici) y **Concierto para piano número 1** (Tchaikovsky). Días 20, 21 y 22. Orquesta de Cleveland y Coro. Lorin Maazel, director. Judith Blegen, Lili Chookasian, Kenneth Riegel y Donald Bell, solistas. Programa "Tippet": **Fantasia Concertante sobre un tema de Corelli, Sinfonía número 2 y A Child of our Time**. Días 27 y 29. Orquesta de Cleveland. Lorin Maazel, director. Peter Franl, solista. Programa "Mozart": **Concierto para piano número 25, KV. 503 y Sinfonías números 4 y 39**.

GINEBRA

Grand Théâtre de Genève. Días 14, 16, 18, 21 y 23. **La Tosca** (Puccini). Puesta en escena de Peter Ebert y Ekkehard Grüber. Dirección de Jesús López-Cobos. Entre los intérpretes figuran Radmila Bakocevic, Gianfranco Cecchele, Gabriel Baquier La orquesta será la de la Suisse Romande.

HAMBURGO

Hamburgische Staatsoper. Día 2. Nueva puesta en escena de **Die Frau ohne Schatten** (Strauss). Montaje de Kurt Hores y Hanna Jordan. Dirección de Christoph von Dohnányi. El reparto incluye a René Kollo, Eva Marton, Ruth Hesse, Harald Stamm, Donald McIntyre, Birgit Nilsson. Día 30. Nueva puesta en escena, asimismo, de **Pelleas y Melisande** (Debussy). La dirección musical será de Hans Zender; la escénica, de Gilbert DeFlo, y los decorados, de Ezio Frigerio. Cantarán Harald Stamm, Jorma Hynninen, Bernd Weikl, Teresa Stratas y Elisabeth Sterner. Los días 17 y 28, recitales a cargo de Christa Ludwig y Cathy Berberian, respectivamente.

LONDRES

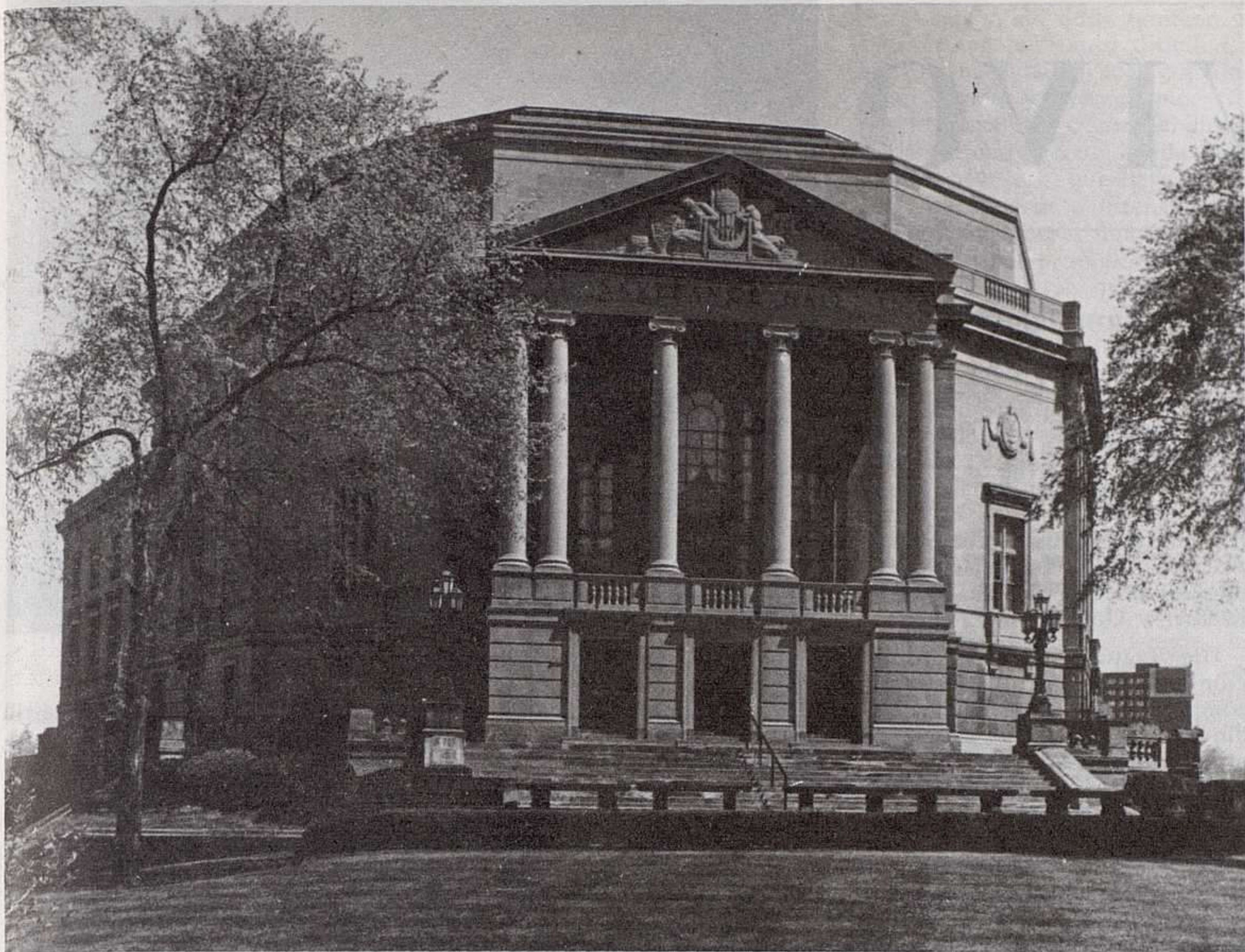
Royal Opera House, Covent Garden. Se repondrá, durante este mes, el viejo montaje de **Don Carlos** (Verdi) debido a Visconti. El director será Miguel Gómez-Martínez y los principales intérpretes serán: Katia Ricciarelli, Grace Bumbry, José Carreras, Nicolai Ghiaurov, Yuri Masurok y Gwynne Howell. **Royal Festival Hall.** Este mes, por problemas de información, sólo podemos consignar los conciertos de la Sinfónica de Londres. Así, el día 5, Eugen Jochum, director; Christoph Eschenbach, solista. Programa "Beethoven": Obertura **Fidelio, Concierto para piano número 1 y Sinfonía número 6, "Pastoral"**. El 13, y bajo la dirección de Colin Davis, la **Missa Solemnis** (Beethoven). Serán los solistas: Anna Tomowa-Sintow, Patricia Payne, Robert Tear y Robert Lloyd. Cantará el coro de la Sinfónica de Londres. Este concierto se repetirá el día 16.

MILAN

Teatro alla Scala. Orquesta del Teatro. Días 5, 6 y 7. George Prêtre, director. Gerard Ismaël y Paul Emile Deiber, recitadores; Eliane Manchet, Eleonora Jankovic y Helga Müller, solistas. Programa: **El martirio de San Sebastián** (Debussy). Días 12, 13 y 14. Carlo Maria Giulini, director; Margaret Price, Lucia Valentini Terrani, Werner Hollwell y John Shirley-Quirk, solistas. Programa: **Sinfonía número 41, "Júpiter"** (Mozart) y **Sinfonía número 9, "Coral"** (Beethoven). Días 26, 27 y 28. Andrzej Markowski, director; Maurizio Pollini, solista. Programa: **Sinfonía número 10 —Adagio—** (Mahler), **Novità per pianoforte e orchestra** (Manzoni) y **Concierto para piano** (Schönberg).

NUEVA YORK

Metropolitan Opera. Destacamos para este mes **Eugene One-**



Cleveland: Severance Hall.

gin (Tchaikovsky). Montaje de John Dexter y Rolf Gérard y Ray Diffen. Intérpretes: Teresa Zylis-Gara, Sherrill Milnes, Nicolai Gedda, Martti Talvela. **Pelléas et Mélisande** (Debussy). Montaje de Deiber y Heeley. Teresa Stratas, Raymond Gibbs, José van Dam/Gabriel Bacquier y Jerome Hines son los principales cantantes. Para el 31 está previsto el estreno del nuevo montaje de **Rigoletto** (Verdi) realizado por Dexter y Tanya Moiseiwitsch. Cantarán: Ileana Cotrubas, Plácido Domingo, Cornell MacNeil y Justino Díaz.

Avery Fischer Hall. Días 13, 14, 15 y 18. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Erich Leisendorf, director; Julius Baker, Faye Robinson, Sheila Nadler, Kenneth Riegel, Vinson Cole, Richard Gill, solistas. Camerata Singers. Programa: Fragmentos de **Wozzeck** (Berg), **Concierto para flauta** (Imbrie) —estreno mundial— y **Misa en mi bemol** (Schubert). Días 27, 28, 29 de octubre y 1 de noviembre, la misma orquesta y el mismo director, con André Watts, interpretarán el **Concierto para piano número 1** (Brahms). Completará el programa **Also Sprach Zarathustra** (Strauss).

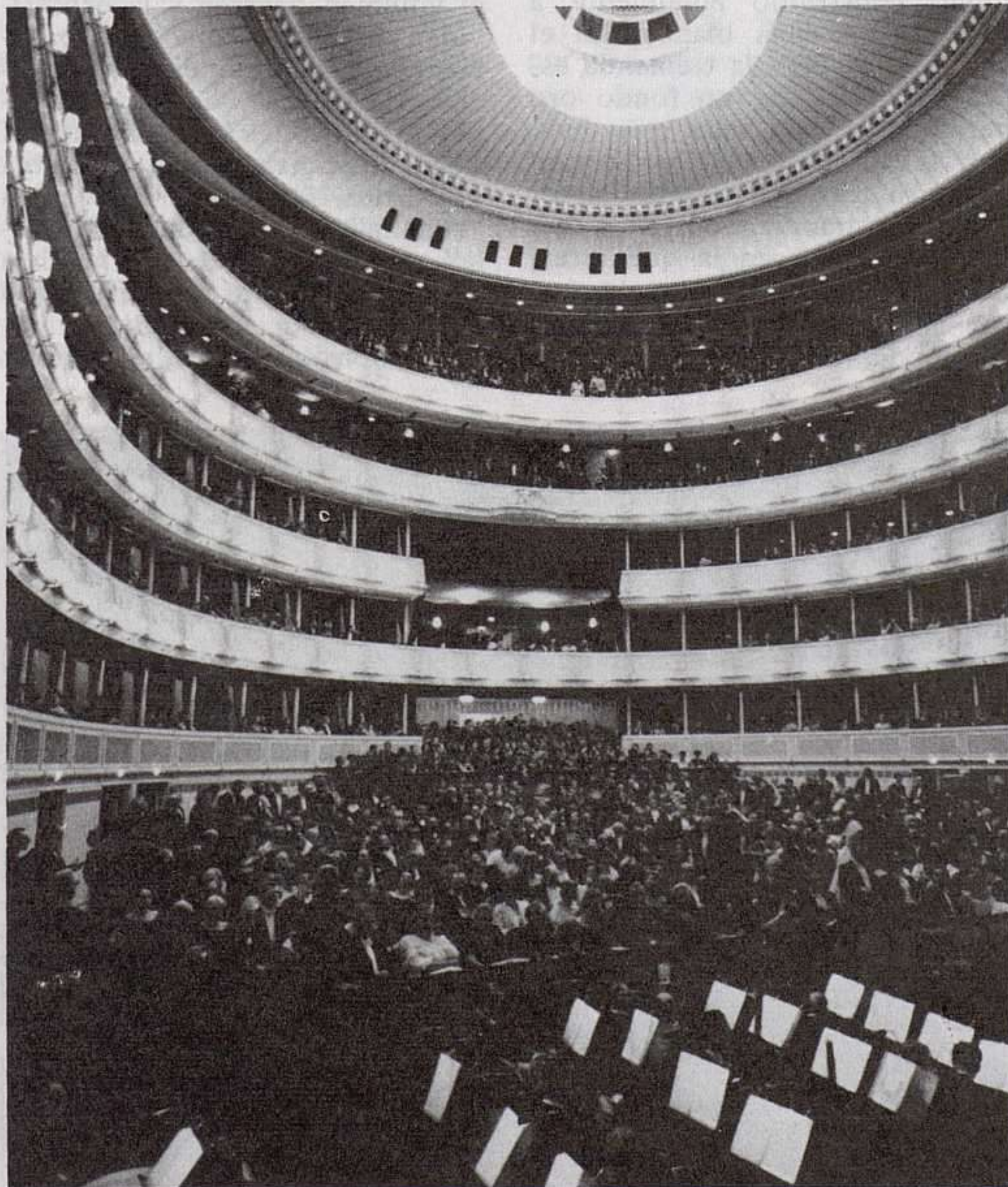
PARIS

Théâtre National de l'Opéra. En colaboración con el IRCAM, "Passage du XXe Siècle", el día 10, concierto bajo la dirección de Pierre Boulez. En el programa la **Sinfonía de tres orquestas** (Carter), **Oiseaux exotiques** (Messiaen) y **El Castillo de Barba Azul** (Bartok). Al día siguiente se repetirá esta última obra y se completará el programa

ma con **Die Soldaten** —Vokal-sinfonie— (Bernd-Alois Zimmermann). La orquesta en ambos conciertos será la del Teatro, y los solistas: Brun-Julso, Minton, Ringart, Grundheber, Herndon, Nimsger, Barrault (recitador) y Pierre-Laurent Aimard (piano). La ópera en cartel para este mes es **La Cenerentola** (Rossini), de la que ya dimos noticias en esta

misma sección (ver RITMO, número correspondiente a mayo).

Salle Pleyel. Día 19. Orquesta Nacional de Francia. Yuri Ahronovitch, director; Pascal Rogé, solista. Programa: **Segunda "suite" para orquesta pequeña** (Stravinsky), **Concierto para piano número 2** (Saint-Saëns) y **Sinfonía número 6, "Patética"** (Tchaikovsky).



Viena: Staatsoper.

Théâtre des Champs-Élysées. Dentro también del ciclo mencionado que organiza el IRCAM, la Orquesta de París, bajo la dirección de Boulez, y con Y. Minton como solista, ofrecerá el siguiente programa: **Cinco movimientos para cuerdas** —de la Op. 5— (Webern)—, **Variaciones para orquesta, Op. 30** (Webern), **Seis piezas para gran orquesta, Op. 6** (Webern), **Cuatro "Lieder", Op. 22** (Schönberg) y **Worldes Bliss** (Maxwell-Davies), estreno mundial.

VIENA

Staatsoper. Día 8. Estreno del nuevo montaje de **I Capuleti ed i Montecchi** (Bellini), realizado por Filippo Sanjust. La dirección será de Giuseppe Patané. Principales intérpretes: Agnes Baltsa, Sona Ghazarian, Ottavio Garaventa, Kurt Dydyl y Tugomir Franc. Habrá también cinco representaciones de **Die Walküre** (Wagner), dirigidas por Karl Böhm y con Birgit Nilsson, Leonie Rysanek, Peter Hofmann, Theo Adam, etc. A destacar, asimismo, el Festival Richard Strauss, que empezará el 11 de este mes de octubre que estamos considerando, y se prolongará hasta el 17 del mes de noviembre, con un total de dieciséis funciones dedicadas a las óperas de Strauss: **Elektra, Capriccio, Die Frau ohne Schatten, Salome, Arabella** y **Ariadne auf Naxos**. Concretamente, **Capriccio** se presentará con la antigua puesta en escena de Rudolf Hartmann y Rudolf Kautsky, y con un nuevo reparto, que incluye a Gundula Janowitz, Hans Helm, Waldemar Kmentt, Robert Kerns, Christa Ludwig y Gerhard Stolze. La dirección será de Horst Stein. Este director, junto con Karl Böhm (**Die Frau ohne Schatten** y **Ariadne auf Naxos**), dirigirá este Festival Strauss.

Gesellschaft der Musikfreunde. Días 5 y 6. Orquesta Sinfónica de Viena. Mario Rossi, director; Claudio Arrau, solista. Programa: **Concierto para piano número 2** (Liszt), **Burleske** (Strauss) y **Sinfonía número 2** (Brahms). Día 30, la misma orquesta, con los Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, bajo la dirección de Ferdinand Leitner, y con E. Speiser, M. Lilowa, T. Moser y W. Berry como solistas, interpretarán las **Vesperae solennes de confessoris** (Mozart), **Kyrie, KV. 341**, completándose el programa con una sinfonía de Haydn y una obra de Francis Burt, para barítono y orquesta, estreno en Austria. Anteriormente, el día 12, la Orquesta de Cámara de Colonia, bajo la dirección de Müller-Brühl, dedicarán el programa a la **Cuatro Suites para orquesta**, de Juan S. Bach.

En la Sala Brahms, destacamos la intervención del Clemencic Consort, con René Clemencic como director, con un programa de canciones y danzas húngaras y eslovacas del barroco, el día 20.

FERNANDO PERGRIN GUTIERREZ.

música en VIVO

"BUTTERFLY" EN DÜSSELDORF

Alemania es, probablemente, el país de Europa en donde la ópera tiene una mayor difusión. Prácticamente, todas sus ciudades cuentan con un teatro nacional; es por ello por lo que, además, el número y la calidad de las producciones sobrepasa a cualquier otra nación. Cuatro ciudades se sitúan claramente a la cabeza: Berlín, Hamburgo, Munich y Düsseldorf. Hemos tenido ocasión de presenciar alguna de las más recientes producciones en estas dos últimas ciudades. Düsseldorf es la ciudad alemana con una mayor renta "per capita"; en un tiempo eminentemente industrial y burguesa, conserva aún gran parte de ese sabor, como puede comprobarse con sólo echar una mirada al lujosísimo comercio al por menor de objetos de regalo y vestimenta. Ello se refleja en que su ambiente operístico sea uno de los más tradicionales, casi asimilable a la atmósfera del Liceo, en lo que a elegancia se refiere. Es uno de los pocos teatros en donde aún puede observarse un 90 por 100 de etiqueta. Su teatro es de construcción relativamente moderna y reúne unas perfectas condiciones de visibilidad desde cualquier sector. No demasiado amplio, presenta, en cambio, una comodidad fuera de lo común, con unas butacas cuyos respaldos, de altura superior a la cabeza, serían grave peligro en otras naciones. En esto es exactamente lo más opuesto a Bayreuth. La función allí vivida fue **Madama Butterfly**, con una producción de un nivel general bastante bajo. "Cio-Cio-San" era Stella Axarlis, una soprano lírico-dramática que durante todo el primer acto, e incluso el segundo, quedaba claramente fuera de "rôle". La delicadeza y la sutileza requerida en ese primer acto brilló por su ausencia. La voz, sin fisuras muy acusadas, un "fiato" escaso e irregular y la escasez de dotes interpretativas fueron sus características principales. A su lado, un "Pinkerton" de pelo canoso, encarnado por William Holley, tenor de voz lírica no excesivamente bella ni emotiva. Sharpless y Suzuki se movieron dentro de ese mismo nivel, al cual no quedaron tampoco ajenas ni la vulgar dirección orquestal ni la escasa dirección escénica, cuyo punto más destacable era la situación de la acción en el Vietnam. A juzgar por esta producción, Düsseldorf queda muy por debajo de las otras tres ciudades anteriormente apuntadas.

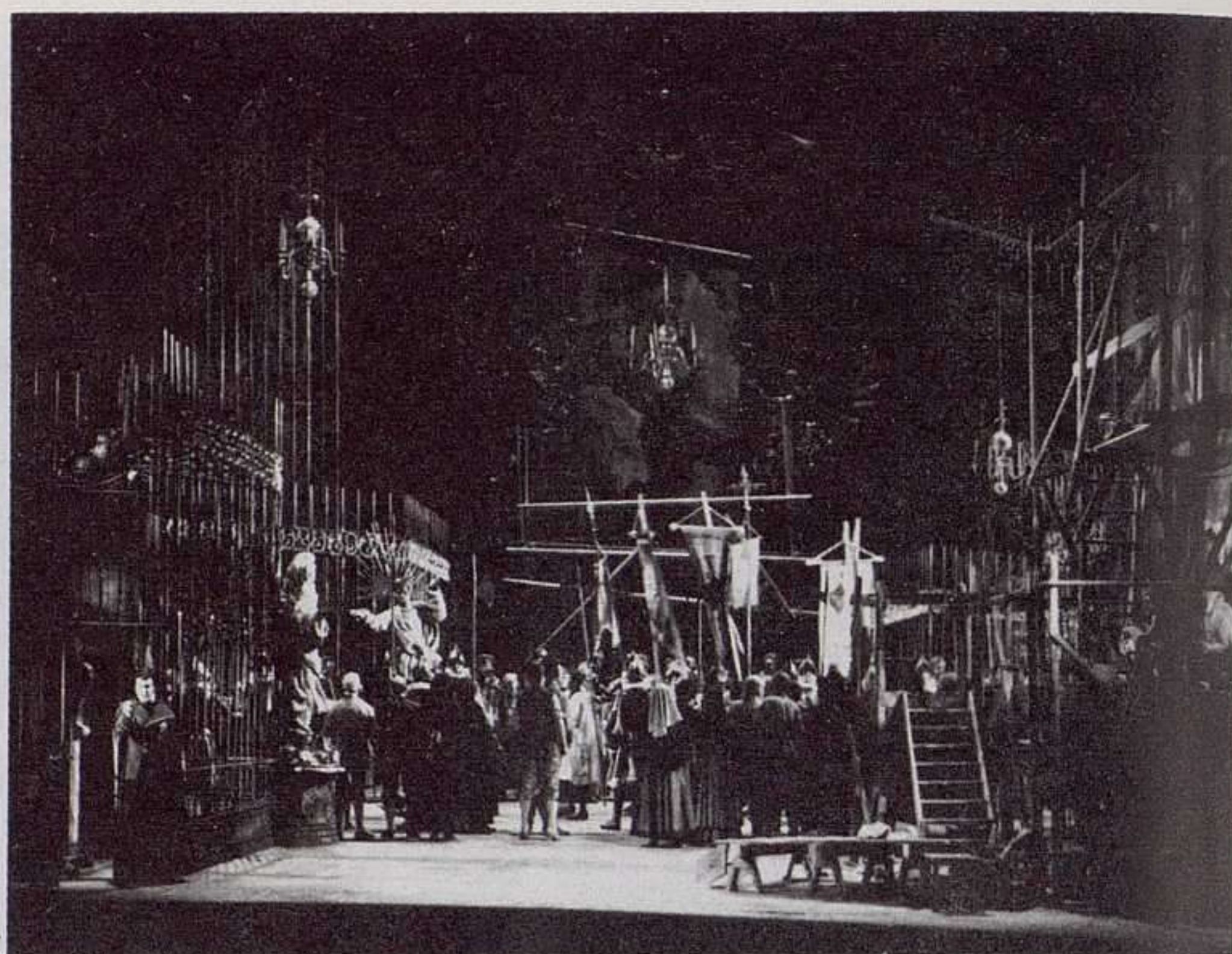
VANGUARDIA OPERÍSTICA EN MUNICH

En Munich, durante una semana se ha podido escuchar **Ballo in maschera**, **Tosca**, **Traviata** y **Die Trauung**, con unas figuras entre las que se cuentan Kattia Ricciarelli, Raina Kabaibanska, Adriana Maliponte, Plácido Domingo, Sherrill Milnes, Carlos Kleiber y Gómez Martínez.

Die Trauung es una producción de Gartner Platz, teatro comparable al Sadler-Wells londinense, en donde todas las obras se presentan en el idioma alemán. El aforo no es grande, y los precios son comparables a los españoles. La obra es muy moderna, tanto musical como escénicamente. Con una duración aproximada de hora y media, toda su partitura es muy semejante: predominio del "staccato", ausencia de melodía, uso intensivo de las intensidades y predominio de la percusión. Su interés bajo este aspecto es bastante reducido, no siéndolo, en cambio, su juego escénico, uno de los más atrevidos que hemos presenciado. Los decorados del primer acto se reducen a unos muebles viejos, cubiertos con sábanas blancas, que van desapareciendo para mostrar una escena parcial en cada caso y un fondo construido igualmente a base de una tela blanca. En el tercer acto surge la tremenda espectacularidad de un fondo oro purpurina y unas telas rojas bajo una fuerte iluminación. El movimiento escénico es muy notable, correspondiendo a una acción muy viva, en la que intervienen numerosos personajes bajo caracterizaciones un tanto sorprendentes.



«Ballo in maschera».



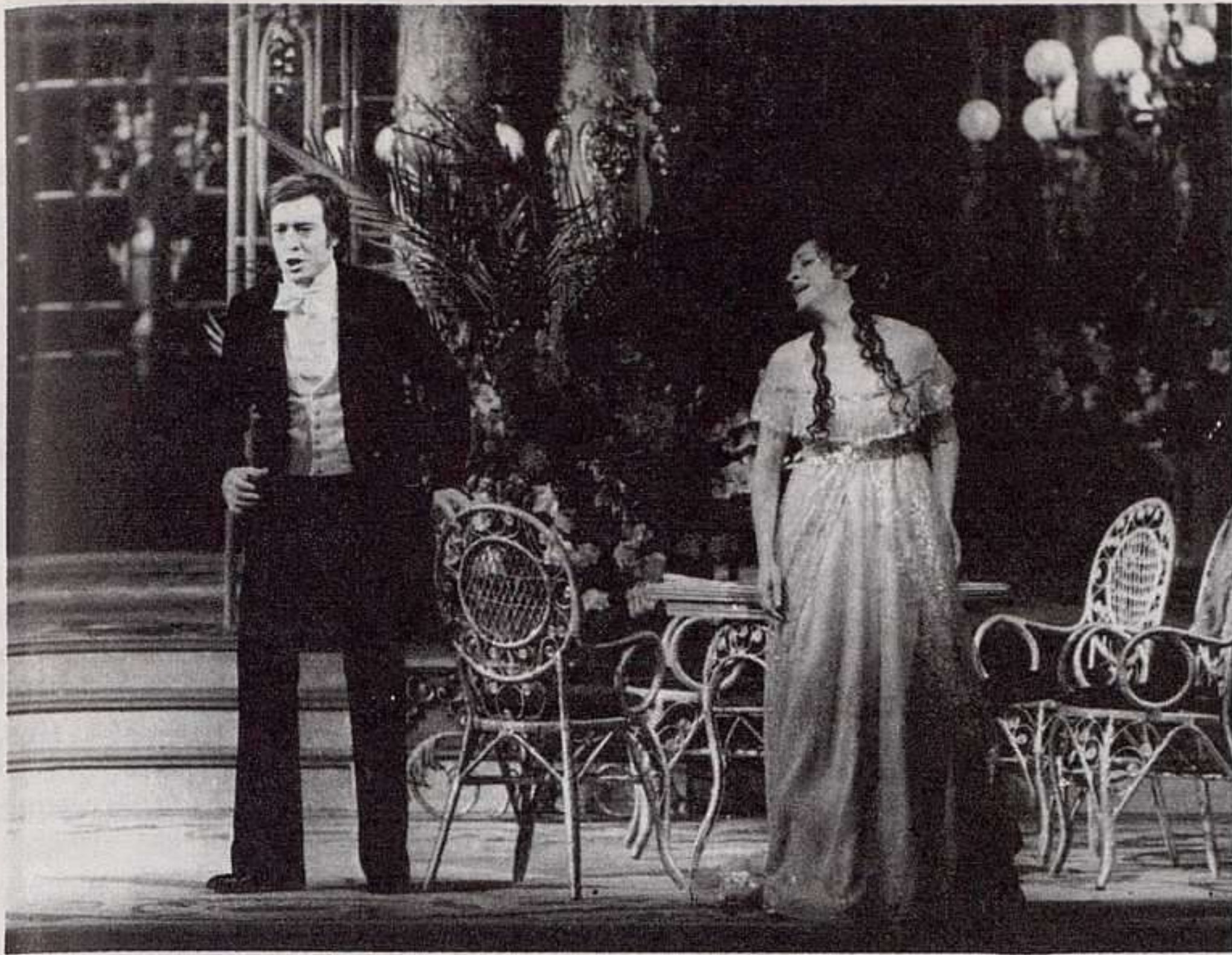
«Tosca».

GÓMEZ MARTÍNEZ EN DOS FUNCIONES DE REPERTORIO

Ya en el Teatro Nacional comenzamos con **Ballo in maschera**, que nos brindó el placer de ver dirigir a Miguel Ángel Gómez Martínez, cada día más admirado en los principales teatros alemanes. Su éxito fue muy claro, quizá el más marcado de la noche, y, en verdad, justo. Si bien no es una obra que se preste a un especial lucimiento, supo reflejar lirismo y drama, manteniendo siempre una tensión, y hacer sonar a la orquesta a toda su plenitud. Fueron especialmente brillantes los momentos de mayor densidad sonora. Francisco Lázaro, ya no en plenitud de facultades, sigue poseyendo un bello color lírico, pero el volumen decrece y la expresividad es nula, como fue especialmente patente en el "Si rivederti Amelia", de una languidez inadmisibles. Katia Ricciarelli tiene, igualmente, una bellísima voz lírica, que no encuentra en "Amelia" su más adecuado "rôle", por requerirse en muchos instantes un color dramático que no posee. Su más brillante intervención tuvo, por ello, lugar

en el dúo del tercer acto. Sherrill Milnes convenció como "Renato", mostrando una potente voz ("Amelia" del final del acto tercero), un fácil y brillante agudo y un alto dominio de la escena, siendo su único punto débil la nasalización de notas en el registro medio-alto. Reri Grist dio vida a un "Oscar" encantador, de fácil coloratura, aunque su reducido volumen quedase tapado por la orquesta. La "Ulrica" de Gundrun Wewesow fue lo único flojo de la noche. La dirección escénica resultó tradicional; los decorados, francamente interesantes, especialmente tercero y último acto, y los vestuarios un punto exagerados en la escena del baile de máscaras (que recibió espontáneos aplausos del público), y decididamente fuera de lugar en el vestido romano de "Ricardo".

Función redonda y éxito tremendo, con más de treinta y cinco minutos de ovaciones a su final, fue la de **Tosca**. Sin ensayo previo, como corresponde en Alemania a la representación de repertorio, logró Gómez Martínez una correcta dirección, si bien no tan perfecta como en el **Ballo**, debido a algunos desajustes solistas y orquesta. Fueron patentes algunas novedades en la partitura respecto a la normalmente utilizada. Tales rectificaciones fueron introducidas de común acuerdo por López-Cobos y el asistente musical del teatro, con la convicción de que respondían a la auténtica intención de Puccini, alterada después por copistas o directores de orquestas, y especialmente por Toscanini. En esencia, se centran a unos seis compases más en el dúo tenor-soprano del primer acto; la supresión de los metales en el coro final del acto, que queda "a capella"; dos compases y medio más al final del "Vissi d'arte" y una alteración de notas en la frase de "Scarpia" "Questora io l'attendea", del acto segundo. Gómez Martínez, estando en desacuerdo con ellas, siguió la versión impresa habitual, con la excepción del coro "a capella" impuesto por el teatro. Muy difícil es triunfar ple-



«La Traviata».

namente en un papel como el de «Tosca», en que cada oyente tiene su propia visión personal, y Raina Kabaibanska lo hizo. Su voz lírica, con «squilo», sin problemas en ninguno de los registros y con tan sólo un punto en exceso de «vibrato», apoyada por una buena escena, a la que no es ausente su estilizada figura, fueron causas de un triunfo merecidísimo. De toda su intención, curiosamente lo más flojo resultó el «Vissi d'arte», que en algún momento se le fue.

Plácido Domingo llegó a Munich a las cinco de la tarde, cuando la función comenzaba a las siete y treinta, tras una mañana de ensayos en el Covent-Garden. Todo un récord que, indudablemente, no puede beneficiarle a largo plazo. Muchas veces hemos pensado en la necesidad de un «manager» que frene los impulsos de los artistas y no los potencie pensando en su futura comisión. ¿Será éste el caso de Domingo? A pesar de tal ajetreo, su interpretación tuvo exactitud y pasión, aunque el cansancio se reflejase también en el justísimo «sí» de «La vita mi costasi», y especialmente en el tercer acto. Si entre los tenores de hoy en día hubiera de elegirse un «Cavaradossi», seguramente el nombramiento recaería en Domingo. Al lado de ambos y en analogía triunfal, un Milnes en condiciones vocales e interpretativas muy superior al del Ballo. Se trata, sin duda alguna, del trío más compenetrado que hemos escuchado en Tosca. Los decorados resultaron correctos, sin brillo especial, y la escenografía, de Friedrich, bastante cuidada. Esa misma tarde, antes de la representación, asistimos a la primera proyección privada del filme análogo destinado a la televisión. El terceto protagonista es exactamente el mismo, y la dirección orquestal, bastante desafortunada, corre a cargo de Bruno Bartoletti. Lo más destacable es la formidable dirección escénica, desarrollada en escenarios naturales y con cuadros que

en modo alguno pueden presentarse en teatro. El último acto, situado en el auténtico castillo Sant'Angelo y con el fondo romano real, es tremendamente atractivo. Esperamos poder disfrutar de él en nuestro país.

CARLOS KLEIBER, UNA VEZ MAS

Traviata es otra reciente producción de este teatro, cuya principal fama se debe a la perfecta dirección de Carlos Kleiber y a unos brillantísimos decorados de Jürgen Rose que, sin embargo, no son acompañados por la dirección de escena. Resalta y contrasta la sordidez y la pobreza con que se plantea el último acto, del lujo exhibido en el primero y tercero, sin duda el mayor de las actuales producciones europeas de Traviata. ¡Qué pena que su manejo, a cargo de Otto Schenk, esté tan falto de imaginación! Kleiber es el director estrella de Munich y quizá de Alemania, gracias a unas cuidadísimas, escogidas y reducidas pro-

ducciones y, sin duda también, a su carácter, un tanto difícil. La obra es servida en toda su alegría, lirismo y dramatismo. No hay un desajuste o una debilidad en la orquesta; todo queda bajo control absoluto, que lleva al sonido a reflejarse o intensificarse según sea expuesta una frase del cantante. ¡Qué prodigio de acompañamiento y qué belleza en el prelude del último cuadro! La discografía, que no ha sido hasta la fecha demasiado acertada en esta ópera, debería aprovechar esta magnífica oportunidad de Kleiber. A su lado los intérpretes son secundarios, sin que por ello dejemos de resaltar el magnífico «Germont padre», de Wolfgang Brendel; la correcta «Violetta» de Adriana Maliponte, soprano lírico-ligera con un aceptable registro grave y agudo, sin que lo sea tanto el centro-alto, y el discreto «Alfredo» de Benito Maresca, tenor lírico de bello timbre, pero inexpresividad total. Sin duda, los intérpretes de la «première»: Cotrubas y Aragall, quedaron muy por encima de este reparto.

Felices aquellos que pueden disfrutar permanentemente de producciones como éstas, aunque sea a precios cada vez más altos (en Munich la media se sitúa en las 900 pesetas localidad para repartos de la categoría apuntada). Quizá un día no muy lejano podamos pertenecer los españoles a este concierto de naciones.— GONZALO ALONSO RIVAS.

SOLTI, EN VIENA

Desde que tomara contacto por vez primera con la Filarmónica de Viena en 1957, a raíz de la grabación para Decca del tercer acto de La Walkiria con Kirsten Flagstad, Georg Solti ha sido uno de los directores más queridos y apreciados por ese singular cuerpo musical que es la orquesta austríaca. Prácticamente toda la carrera de Solti,

desde ese 1957 hasta hoy, ha ido jalonada por contactos progresivos con los vieneses, especialmente en el campo del disco. Con la Filarmónica grabó Solti (durante la hégira de John Culshaw, junto a Walter Legge, el más importante y polémico productor que el disco ha tenido) su Tetralogía, su gran ciclo Richard Strauss (Salomé, Arabella, Electra, Rosenkavalier) y, ya al despuntar los años setenta, lo que para muchos de nosotros es su máximo logro wagneriano, Parsifal (por entonces Culshaw se había alejado definitivamente del mundo discográfico y Christopher Raeburn había tomado su lugar en el estudio de la Sofiensaal).

En cierta medida, los filarmónicos presumen de que «han hecho a Solti». El, por su parte, ha respetado siempre a los artistas amados por la orquesta, lo que le ha granjeado la entrada en la «tradición» de los vieneses; a la muerte de Knappertbusch, año 65, fue Solti quien, interrumpiendo las sesiones de grabación de La Walkiria (que entonces cantaba Birgit Nilsson), dirigió el concierto homenaje a la memoria de «Kna», el músico más querido de los filarmónicos.

Este año, conmemorando los veinte transcurridos desde el primer encuentro de Solti con la orquesta, el maestro húngaro volvió a la sala de la Musikverein para dirigir a la Filarmónica un programa Beethoven (Sinfonía número 8) y Richard Strauss (Una vida de héroe). «Debía usted de haber grabado su ciclo Beethoven con nosotros y no con esos muchachos americanos (la Orquesta de Chicago)», le decía a Solti uno de los músicos. Quizá llevara razón: la Octava vienesa fue sensiblemente superior a la del disco, con un extraordinario segundo tiempo en el que los trompas austríacos tocaron como ángeles, pero a pesar de ello sigue estando claro que Solti no es un beethoveniano convencido. Sí que es, ¡y quién lo pone en duda!, un straussiano de pura cepa. Su Heldenleben, lírica y efusiva, fue completamente distinta de la escuchada hace unos años en Madrid y Barcelona con la Orquesta de París. Ternura y pasión fueron los dos vectores de una interpretación madurada con el tiempo. La serena apoteosis final, con el largo «crescendo» de acordes perfectos, fue dibujada por Solti majestuosamente, a «tempo» lentísimo. Fue una versión «grande». Los vieneses dudaban si perdonarían a Solti el haber grabado El holandés errante en Chicago, pero sir Georg, para «lavar la afrenta», ya les ha prometido que hará con ellos Lohengrin. Y además, al día siguiente del concierto aludido, orquesta y director regresaron a su querida Sofiensaal para grabar Heldenleben. El binomio continúa.—JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.



Sir Georg Solti.

En la muerte de Ernst Bloch (1885-1977)



El 5 de agosto de 1977 moría en Tubinga Ernst Bloch, quizá el máximo representante vivo de la tradición optimista marxista. En nuestro país esta noticia ha dado lugar a unos pocos comentarios de prensa de mayor o menor amplitud. En ellos, la referencia a sus ideas artísticas es mínima y casi no se encuentra rastro de la honda preocupación musical del autor de *El espíritu de la utopía*.

Bloch es ejemplo evidente del intelectual europeo que guarda para la Música el puesto de honor en su ramillete de entrañables afectos y permanentes meditaciones, una especie que entre nosotros se da con cuentagotas. Pero aún más: Bloch, con Mann y Adorno, sitúa la Música en la encrucijada de la cultura burguesa, y desde esa encrucijada construye «musicalmente» su método y su lenguaje: la Música como naturaleza y estilo, como comienzo y final.

También como Mann y Adorno, Bloch prestó atención especialísima al «caso» Wagner; mas, a diferencia de ellos, siempre con invariable amor. De origen judío y de ideología marxista, como Adorno, y víctima, como éste y Mann, de la brutalidad nacional-socialista —quema de libros, exilio—, no guardó rencor para Bayreuth ni para la obra que allí había sido puesta al servicio de una ideología totalitaria. No sólo asistió Bloch frecuentemente como espectador a los festivales a partir de la reapertura de 1951 —dándoles así la importancia cultural que tenían—, sino que desarrolló una fecunda actividad de colaboración con los hermanos Wagner y su «nuevo-Bayreuth». Para los programas del Festival de 1960 escribió su famoso ensayo *Paradoja y Pastoral* en la música de Wagner, del que existe traducción castellana tan esforzada y bien-intencionada como titubeante y confusa —el lenguaje «musical» de Bloch es muy personal— en Richard Wagner. Escritos y confesiones, Ed. Labor, Ediciones de Bolsillo, número 483, 1975. Siguió después *Sobre el texto de la canción del premio de Beckmesser* (1961); *Carracas mágicas y arpas de leyenda* (1962); *La ópera trascendente y su objeto* (1963); *El discurso de Sachs a las lilas* (1964);

La música de la noche profunda (1966); el artículo necrológico sobre *Wieland Wagner* (1967); *Del nacimiento espiritual en el tercer acto de «Los maestros cantores»* (1968); *Paradoja* en «El anillo del nibelungo» (1970), fragmento de *Paradoja y Pastoral*; y *El nacimiento de la melodía infinita* (1971). Las *Juventudes Musicales Internacionales, reunidas anualmente en Bayreuth*, también fueron destinatarias de sus lecciones, y así el sueño ateniense de Richard Wagner pudo mantenerse algunos años más, como una esperanza de utopía, sobre la elevada realidad artística del Bayreuth de Wieland Wagner y su cantor, Ernst Bloch.

La mejor forma de conocer a Bloch es, por supuesto, leerle. Por eso va a tener él la palabra en seguida, y precisamente con el fragmento de *Paradoja y Pastoral* que se publicó en los programas de 1970. He creído conveniente traducir para RITMO esta sección de su ensayo, y no otra del mismo o de otros, por dos razones: la primera, para que, sin pretensiones de perfección por mi parte, pueda leerse algo de *Paradoja y Pastoral* en castellano inteligible; la segunda, porque el gran tema de Bloch: la estructura deliberadamente paradójica de la música de Wagner, se ha convertido en pretexto prestigioso del montaje de *El anillo* que el dúo Patrice Chéreau-Pierre Boulez ha exhibido en 1976 y 1977, en Bayreuth, para satisfacción de «snobs» y ambiguos burgueses con mala conciencia, e indignación de quienes creemos que el arte wagneriano, por paradójico, ambivalente e «irradiador de sentimientos», es coherente y transitivo, no contradictorio y compartimentado. Para quienes se hayan afanado con las vueltas y vericuetos de *El anillo del centenario*, la lectura de *Paradoja* en «El anillo del nibelungo» puede ayudarles a recuperar el sentido de las proporciones que distingue a toda actividad intelectual de rango verdaderamente superior. Porque, como me decía hace muy poco un compañero en las tareas de redacción de RITMO, en cuyas manos había caído el libro editado por Labor a que antes he hecho referencia, «al fin he leído algo sobre Wagner escrito sin odio»; a lo que yo añadiría: «y sin irresponsabilidad o fanatismo».—ANGEL F. MAYO.

PARADOJA EN «EL ANILLO DEL NIBELUNGO» (De «Paradoja y Pastoral en Wagner»)

El propio «leit-motiv», aplicado de forma sistemática sobre todo en **El anillo**, expresa deliberadamente la multiplicidad de expresión posible entre música y palabra, que unas veces —como después se verá— se presenta en un plano infrasinchrónico al texto, evocándolo en la memoria, y otras lo hace en un plano suprasincrónico, anticipándolo. Y esto justamente en una obra de tan directa incidencia como **El anillo**, obra de plena madurez, que con las tubas y las sopranos dramáticas ha fijado la imagen comúnmente extendida de la música de Wagner.

El lenguaje verbal se abre aquí ampliamente a las expansiones de una orquesta siempre patética, y ésta encuentra en tal medio un puesto significativo. En verdad, de tanto en tanto hallaremos aquí un texto desprovisto del poder de incitación necesario para suscitar la expansión de la música [Piénsese, por ejemplo, en una frase como: «Glühender Glanz entgleisset dir weihlich im Wag» (1)], pero en la mayoría de los casos, sin tales ampulosidades preheideggerianas entre las «Hijas del Rin» y el Oro, **El anillo** ofrece numerosas oportunidades para que la emoción musical se extienda a partir de la palabra o por entre los interespacios de sus repliegues y de la colosal acción dramática. Una vez más, no se trata de «perlas», sino de paradojas, que vienen a desarrollar indirectamente su función de para-texto. Cuando «Siglinda» trata de averiguar dónde ha visto antes al visitante, al amado; dónde ha oído otra vez su voz, igual a la suya propia [«y ahora vuelvo a percibirla» (2)], su canto, que se pierde, que se desvanece, que avanza como de puntillas, contiene en su indecisión una fuerza que supera a la firme alegría primaveral antecedente y consiguiente. Lo mismo ocurre en el segundo acto de esta **Walkyria**, cuando en el texto del «anuncio de muerte» a «Sigmundo» por «Brunilda» se introducen sonidos y ritmos que parecen proceder de otro mundo. Inmóviles se aovillan «Siglinda» y «Sigmundo», taciturnos e impotentes, entre paredes montañosas, abandonados a su suerte casi como una pareja de emigrantes; suena muy solitario el «leit-motiv» del amor; sigue un profundo silencio. «Brunilda» aparece en el lateral opuesto al que ocupa la pareja, con aspecto minervino, visible a los espectadores antes que a «Sigmundo», y éste se volverá a su llamada con un movimiento rígido, mecánico, como de sonámbulo. De la misma manera, su canto de interrogación a «Brunilda» es significativamente entrecortado y sincopado, tan rígido como el movimiento precedente, a la vez que invariablemente insistente. Resuena el «leit-motiv» del destino, el mismo que sonará, mucho después de la «muerte de Sigfrido»; los tresillos de la «marcha fúnebre» de **El ocaso de los dioses** se insinúan aquí como una anticipación remota que sobrevuela por encima del texto, pues «Sigmundo», antes de haber luchado, está ya tan irremediadamente muerto como un día lo estará su hijo «Sigfrido» sobre las parihuelas. Mas en este instante surge en Wagner, inesperadamente, un tema beethoveniano: «Sigmundo» se comporta como el más lúcido, el más libre y el menos conformista de todos los héroes de **El anillo**, de forma muy distinta a la del «libre» «Sigfrido», que sólo sigue los simples impulsos de su naturaleza. Ya que «Brunilda» no puede conducir también a «Siglinda» al Walhalla, «Sigmundo» no acepta el «regalo de las delicias celestiales», las desprecia —mediante la resolución, única y circunscrita a este pasaje, en modo mayor del «leit-motiv» del destino— cuando pertenece aún a la vida y también cuando se abate sobre él el golpe mortal de «Wotan». Un tema de la voluntad moral de Beethoven, ¡este «Quos ego»!, se presenta aquí, en medio de otros impulsos, por debajo de los «barquichuelos danzantes» del heroísmo de **El anillo**, «sobre los que, en todos los momentos decisivos, se extiende la ola universal de la voluntad schopenhaueriana» y no sus caracteres y la ardiente subjetividad musical de los personajes» (**El espíritu de la utopía**, 1918, pág. 159); también Th. W. Adorno ha reconocido esto en el mismo pasaje (**En torno a Wagner**, 1952, pág. 194). Tampoco puede pasarse por alto, por supuesto, el «pianísimo» con el que «Brunilda», antes de que ella misma devenga en rebelde por el ejemplo de la «contestación» tan hondamente humana de «Sigmundo», describe el Walhalla con acentos próximos a una dimensión humana, sin el embate de las olas. El héroe es recibido así, en una dirección casi cristiano-católica, «con un sagrado saludo», con un canto prodigiosamente sencillo, diatónico y descendiente siempre hacia la tónica conclusiva.

Un momento como éste de frescor en medio de la dura voluntad guerrera pertenece a esa irradiación de sentimientos en que tan ricos son los pasajes paradójicos de **Sigfrido** y **El ocaso de los dioses**. De esta forma van surgiendo nuevas paradojas, en verdad dialécticas, procedentes del contra-sentido interno de lo radical. Y Wagner posee esta irradiación, es decir, esta interpenetración recíproca de sentimientos, bien sea mediante una fascinante combinación de sonidos, bien por esa rara capacidad de producir voluptuosidad con las más fuertes disonancias, bien por la utilización expresiva de los «leit-motiv» con finalidad ambivalente. No sin causa amó Baudelaire este aspecto de esta música, y no por su atrevimiento, sino por ser la única capaz de levantar un edificio real. Un punto culminante de irradiación se alcanza cuando «Mime» quiere enseñar el miedo a «Sigfrido» y éste oye, sonando muy



Wolfgang Wagner y Ernst Bloch en Bayreuth.

sosegadamente, el «leit-motiv» del fuego» juntamente con el de la muy lejana y para él completamente ignorada «Brunilda» (3); es decir, el amor, todavía jamás experimentado, entremezclándose con el miedo. La expresión musical temblorosa, los gemidos y gritos cromáticos de las semicorcheas de «Mime» y sus terrores se resuelven para «Sigfrido» en el amor («Debe ser una cosa muy rara, sin duda»), como si el amor fuese el «dolcísimo» del miedo.

Y, por último, otro ejemplo absolutamente sublime de la identidad posterior del contraste entre la expresión afectiva y lo que realmente encierra se nos da con el «leit-motiv» del despertar a la luz» (acorde perfecto de Mi menor, seguido del de Do mayor) de «Brunilda», cuando «Sigfrido» se encuentra moribundo. «Sigfrido» había bebido el filtro del olvido, preparado por «Hagen». El filtro actúa demoníacamente y produce un efecto amputador, ya que justamente al pronunciar el nombre de «Brunilda» se esfuma totalmente en «Sigfrido» su recuerdo: aparece entonces como una tumba resonante el «leit-motiv» del olvido. Pero más tarde, bastante después, en un tiempo llenado con atroces engaños, con el forzamiento de «Brunilda» y las bodas vergonzosas con «Gutruna», «Hagen» prepara de nuevo el mismo filtro, durante la cacería en la Odenwald, para «Sigfrido», el perjuro inconsciente. Y como ahora el desencantado «Sigfrido» ha despertado al recuerdo y, atravesado por la lanza de «Hagen», abre, agonizante, los ojos a la muerte, justamente en este momento suena por segunda vez el «leit-motiv» del despertar a la luz», el mismo y en la misma tonalidad de Do mayor, retrocediendo en seguida majestuosamente al acorde de Re menor, que había hecho a «Brunilda» abrir los ojos a la luz, a la vida, a la suprema identidad de su ser. El mismo motivo suena ahora —una identidad de lo no-idéntico— como beso a «Brunilda» y como beso a la muerte. En esta última identidad de la luz y la muerte [completamente distinta a la de la noche de la «muerte de amor» (4)] se alcanza la más significativa paradoja de la expresión musical wagneriana. Y vuelve a repetirse, «suo modo», en la «marcha fúnebre» subsiguiente, que recuerda la estructura de la beethoveniana al insertar en la suya un júbilo irracional. Esta «marcha fúnebre» no vale para «Sigfrido» y «Brunilda»; en su sección central, cuando la niebla vela la escena, continúa mucho más presente la reminiscencia del radiante Do mayor del despertar. En efecto, el «leit-motiv» del despertar a la luz», que lleva consigo en idéntica medida el amanecer y el crepúsculo, no se forma con acordes ambiguos, sino con acordes perfectos de absoluta diafanidad: el misterio a pleno día.

Y el final de **El ocaso de los dioses**, tras la sublime soledad, la casi absoluta grandeza del canto conclusivo de «Brunilda», en muchos sentidos el más polifónico de los monólogos, se inserta de nuevo en la paradoja. Porque, ciertamente, a pesar de su gran forma en arco, a pesar de las vastas perspectivas de su tema de la salvación, la obra no encuentra, realmente, un final: pese a los acordes perfectos y al conclusivo golpe «fortissimo»-«diminuendo». El caudaloso sonido original, con el que la **Tetralogía** quería representar en su comienzo, **El oro del Rin**, el comienzo de todo, no concluye con la elaborada coda de **El ocaso de los dioses**. Si «Brunilda», mucho antes de esto, había cantado: [«¡Eleva tu oscuridad, ocaso de los dioses! Extiende tu niebla, noche de la aniquilación!» (5)], no obstante, en esta noche conclusiva continúan los temas propios de **El anillo**: el «despertar a la luz», el «éxtasis» y la «salvación», incluso al romperse. El «leit-motiv» de la salvación» (6) al final de **El ocaso de los dioses**, si bien no es rico en impulso melódico, es demasiado resonante para constituir un final en lugar de la paradoja de una repetición en un nuevo comienzo.

Notas del traductor:

- (1) «¡Ardiente resplandor fluye sagradamente de ti a las aguas!» **El oro del Rin**, escena primera.
- (2) **La Walkyria**, primer acto.
- (3) Bloch se refiere al «leit-motiv» conocido como «Brunilda durmiente» o «sueño mágico».
- (4) **Tristán e Isolda**.
- (5) **Sigfrido**, tercer acto.
- (6) También denominado «la redención por el amor».

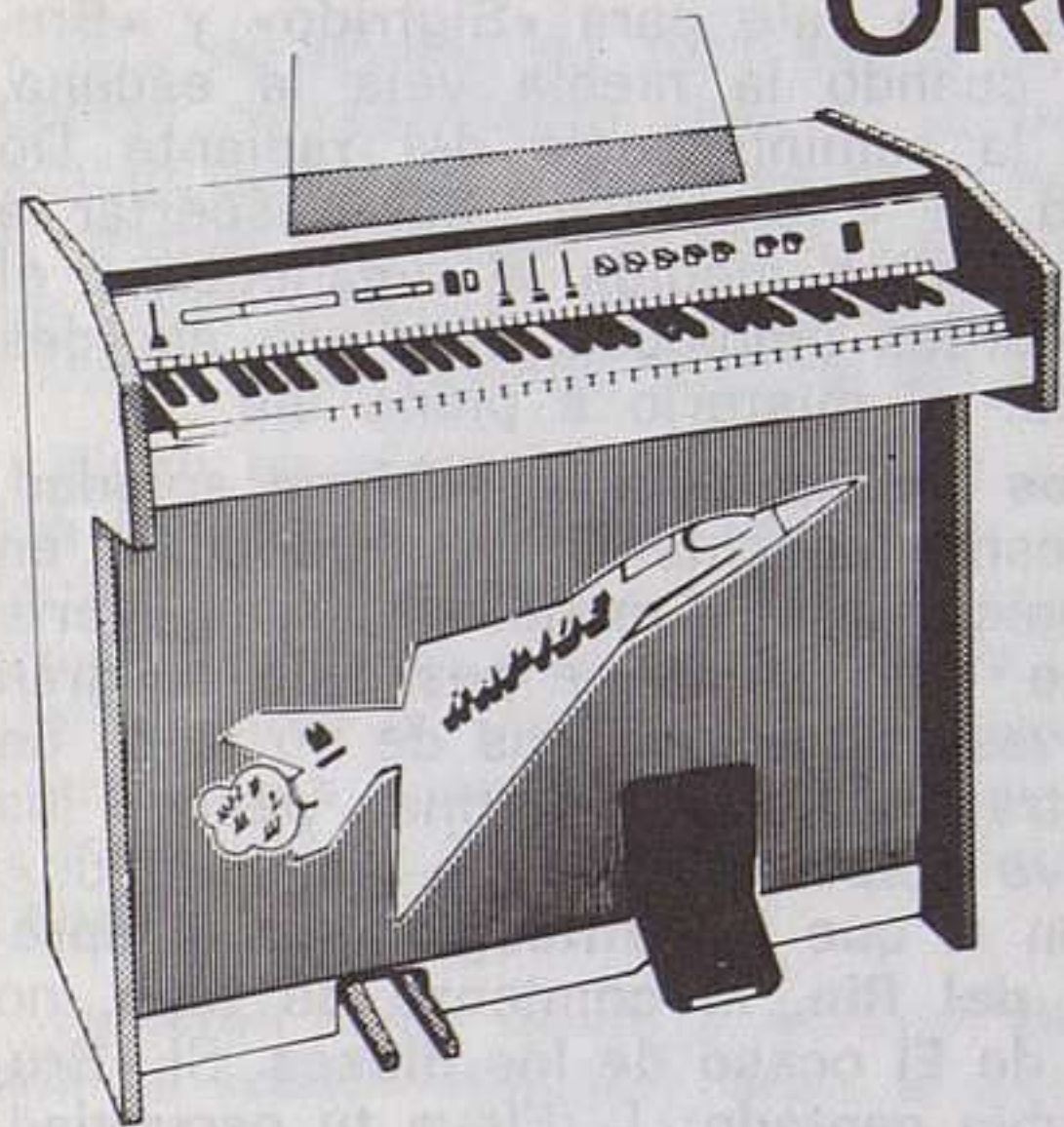
MAXPER

«la música»

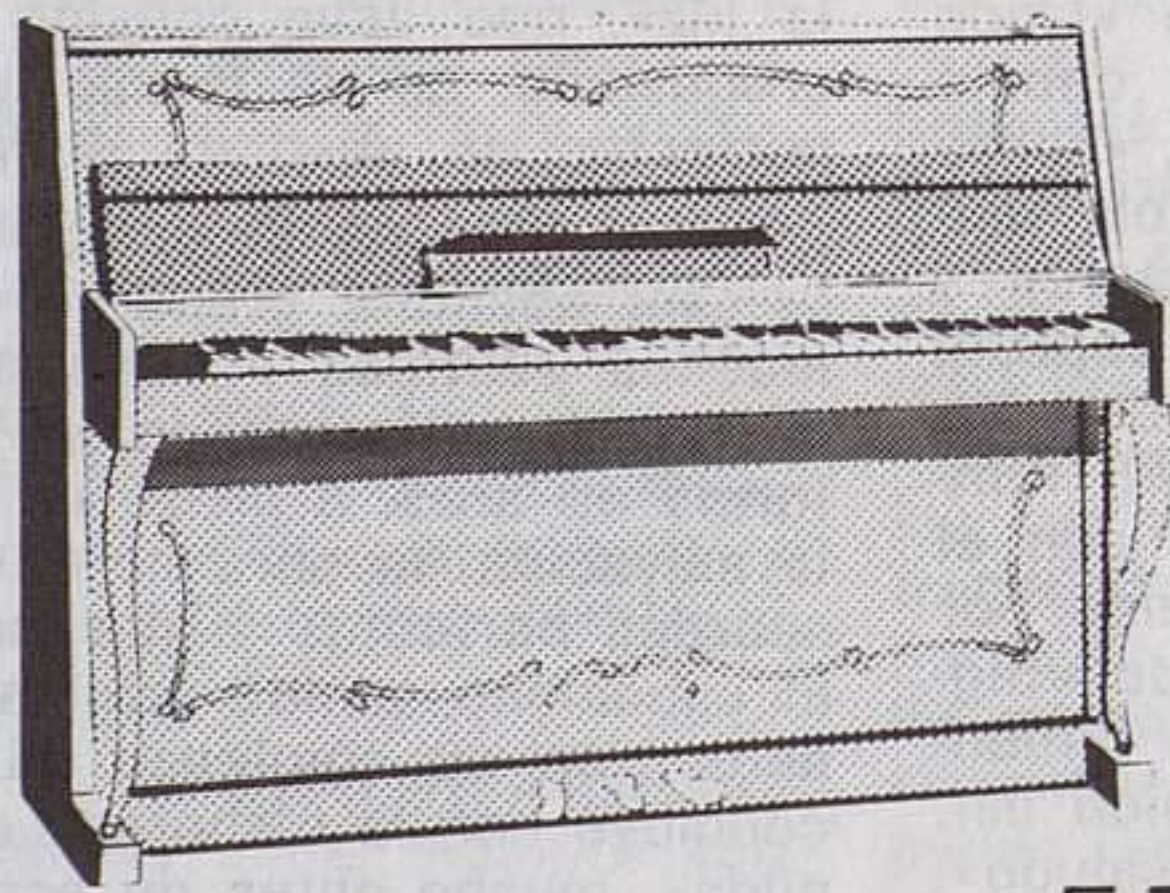


En el centro de toda actividad musical está Maxper y su música.

Con **MUCHAS NOVEDADES** en:
ORGANOS



PIANOS



En el centro geográfico de España (Cerro de los Angeles) está el gran **CENTRO MUSICAL MAXPER**, con:

- Auditorio Particular
- Gran exposición de órganos y Pianos.
- Servicio-Técnico y Laboratorio de investigación.
- Guardería de instrumentos para profesionales.
- Feria permanente de instrumentos musicales.
- Asesoría para el desarrollo de su negocio musical.

MAXPER

Francisco Silvela, 21. Teléfs. 401 52 48 y 402 03 45.
 Alberto Alcocer, 28. Teléfs. 458 69 03 y 458 69 05.
 Espejo, 9. Teléfs. 247 20 45 y 241 47 64.
 (Aparcamiento plaza Mayor)
 Cea Bermúdez, 51. Teléfs. 243 38 92 y 244 48 69.
 (Entrada por Andrés Mellado)
 Leganitos, 12. Teléfs. 241 98 70/8/9.

Recorte este cupón y pida información, sin compromiso, a:

CENTRO MUSICAL MAXPER
 Carretera de Andalucía, Km. 12,600
 Getafe (Madrid)

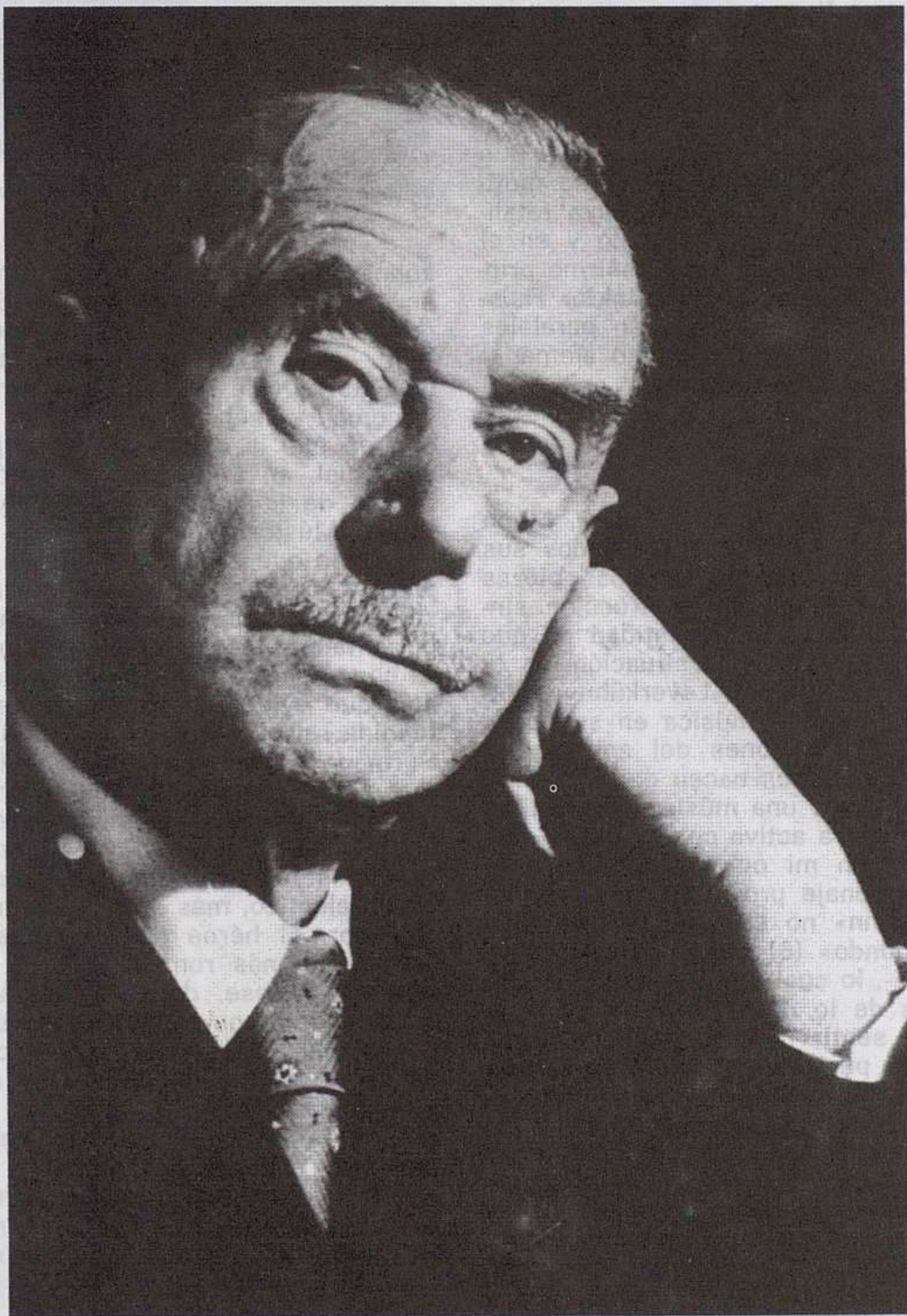
Nombre

Dirección

..... D. P.

Constantes musicales en la obra de Thomas Mann

Por Enrique Pérez-Adrián



EL DESCONOCIDO THOMAS MANN

En 1975 se conmemoró el centenario del nacimiento de Thomas Mann, maestro de la narrativa contemporánea, a la vez que importante contribuidor al enriquecimiento del campo de la Musicología en sus más variados aspectos. En España, contra lo que pueda pensarse, me parece que se le conoce poco más que de nombre. En 1975, salvo error, creo que únicamente la **Revista de Occidente** (número de noviembre) le prestó la atención debida, dedicándole tres extensos artículos (1), que procuraban acercar a la actualidad española la figura y la obra del insigne premio Nobel de 1929. Tres años antes a la conmemoración del centenario, en 1972, se proyectó en todas las pantallas españolas el lúcido y genial filme de Luchino Visconti, que fue y sigue siendo el mejor homenaje que se haya hecho nunca tanto al escritor de Lübeck como a Gustav Mahler. El estreno en España de **Muerte en Venecia** originó montañas de letra impresa que, sobre todo, ponían en manifiesta evidencia la absoluta y total incompetencia cultural de la crítica cinematográfica española. Personalmente, de entre todos los que leí

sobre el filme de Visconti sólo recuerdo dos artículos que fueron más allá de la mediocridad general. Los dos trabajos mencionados fueron los de Fernando Lara (revista **Triunfo**) y José Luis Pérez de Arteaga (revista **Reseña**); el resto de lo que leí era una mezcla de atisbos poco afortunados llenos de confusión. (Hasta se llegó a decir que Gustav von Aschenbach era la personificación calcada de la vida de Gustav Mahler...) (?) Tampoco existen en España las obras completas de Thomas Mann en traducción castellana, a pesar de que Plaza & Janés tenga editados tres tomos bajo el título de «Obras completas» de Thomas Mann (2). Este pobre

[2] Estos tres tomos no son obras completas, pues faltan obras fundamentales, como la **Tetralogía de José y sus hermanos**, el **Diario**, **Confesiones del estafador Félix Krull**, amén de todos los ensayos que se detallan en el apéndice I. Los tres tomos de Plaza & Janés contienen las siguientes obras:

Volumen 1.º: **Alteza Real**, **Tonio Kröger**, **Doktor Faustus** y **Carlota en Weimar**.

Volumen 2.º: **Los Buddenbrooks** y **La montaña mágica**.

Volumen 3.º: **Tristán**, **Mario y el mago**, **La muerte en Venecia**, **Cabezas trocadas**, **Narraciones**, **Señor y perro**, **La ley**, **El cisne negro**, **Nobleza de espíritu** y **Exigencias de la actualidad**.

Añádase a esto unas traducciones francamente mediocres y una pésima traducción de **Doktor Faustus**. Con sólo citar el ejemplo del capítulo VIII descripción de instrumentos de la tienda del tío de «Leverkühn»—me parece más que suficiente: se traduce «celeste» (por celesta), «bajón» (por fagot), «juegos de timbres» (por carillón)...

(1) Michaél Steinberg: **El destino de Thomas Mann**. Francisco Ayala: **Thomas Mann en varios tiempos**. Peter Mendelssohn: **Thomas Mann en su época**.

panorama sólo se salva en parte con las alusiones a Thomas Mann en los trabajos de Federico Sopena **Estudios sobre Mahler y Música y Literatura** (3), y gracias a media docena de ensayos relacionados con el escritor germano-norteamericano, entre los que descuella sobre todo el soberbio análisis de Georg Lukács (4), lo mejor que personalmente he leído sobre Mann.

LA MUSICA EN LA OBRA DE MANN

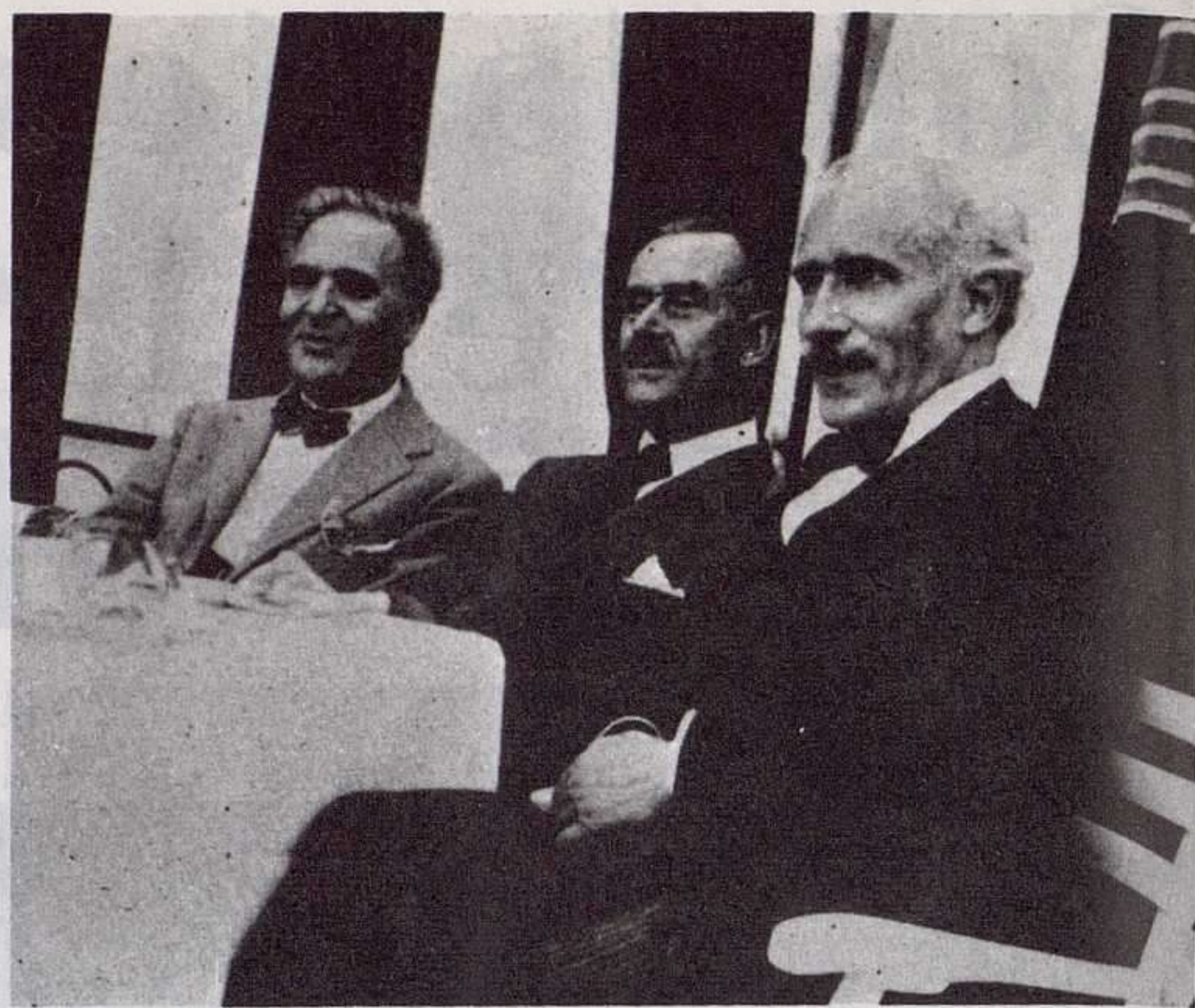
No creo que de ningún escritor contemporáneo dimane la música con tanta fuerza y vitalidad como de la obra de Thomas Mann, con toda su deslumbrante y multidimensional riqueza lingüística, y eso contando con que el panorama literario del siglo XX tiene un rico muestrario de literatos que hacen de la música elemento vital y constructivo de sus mejores producciones (por ejemplo, André Gide, Romain Rolland, Marcel Proust o, sobre todos éstos, Hermann Hesse). No voy a tratar aquí de analizar pormenorizadamente todas las alusiones y citas musicales que existen en las obras de Mann, ya que entre los temas constantes de sus narraciones (la muerte, el desorden, el mal, la vida como un «clisé mítico» [5], etc.) es la música la que más participación activa tiene; pero, y esto es importante, siempre ligada a un entorno socio-cultural y artístico, y nunca como mero arte de los sonidos, que Mann considera «rebajante desde un punto de vista humano» (recuérdese la afortunada frase de Bruno Walter: «Quien sólo es músico, es un músico a medias...»). El mismo Thomas Mann dice: «Fue la música la que me enseñó a componer, a controlar una intrincada trama de motivos, a empezar y a acabar, a desarrollar una narrativa cuya totalidad de elementos y de alusiones se sitúan en el pasado y en el futuro, así como en el presente». Por esto, tengo que ceñirme principalmente al libro capital, para mí, de Thomas Mann: **Doktor Faustus**, en donde las grandes cuestiones de la música van paralelas a las cuestiones alemanas («ser músico es ser ya medio alemán») y a las de todo su enorme acervo cultural y artístico.

«ADRIAN LEVERKÜHN» Y «SERENUS ZEITBLUM»

Desde **Buddenbrooks** (1901) hasta **Doktor Faustus** (1947), Mann recapitula y efectúa una sistematización monumental de todos sus temas juveniles. Los «Intermezzos», caprichos y pequeñas piezas pasan a ser en su **Doktor Faustus** una elaborada construcción sinfónica. Lo primero que llama la atención es la honestidad de que Mann hace gala en su planteamiento acerca de la situación de la música. Su héroe fáustico, el compositor «Adrian Leverkühn», sabe muy bien la situación por la que atraviesa la música en su época (quien dice música, dice arte o dice creaciones del espíritu en general). Los problemas estilísticos planteados nacen de la tensión de la época, o sea, ¿cómo es posible crear una música de un nivel cultural elevado sin romper de una manera activa con la época desfavorable para la creación artística? En mi opinión, el rasgo de frialdad que Mann inculca en su personaje proviene precisamente de esto. La vida de «Adrian Leverkühn» no es sino ascetismo y desprecio del mundo —«asco del mundo» (6) es su típico talante frente a la humanidad de su tiempo—, lo cual me parece que constituye también la puerta de entrada de lo demoníaco en su obra. Por mucha nostalgia que se pueda sentir de calor humano, «Leverkühn» en el fondo juzga preferible permanecer fiel a un talante frío, crítico e impasible (resulta curioso que en su temprana juventud hablase del calor vacuno de la música «normal»).

Detrás de la música de «Leverkühn» se oculta la profunda desesperación de un auténtico artista ante el carácter social del arte, es decir, ante la propia sociedad burguesa de nuestro tiempo. Todos sus intentos de ruptura no hacen sino acrecentar esta autodisolución del arte a raíz de su consustancial alejamiento de la vida. Objetivamente, esto conduce a la muerte del arte. Incluso el amigo de infancia de «Leverkühn», «Serenus Zeitblom», poseído de la vieja devoción humanista por el arte, llega a escribir en un momento trágico: «Lejos de mí negar la seriedad del arte; sin embargo, si se obra con seriedad se renuncia al arte, porque no se está a su altura». Por eso, precisamente, dice, refiriéndose a una de las más importantes composiciones de «Leverkühn»: «En su afán de desvelar musicalmente lo más oculto, el animal que habita en el hombre tanto como sus más sublimes emociones, ¡cuántas veces ha sufrido esta obra amenazadora el reproche de expresar un barbarismo sangriento, por una parte, o un aséptico intelectualismo, por otra! Digo: ha sufrido; sí, porque su idea de acoger dentro de sí, en un cierto sentido, la historia de toda la música desde sus antecedentes elementales, premusicales y mágico-rítmicos hasta el propio centro más complejo de su culminación está bien expuesta, y no parcialmente, sino como un todo, a aquel reproche».

Quizá sea ir demasiado lejos, pero creo que el análisis más detallado de esta obra permite a «Zeitblom» constatar de manera completamente inconsciente la conexión de la música de «Lever-



Salzburgo 1936: Bruno Walter, Thomas Mann y Arturo Toscanini en casa del primero.

kühn» con las más profundas tendencias de la degradación del arte en la era del imperialismo: «El coro está instrumentalizado, la orquesta vocalizada, de tal modo que la frontera entre el hombre y la cosa parece realmente absurda». Encuentra como esencial de esta obra la consciente inversión realizada en las funciones de armonía y disonancia: «La obra está dominada por la paradoja de que en ella la disonancia es expresión de lo elevado, lo serio, lo espiritual, en tanto que lo armónico y tonal no expresan sino el mundo de la banalidad y el lugar común». (En la **Filosofía de la Nueva Música** [7], Theodor W. Adorno señala que en **Wozzeck**, lo mismo que en **Lulú**, el acorde perfecto de Do mayor aparece en pasajes, por lo demás, desvinculados de la tonalidad, cada vez que se habla de dinero. El efecto es el de algo trivial y al propio tiempo periclitado. «La monedita del Do mayor se denuncia como falsa».) La concordancia entre Thomas Mann y Theodor W. Adorno es, pues, más que evidente. Aprovecho esto también para desmentir la pretendida relación que se ha querido hacer entre **Glasperlenspiel**, de Hermann Hesse («Juego de abalorios»), y **Doktor Faustus**, de Thomas Mann. Hay una evidente conexión entre ambas obras: la música. Sin embargo, los planteamientos entre los héroes de ambas obras, «Joseph Knecht» y «Adrian Leverkühn», son fundamentalmente opuestos. Creo que «Leverkühn» es más dramático, por ser más dialéctico, más aforístico, más agudo y más directamente conmovedor. El héroe de **Juego de abalorios**, «Joseph Knecht», por contra, es más romántico, más lírico, más delicado. Además, en Hermann Hesse, después de Purcell, nada queda de refinado, y en Thomas Mann, como ya se ha dicho, la disonancia es expresión de lo más sublime. Las diferencias entre ambas obras son, pues, de base, aunque, en definitiva, en las dos es la música principal protagonista.

En la raíz de todos los problemas creadores de «Adrian Leverkühn» se oculta también el de la libertad y el compromiso, el de la subjetividad y el orden. «Leverkühn» comprende que la subjetividad y la libertad han entrado en una profunda crisis. De ahí su tendencia medular a la superación de la libertad y la subjetividad; por eso ha de acabar despreciando todo lo que con el sentimiento va relacionado; por eso, en fin, se convierte su culto a la razón y al orden en un «oscurantismo cargado de espíritu» (8). Por otra parte, «Leverkühn», sincero hasta el ascetismo en lo referente al arte, se ve obligado a acoger en su obra todos los elementos de bárbara deshumanización (engendrados por el fascismo) como elementos posibles de trabajo; ellos inspiran la médula esencial y decisiva de su obra:

«Me ha parecido que no debe ser.» «¿Qué es, "Adrian", lo que no debe ser?» «Lo bueno y lo noble; eso a lo que llaman humano, aunque sea bueno y noble. Y aquello por lo que los hombres han luchado y derribado fortalezas, y que los satisfechos han anunciado jubilosos, eso no debe ser. Será otra vez eliminado. Yo mismo quiero eliminarlo.» «No acabo de comprenderte, mi querido amigo, ¿qué es lo que quieres eliminar?» «La **Novena Sinfonía**, me contestó.»

Este giro ilumina un punto decisivo. Según la opinión de «Adrian», expuesta mucho antes por él mismo, la victoria espiritual y cultural de la nueva música radica precisamente aquí. «Ha emancipado a la música de la esfera de una especialización angosta y una devoción provinciana, poniéndola en contacto con el gran mun-

(3) Ediciones del Ministerio de Educación y Ciencia y R. I. A. L. P., respectivamente.

(4) Georg Lukács: **Thomas Mann**. Eds. Grijalbo; Barcelona, 1969. (Excelente traducción del profesor Jacobo Muñoz.)

(5) Carta de Thomas Mann a Theodor Wiesengrund Adorno.

(6) En **La génesis del Doctor Fausto**, Alianza Editorial (Alianza Trés), Madrid.

(7) Theodor W. Adorno: **Filosofía de la nueva música**, página 51, nota. Ediciones Sur, Buenos Aires.

(8) En **Estética I**, volumen IV, de Georg Lukács. Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1965. Traducción de Manuel Sacristán.



Arnold Schoenberg.

do del espíritu, con el general movimiento artístico e intelectual de la época... El origen de todo está en el último Beethoven y su polifonía...» Por eso es tan importante que el amigo y biógrafo de «Leverkühn» escriba sobre su última obra, una sinfonía fáustica: «No hay duda alguna, ha sido compuesta con la mirada fija en la **Novena Sinfonía** de Beethoven, como su objeto propio, en el más sombrío significado de la palabra». Y como se trata del punto culminante, en lo espiritual y creador de «Leverkühn», no deja de ser fundamental que con plena consciencia y en la mayor altura artística se elimine todo lo noble y bueno de la evolución de la humanidad. En definitiva, esta producción es el triunfo de lo demoníaco en la obra de «Leverkühn».

THOMAS MANN Y ARNOLD SCHOENBERG

Ya que, quiérase o no, en toda la novela fáustica de Mann hay mucho relacionado directamente con la figura del creador de la Segunda Escuela de Viena, me parece oportuno sacar a relucir aquí la famosa disputa entre Arnold Schönberg y Thomas Mann con relación al sistema de composición dodecafónico. En la **Saturday Review of Literature** se incluía, en el número correspondiente al 1 de enero de 1949, un desagradable cambio de cartas entre Schönberg y Mann; la creación de «Adrian Leverkühn» como héroe para **Doktor Faustus** puso en ascuas al músico austríaco, que insistentemente reclamaba para sí la propiedad espiritual de la música de «Leverkühn», cuyo sistema se expone detalladamente en el capítulo XXII de la novela de Mann. Con el fin de calmar a Schönberg (quien argumentaba que lo de Mann era un «descarado robo de propiedad intelectual»), Thomas Mann añadió una «nota de autor» que, para su desgracia, le sentó a Schönberg... así:

«Mann ha añadido un nuevo crimen al primero en su intento de achicarme: él me considera como un compositor y teórico contemporáneo! Por supuesto, en dos o tres décadas se sabrá cuál fue contemporáneo del otro».

Personalmente, me resulta inverosímil la postura adoptada por una personalidad del calibre de la de Schönberg, y más cuando creo que la originalidad de la música configurada en la novela de Mann no es en modo alguno la atonalidad en sí, sino el carácter general que la música más reciente ostenta de concentrada expresión de la decadencia espiritual y moral, de la trágica escisión engendrada por ella en el alma de «Adrian Leverkühn». Paradójicamente, a pesar de la infantil reacción del músico austríaco, éste profetizó lo actualmente evidente, es decir, la cada día mayor popularidad de la música de Arnold Schönberg y un descenso en el interés por la obra de Mann.

El novelista alemán respondió a las acusaciones del músico austríaco, en su obra **La génesis del Doctor Fausto** (9), de esta manera:

(9) Páginas 30 y 31 de la edición citada de Alianza.

«¿He de exponer aquí, como un tal acto de montaje y robo de la realidad, la transferencia, objetada por algunos a «Adrian Leverkühn», de la concepción de Schönberg del estilo musical dodecafónico o de gama cromática? He de hacerlo, y en el futuro, por deseo de Schönberg (10), el libro habrá de llevar un epílogo que les esclarezca a los no versados en la materia el derecho de propiedad. Sucede un poco en contra de mi convicción. No ya tanto porque una tal explicación abra una pequeña brecha en la esférica cohesión de mi mundo novelístico, sino porque la idea de la técnica dodecafónica que se expone en las esferas del libro, de ese mundo del pacto con el demonio y de la magia negra, adquiere un matiz, un carácter que —¿no es verdad?— no posee en su valor intrínseco, y que, realmente, en cierta medida, la hace mi propiedad, es decir, la del libro. Las ideas de Schönberg y mi versión «ad hoc» están tan distanciadas que, abstracción hecha de la incongruencia que esto sería, hubiese sido ante mis ojos casi una humillación el haber mencionado su nombre en el texto».

Más tarde, y también en su **Génesis del Doctor Fausto**, dice (11): «La exposición de la música dodecafónica y la crítica que de ella se hace a lo largo del diálogo se basa completamente en los análisis de Adorno, y lo mismo reza para ciertas observaciones sobre el lenguaje tonal de Beethoven, tal como aparecen en el libro en las especulaciones de «Kretzschmar» (12) sobre la relación fantasmagórica, por tanto, que introduce la muerte entre el genio y la conveniencia».

WAGNER, SIEMPRE WAGNER, EN EL PRINCIPIO Y EN EL FIN

Hasta aquí he expuesto las relaciones habidas entre Thomas Mann y la nueva música (es decir, la música atonal, hoy ya clásica), primero en la personalización de «Adrian Leverkühn», y posteriormente, un poco a modo anecdótico, en la disputa sostenida con Arnold Schönberg. Sin embargo, todo estudio sobre Thomas Mann y la música quedaría incompleto si se desconoce el gran amor del novelista de Lübeck por el mundo wagneriano. Como en todo gran amor, el sentimiento de Mann se diversifica, según épocas, en cariño desmesurado o en incontrolada agresividad, tratando en ambos casos de que la postura resulte razonada, si bien, como se verá, las contradicciones resulten evidentes.

Thomas Mann llamó a su **Doctor Fausto**, mientras duró su composición, «mi Parsifal» (13), lo cual ya presupone un definitivo homenaje para el creador de la «Gesamtkunstwerk». Su ensayo **Grandeza y miseria de Richard Wagner** está escrito, precisamente, cuando el horror se perpetraba en Alemania en nombre del engrandecimiento nacional, cuando la idea de lo autóctono llegó a pervertirse por completo; esto es, en el año 1933. Antes y después de esta decisiva fecha, Wagner aparece de las más diversas formas en todas sus creaciones. A título de ejemplo, en **Los Buddenbrooks** (1901):

«¡Pfüh! —decía ésta—, sea usted imparcial; tome las cosas con más calma. El nuevo sistema de Wagner en el uso de la armonía le desorienta... Al compararle con él, usted encuentra a Beethoven puro, claro y natural; pero recuerde que también Beethoven fue negado por sus contemporáneos... Y a Bach, el propio J. S. Bach... Dios mío, se le censuró su falta de armonía y de claridad... Usted habla de moral..., pero ¿qué es lo que entiende por moral en arte?; si no me equivoco, ¿es todo lo contrario del hedonismo? Bueno, pues aquí lo tenemos. Lo mismo que con Bach. Más grandioso, más consciente, más profundo que en Bach. ¡Créame, Pfüh!, esta música le es en el fondo menos extraña de lo que usted se figura.» «Prestidigitación y sofisma, perdone» —gruñó el señor Pfüh!—. Pero ella tenía razón: aquella música, en el fondo, le era menos extraña de lo que en principio creyera. Ciertamente con **Tristan** nunca hizo las paces del todo, a pesar de que, a ruego de Gerda, transcribió, y con mucho arte, la «muerte de amor» para violín y piano. Algunos fragmentos de **Los Maestros Cantores** fueron los que iniciaron su enmienda, y desde entonces su afición a aquel nuevo arte fue creciendo y vigorizándose sin cesar. No quería admitirlo, casi le asustaba el hecho, y se empeñaba en desmentirlo en tono gruñón. Pero su compañera no se veía ya forzada a instarle, como antes, para que, rehabilitados ya **Los Maestros**, se pusiera, con expresión tímida y un gozo casi feroz en los ojos, a entrar en la vida y en la vibración del «leitmotiv». Terminado el concierto solía entrablarse una discusión sobre las relaciones de este nuevo estilo con el puro clásico, y un día llegó a declarar que, a pesar de que el tema no le afectara personalmente, se creía obligado a escribir un apéndice, a su libro de música litúrgica, sobre «el uso de las viejas normas en la música religiosa y popular de Ricardo Wagner».

También en **El pequeño señor Friedmann** (1897) hay alusiones a Wagner en tanto que se habla de cierta representación de **Lohengrin**. Los hermanos gemelos, en su deliciosa narración corta **De la estirpe de Odín**, se llaman, siguiendo el ejemplo de **Die Walküre**,

(10) Como se puede comprobar, las contradicciones entre ambos son manifiestas.

(11) Página 37.

(12) Personaje de **Doktor Faustus**, profesor de Música de «Adrian Leverkühn».

(13) **Génesis del Doctor Fausto**, página 20.

«Sigmundo» y «Siglinda», y ambos asisten a una representación de ésta que da lugar a sabrosos comentarios y a su incesto. En *El payaso* se detalla la creación de una Sociedad Wagner. El nombre de una de sus novelas cortas es, no casualmente, *Tristan*. También en su ciclo de *José y sus hermanos* (sin duda, uno de los monumentos literarios del siglo XX) se puede perfectamente trazar una analogía entre «José-Sigfrido» y «Asnath-Brunilda», aparte de que el ciclo novelístico está construido en cuatro novelas que el mismo Mann denominó «Tetralogía», y así como el prólogo a la *Tetralogía wagneriana Rheingold* comienza en las profundidades del Rin, la Tetralogía de «José» empieza: «Profunda es la fuente del pasado...». Las alusiones, en fin, a la obra de Richard Wagner están omnipresentes desde *Los hambrientos* hasta *Doctor Fausto*, pasando por *Tonio Kröger*, *La montaña mágica*, *Dulce sueño* o la leyenda de las *Cabezas trocadas*, siempre en forma laudatoria.

En el ya citado estudio de Lukács sobre Thomas Mann, el célebre filósofo y esteta húngaro cree ver la evolución de Mann partiendo del eje Goethe-Schopenhauer-Wagner-Nietzsche (cierto, desde luego, que los tres últimos eslabones de este eje los reclamó para sí el nazismo) para llegar al de Goethe-Hölderlin-Büchner-Heine-Marx (14). Con todos los respetos para el pensador marxista, creo que su aserto es discutible. A mi juicio, pienso que el primer eje perdura en Thomas Mann hasta en su chispeante, genial e inconclusa *Confesiones del estafador Felix Krull*, y sobre todo en su tetralogía de *José y sus hermanos*. En las novelas de «José», al mito le corresponde, en la específica visión de Thomas Mann, la función artística y filosófica de ofrecer una imagen máximamente concreta de la naturaleza peculiar de las consecuencias de cara al presente de sus perspectivas de futuro. ¿Acaso no es idéntica la función de Mann que la propuesta por Richard Wagner en su *Ring*? A mi juicio, se podría decir que el segundo eje lo añade Mann al primero con la misión de reforzarlo (aunque no necesite, evidentemente, ningún basamento auxiliar). Las manifiestas contradicciones que se encuentran entre lo dicho por Mann en sus producciones específicamente novelísticas y lo expuesto en ensayos con referencia a la obra de Wagner provienen, creo, del condicionante histórico que supuso la fracasada República de Weimar con la consiguiente toma del poder por parte del partido nazi. No voy a entrar a analizar pormenorizadamente la «utilización» de que fue objeto Wagner por la enorme maquinaria propagandística de Goebbels o por las descabelladas teorías de Alfred Rosenberg, que hasta hicieron que mentes tan lúcidas como la de Theodor W. Adorno se salieran «por la tangente». (¿Cómo explicar si no lo que dice Thomas Mann con respecto al odio que Adorno lleva en el corazón en contra de Wagner?; «... no es tanto su romanticismo, su voluptuosidad, su «carácter burgués» o su demagogia lo que encuentra criticable en Wagner, sino que simple y llanamente **compone mal**».) Me pregunto cómo un hombre del calibre de Adorno, cuyos conocimientos de lo tradicional y de todo el acervo musical son enormes, mastodónticos, pueda llegar a ser capaz de emitir semejante afirmación.

No obstante, volviendo a Thomas Mann, tampoco el hecho del ascenso de Hitler a Canciller del Reich, en 1933, supuso el comienzo de su crítica de Wagner en aspectos puramente negativos. Ya en 1910 escribía a Hermann Hesse (15):

«... A menudo pienso que lo que usted llama "concesiones al público" es el resultado de mi antiguo entusiasmo —mezcla de crítica y apasionamiento— por el arte de Richard Wagner, aquel arte tan exclusivo como demagógico que tal vez haya influido, por no decir corrompido, mis ideales y necesidades para siempre. Nietzsche habla de la óptica cambiante de Wagner: unas veces en relación con las necesidades más groseras, otras en conexión con las más refinadas. A esta influencia me refiero ahora, e ignoro si algún día encontraré la fuerza de voluntad necesaria para liberarme de ella por completo».

Respecto a la «óptica cambiante» wagneriana, con el fin de que el lector sepa a lo que se refiere Nietzsche con esto, transcribo también el párrafo correspondiente de la obra de éste, *Götzen-dämmerung* («Ocaso de los ídolos»):

«Ya tendré oportunidad de... mostrar más de cerca cómo esta metamorfosis total del arte en algo histriónico es un síntoma patente de degenerescencia fisiológica..., como lo es también cada una de las manifestaciones de decadencia y caducidad del arte inaugurado por Wagner: por ejemplo, la inquietud de su óptica, que obliga a cambiar de postura a cada momento frente a ella...: digno de admiración es Wagner, pero sólo en la invención de lo ínfimo, en la poetización del detalle... Pues, ¿qué nos importa la "agaçante" brutalidad de la obertura de *Tannhäuser*?, ¿o el circo de las *Walkirias*?... Sí, es el maestro de lo realmente ínfimo, y, sin embargo, no quiere serlo... ¡Su carácter prefiere con mucho la arriesgada pintura mural! No se da cuenta de que su espíritu posee un gusto y una tendencia distintos —una óptica diametralmente opuesta—, y prefiere recluirse, tranquilo, en los rincones de las casas derruidas: allí, oculto..., pinta sus verdaderas obras maestras, que son todas muy breves, de un solo compás por lo general...»

El ensayo de Mann *Grandeza y miseria de Richard Wagner* fue dado a conocer, en conferencia, por su autor, el 10 de febrero



Richard Wagner.

de 1933 (el 30 de enero Hitler había sido nombrado Canciller del Reich), en el Auditorium Maximum de la Universidad de Munich. El 16 de abril de ese mismo año Munich protestó públicamente contra la conferencia de Thomas Mann sobre Wagner a través de un documento firmado por el Ministro de Educación bávaro, Hans Schemm; el Presidente de la Academia de Artes Plásticas, Consejero secreto H. Bestelmeyer; el Director general de la Pinacoteca del Estado de Baviera, Consejero secreto F. Dörnhörffer, y muchas otras personalidades oficiales, entre las que se encontraban Hans Pfitzner y Richard Strauss. El 21 de abril apareció en el *Zürcher Zeitung* un artículo del crítico musical Willi Schuh con el siguiente título: «Thomas Mann, Richard Wagner y los custodios müniqueses del Graal». La Redacción del periódico escribió una nota introductoria al ensayo de Schuh, que transcribo:

«El manifiesto müniques contra Thomas Mann no puede quedar sin respuesta en un país libre y espiritual. Debemos decir que semejante calumnia nos parece, a todos los que viviendo fuera de las fronteras del Imperio alemán participamos en la vida intelectual alemana mediante un constante intercambio, algo indigno y perjudicial para el prestigio de la nueva Alemania».

Thomas Mann no renunció nunca a su polémico ensayo, y su postura con respecto al genial músico de Leipzig siempre estuvo presidida (como ya he citado en la carta de Mann a Hesse) por un sentido crítico y apasionado (a pesar de lo contradictorio de los términos), teniendo a su favor la adopción de la honestidad artística, intelectual y humana en los criterios emitidos y en la defensa o ataque efectuados contra el «aura mediocritas» que suele ser siempre o casi siempre la crítica musical oficial. Respecto a lo último, Mann fue implacable. Así, por ejemplo, en el cuarto tomo de la extensa biografía de Wagner escrita por Ernest Newman, éste afirma que el rompimiento de Nietzsche con Wagner estuvo motivado por simples celos de índole social, hablando además de manera bastante irrespetuosa del pensamiento de ambos, pero perdonando a Wagner en aras de la obra (*Parsifal*)..., ¡como si ésta no tuviese nada que ver con el pensar! En la *Génesis del Doctor Fausto*, Mann emite su juicio:

«... En cierta ocasión llama al héroe —«Parsifal»— "a born amateur"... y no comprende que precisamente esa naturaleza, unida a ese autoritario entrometerse en todo, esa arrogancia sin nombre que se adelanta a la de Hitler, es lo que saca de quicio a Nietzsche. La caracterización, dicho sea de paso, podía haber sido de mi agrado. ¡Qué escándalo provoqué cuando en *Leiden und Grösse Richard Wagners* llamé «dilettante genial» al hombre de la Obra de arte total! Y ahora corroboraba esto el hombre de los cuatro tomos con su desenfadada expresión del "aficionado innato"».

A principios de 1947, Thomas Mann recibió una carta de Franz Beidler (nieta de Richard Wagner) (16), en la que le hacía saber que el alcalde de Bayreuth, con motivo de la reorganización del tea-

(16) Franz Beidler, hijo de Isolda Wagner y del director de orquesta Franz Beidler, estuvo exiliado voluntariamente de la Alemania hitleriana desde 1933, oponiéndose siempre a la utilización de que fue objeto Bayreuth por el régimen nazi. Wahnfried estaba vedada para él por las disputas económicas que hubo entre su padre y Cósima Wagner.

(14) Georg Lukács: *Thomas Mann*, edición citada, página 50.

(15) Hermann Hesse/Thomas Mann: *Briefwechsel*. (Shurkamp Verlag, 1968.)

tro Wagner y de la reanudación de los Festivales «en un espíritu democrático», se había dirigido a él ofreciéndole la dirección e invitándole, después de una larga explicación por escrito, a sostener una conversación oral «in situ». (La principal ventaja para Beidler era que le daba oportunidad de acceso al archivo de Wahnfried, que hasta entonces le había estado vedado.) Beidler, en definitiva, ofrecía a Thomas Mann en la misiva aludida, con la máxima seriedad y de todo corazón, la presidencia de honor de los Festivales. «Fue una impresión extraña y hasta cierto punto conmovedora.» Por centenares de razones de carácter intelectual, político y material, a Mann le pareció la idea utópica y peligrosa, y no la tomó en serio, pero contribuyó poderosamente a reavivar el recuerdo de su larga penetración en el mundo wagneriano, que había

durado toda su vida, que había sido ensalzada y profundizada además por la fascinante crítica de Nietzsche; «...recuerdos de las decisivas y enormes repercusiones que tuvo sobre mi juventud el ambiguo mago de este arte. Arte que, terriblemente comprometido por el papel que le había tocado desempeñar en el régimen nazi, tendría que ser expuesto ahora de nuevo en su pureza, y en su realidad tardía se me asignaba el cargo de una representación oficial del mito de toda mi vida...» (17).

E. P. A.

(17) Efectivamente, Mann formula aquí, sin saberlo, una profecía, pues las geniales puestas en escena de Wieland Wagner devolvieron al teatro wagneriano una lucidez, vigencia y pureza como jamás hubiese soñado el propio compositor. Claro que, por desgracia, es precisamente la lucidez lo ausente del Bayreuth de hoy.

CONSTANTES MUSICALES EN LA OBRA DE THOMAS MANN (Apéndice)

Thomas Mann en su época. Cuadro cronológico

Vida de Thomas Mann	Acontecimientos musicales	Acontecimientos culturales y artísticos
1875.—Nace en Lübeck, 6 de junio, hijo de un comerciante.	Nace Maurice Ravel.	Nietzsche: Wagner en Bayreuth.
1899.—Redactor en la revista satírica Simplizissimus.	Schönberg: Verklärte Nacht.	André Gide: Le Prométhée mal enchainé.
1901.— Los Buddenbrooks.	Mahler: Cuarta Sinfonía. Schönberg comienza Gurrelieder.	Rilke: Libro de horas.
1905.—Contrae matrimonio con Katia Pringsheim.	Strauss: Salomé. Mahler: Séptima Sinfonía. Debussy: La Mer.	Muere Cézanne. Muere Ibsen.
1909.— Alteza Real.	Mahler: Novena Sinfonía. Stravinsky: L'Oiseau de feu.	Braque y Picasso: Cubismo analítico.
1911.— Auseinandersetzung mit Richard Wagner. «En torno a Richard Wagner».	Muere Mahler. Bartok: Castillo Barbazul. Strauss: Rosenkavalier.	R. Rolland: Vie de Tolstoi.
1912.— La muerte en Venecia.	Schönberg: Pierrot Lunaire. Ravel: Daphnis et Chloé.	Kandinsky: Blaue Reiter.
1920.— Señor y perro.	Grupo de los Seis.	Kafka: Das Schloss.
1924.— La montaña mágica.	Schönberg: Quinteto op. 26.	André Breton: Primer manifiesto Surrealista.
1929.—Le es concedido el Premio Nobel de Literatura.	Schönberg: Von heute auf Morgen.	Muere Hoffmannsthal. Chagall: Gallo y arlequín.
1933.— Leiden und Grosse Richard Wagner. Abandona Alemania y se establece en Suiza.	Schönberg emigra a Estados Unidos. Strauss: Arabella. Bartok: Segundo Concierto de piano.	Le Corbusier: Pabellón suizo de la Ciudad Universitaria de París.
1939.—Fija su residencia en Estados Unidos. Lotte in Weimar.	Webern: Cantata, op. 29. Stravinsky y Hindemith emigran a Estados Unidos.	Joyce: Finnegan's Wake. Freud: Moisés y el Monoteísmo.
1947.— Doktor Faustus.	Schönberg: A Survivor from Warsaw. Stravinsky: Orfeo.	André Gide recibe el Premio Nobel de Literatura.
1955.—Muere en Kilchberg, junto a Zürich, el 12 de agosto.	Xenakis: Metástasis.	J. P. Sartre: Nekrassov. E. P. A.

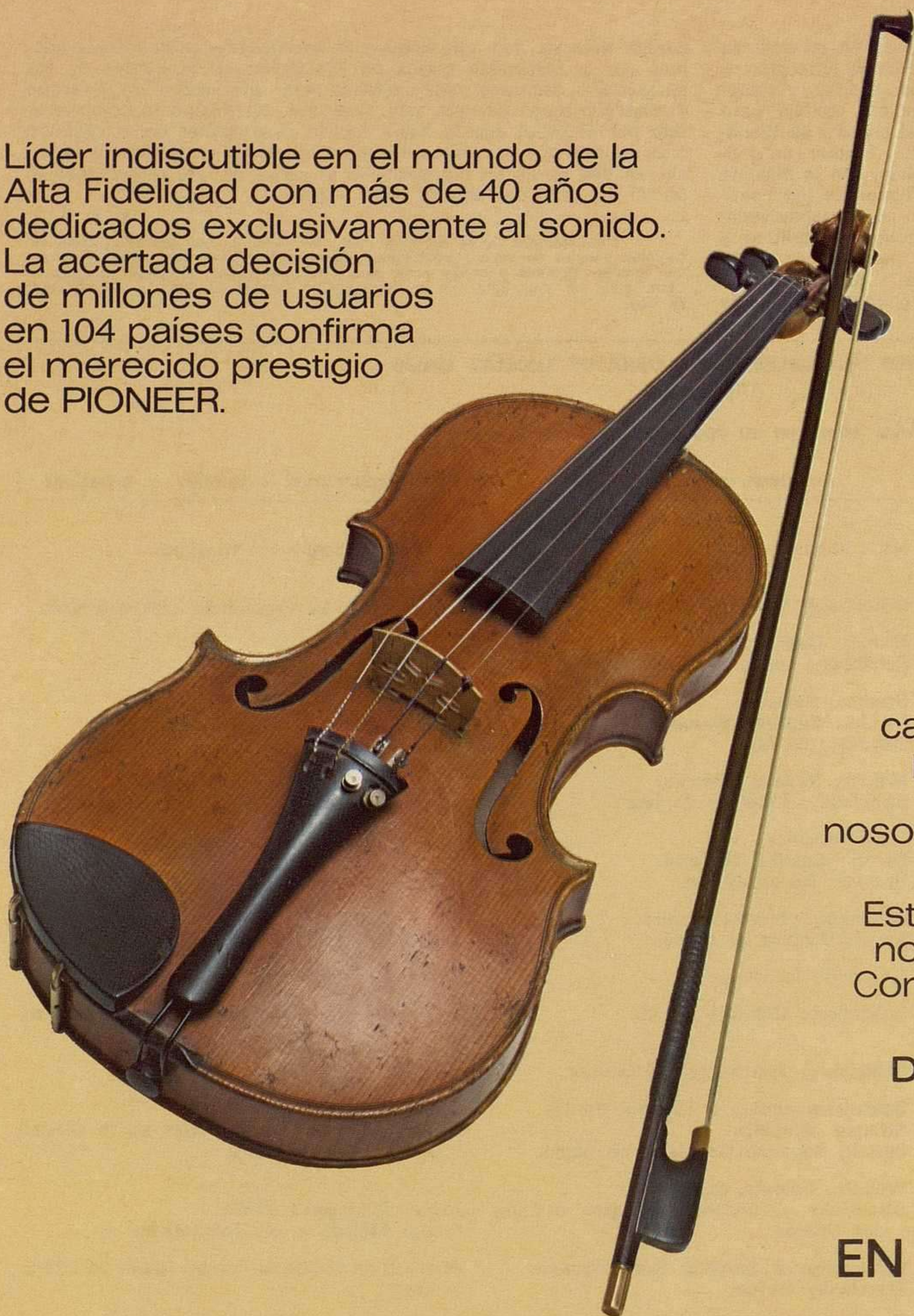
PRINCIPALES OBRAS Y ESCRITOS DE THOMAS MANN

Der kleine Herr Friedmann («El pequeño señor Friedmann»). 1901.	Beim Propheten («En casa del Profeta»)*
Die Buddenbrooks («Los Buddenbrooks»). 1903.	Der Kleiderschrank («El armario ropero»)*
Tristan. 1903.	Bajazzo («El payaso»)*
Tonio Kröger. 1906.	Versuch über Tschekow («Ensayo sobre Chejov»). 1954.
Fiorenza. 1906.	Die Entstehung des Doktor Faustus, Roman eines Romans («La génesis del Doctor Fausto, la novela de una novela»). 1947.
Königliche Hoheit («Alteza Real»). 1912.	Nachwort zu Goethes «Wahlverwandtschaften» (Epílogo a «Las afinidades electivas»).
Der Tod im Venedig («La muerte en Venecia»). 1914.	Freud und die Zukunft («Freud y el futuro»).
Herr und Hund («Señor y perro»). 1919.	Betrachtungen eines Unpolitischen («Consideraciones de un apolítico»). 1939.
Der Zauberberg («La montaña mágica»). 1924.	Tolstoi oder die Kunst des Naturalismus («Tolstoi o el arte del Naturalismo»). 1950.
Mario und der Zauberer («Mario y el mago»). 1930.	Nietzsche und die Musik («Nietzsche y la música»). 1933.
Die Geschichten Jaakobs («Las historias de Jacobo»). 1933.	Wagner und Der Ring des Nibelungen («Wagner y El Anillo»). 1933.
Der junge Joseph («El joven José»). 1936.	Ibsen und Wagner («Ibsen y Wagner»). 1933.
Joseph in Agypten («José en Egipto»). 1939.	Leiden und Grosse Richard agners («Grandeza y miseria de Richard Wagner»). 1933.
Joseph der Ernährer («José el sustentador»). 1943.	Auseinandersetzung mit Richard Wagner («En torno a Richard Wagner»).
Das Gesetz («La ley»). 1944.	Briefe Richard Wagners («Cartas de Richard Wagner»).
Lotte in Weimar («Carlota en Weimar»). 1939.	
Die vertauschten Köpfe («Cabezas trocadas»). 1940.	
Der Erwählte («El elegido»). 1951.	
Doktor Faustus. 1947.	
Die Betrogene («La engañada»). 1953.	
Bekenntnisse Hochtaplers Felix Krull («Confesiones del estafador Félix Krull»). 1954.	
Wälsungenblut («De la estirpe de Odín»)*	
Das Eisenbahnglück («El accidente ferroviario»)*	

E. P. A.

* Narraciones cortas. 1920.

Líder indiscutible en el mundo de la Alta Fidelidad con más de 40 años dedicados exclusivamente al sonido. La acertada decisión de millones de usuarios en 104 países confirma el merecido prestigio de PIONEER.



De nada sirve que le hablemos de calidad, diseño avanzado u otras características, las razones para adquirir PIONEER se las expondrá mejor que nosotros cualquier propietario de un equipo PIONEER.

Esta posición tan destacada no se debe a la casualidad. Compruébelo por sí mismo.

Decídase por PIONEER.

EN ALTA FIDELIDAD

 **PIONEER**®
si busca lo mejor

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

Representado en España por:



ATAIO* INGENIEROS S.A.

DIVISION DE AUDIO

MADRID-16

Enrique Larreta, 10 y 12
Tels. 733 05 62 - 733 37 00

Telex: 27249 - Cable: Teleatio

BARCELONA-6

Ganduxer, 76
Tel. 211 44 66

BILBAO-13

Simón Bolívar, 27
Tel. 442 20 50

SEVILLA-11

Avda. República Argentina, 68-5.º
Tels. 45 18 30 - 45 25 98

VALENCIA-8

Av. del Cid, 2
Tel. 326 72 00

Especificaciones y diseño sujetos a cambio sin previo aviso.

Andrés Gaos: músico gallego y universal

Por Julio Andrade Malde



Este que aquí veis, de mirada lejana, soñadora, como perdida; de sonrisa enigmática, tal vez tímida; magro y largo, un punto quijotesco, es Andrés Gaos, músico coruñés, gallego y universal.

Que conoció la dulzura del triunfo artístico desde muy joven, y con ella quizá las primeras tristezas.

Que fue emigrante en Europa, como tantos fueron, y son aún hoy, de nuestros artistas y de nuestros hombres; que también emigró a la Argentina, donde encontró una segunda patria.

Que fue intérprete famoso en Europa y América; director de las primeras orquestas del mundo; catedrático y compositor.

Discípulo de Ysaye y de Gevaert; amigo de Saint-Saëns y de Casals.

Casó, se divorció y casó nuevamente, habiendo de sus dos matrimonios ocho hijos.

Falleció lejos de su tierra natal, a punto de cumplir ochenta y cinco años de edad.

UN MUSICO GALLEGO. UN MUSICO UNIVERSAL

¿Qué tiene Galicia, esta tierra singular, que tal impronta deja en el alma de sus hijos? Gaos compone en 1953 su **Sinfonía** intitulada **En las montañas de Galicia**; y así expresa su gestación:

«Recientemente sentí un impulso extraño que me llevó de nuevo a producir con fervor. Fue una tarea agobiante... De ella salió mi sinfonía gallega... Era como una especie de retorno a mí mismo. A mi ser inicial. A mi manera inédita... Fue mi vuelta a Galicia,

en una ofrenda de toda mi vida... Mi tierra, no tan lejana, porque está presente en mi emoción creadora».

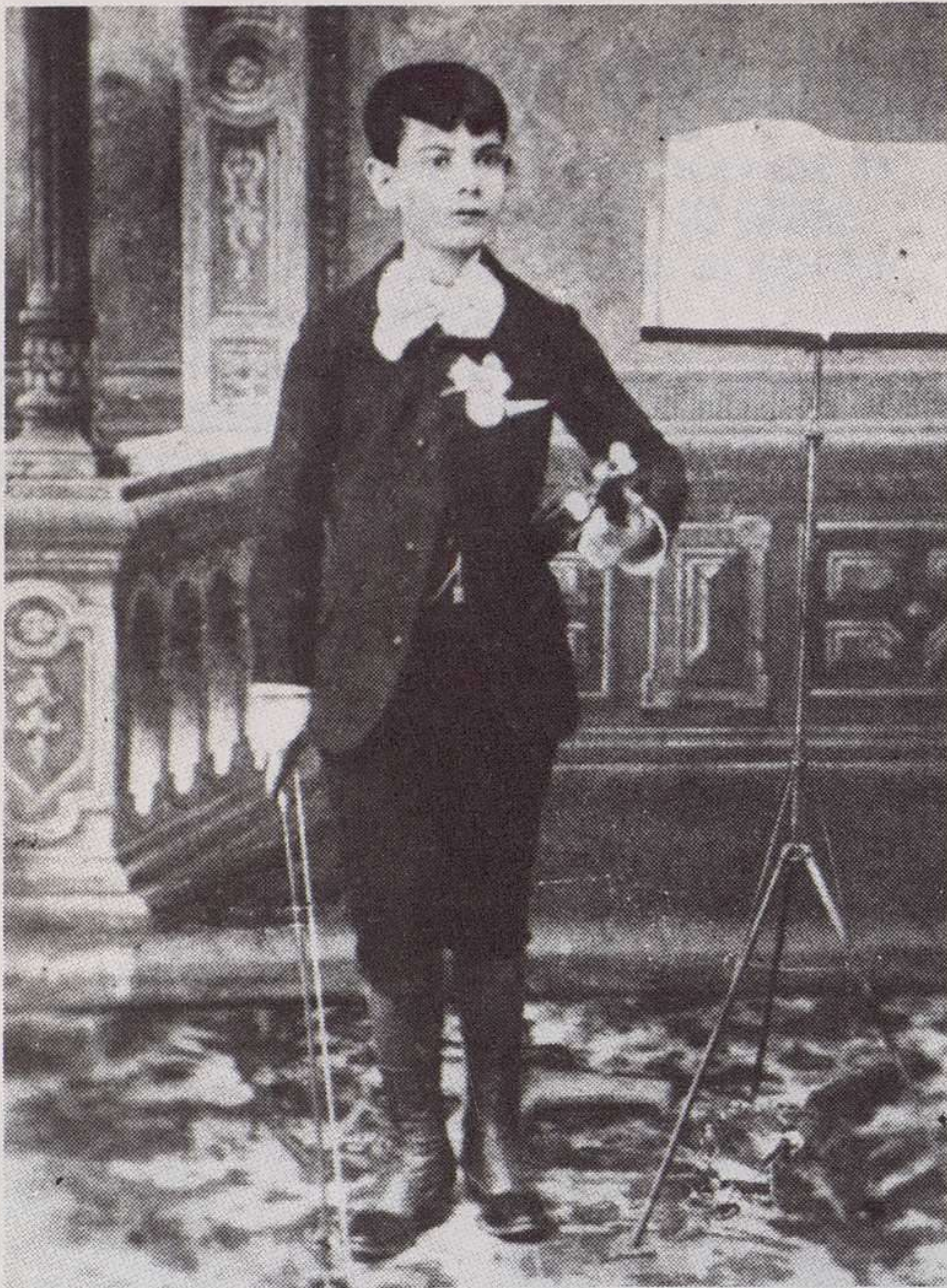
Hay un Gaos francés, el que bebe en las fuentes del frankismo, el de la **Sonata para violín**, el de los «lieder» con textos en idioma francés, el de la «espagnolade» del **Crepúsculo en la Alhambra**. Que Gaos está muy influido por el Impresionismo lo revela su formación musical (Ysaye, Gevaert) y también el título concreto de una de sus obras: **Impresión nocturna**, partitura sinfónica del año doce. Después vendrá la etapa americana, los tiempos de los **Aires criollos**, de la **Raza argentina**, de los himnos oficiales.

Pero si profundizamos en su obra, antes incluso del «retorno a sí mismo», bajo los textos franceses y argentinos subyace una Galicia siempre amada, nunca olvidada.

La **Sonata para violín**, tan frankiana, contiene algo profundamente gallego, que en cierto modo coincide con el mundo intelectual del belga Franck y de Brahms, el alemán del Norte. Ese algo, tal vez indefinible, que es común a los pueblos septentrionales de Europa, entre los que se cuenta Galicia por raza, por historia y yo diría que por vocación; ese algo hemos dado en llamarlo «espíritu nórdico».

La **Sonata**, por otra parte, contiene frecuentes alusiones a ritmos gallegos, siendo característico del compositor el injertar constantemente compases ternarios en tiempos binarios, como si necesitase esta ampliación de la estructura por un invencible impulso interior. ¿Acaso su «emoción creadora»?

Pero es tal vez en su sensibilidad agudísima, en su soterrado romanticismo, en su intimismo conmovedor donde se percibe con mayor claridad su identificación estética, nórdica y gallega.



Andrés Gaos a los diez años.

No es difícil detectar esta sensibilidad y este intimismo en las letras que él mismo escribió para sus canciones.

Así, por ejemplo, en **Fleurs d'amour**:

Mes tristes soupirs
ont mêlé leurs murmures
aux chants des oiseaux.

Y en **Solitude**, expresando el sentimiento de soledad, el ensueño y la comunión con la Naturaleza:

Couché tout seul
dans l'or vivant du blé;
les yeux au ciel
où mon esprit s'élève...

En la misma **Solitude** aparece un notable matiz funerario:

Depuis, quand déjà serais je mort?

Matiz que ha de reiterarse en **Premiers printemps**:

Oh rêve qui
m'entraîne si fort:
pourquoi m'emplit
le cœur d'émotion
à l'heure, hélas, où tout est mort
et vide autour de moi?

Estos hermosos «lieder» de Gaos resultan especialmente reveladores de su ser más íntimo. Como el deseo de retorno a la infancia en **Premiers printemps**:

Revoir ma mère entrant si doux
fermer mes pauvres yeux lassés;
dormir sur ses genoux...

Y de la misma obra:

Oh, jours bénis de l'âge d'or!
Oh, charme des premiers printemps!
Puisse je vous revivre encor
mes jeunes ans!

LA OBRA MUSICAL DE ANDRÉS GAOS

La obra de Gaos es aún hoy prácticamente desconocida. Discográficamente, sólo existe el registro con las **Aires gallegos** y **Nuevos aires gallegos**, que publicó el Centro Gallego de Buenos Aires,

y que recientemente ha lanzado RCA (SCL 1 7107). A nivel aficionado hay una cinta que recoge la **Sonata para violín**, interpretada por Pedro León y Ricardo Requejo en La Coruña, el 25 de noviembre de 1974. También hay cintas de la sinfonía **En las montañas de Galicia**, por la Orquesta de La Coruña; del concierto celebrado en la misma ciudad el 10 de diciembre de 1975, con diversas canciones interpretadas por María Teresa del Castillo, acompañada al piano por Ramiro Cartelle; y los **Aires gallegos**, **Nuevos aires gallegos**, **Zarabanda** y **Fuguetta**, en versión pianística del propio hijo del compositor.

Así, pues, conocemos muy poca obra del músico para emitir un juicio de conjunto; pero vale la pena dedicar unas palabras a estas partituras de Gaos.

LA «SONATA PARA VIOLIN Y PIANO»

Escrita en 1916, lleva el número 37 de opus. Evidencia ya una notable madurez, por su sólida construcción, la habilidad para el desarrollo de las ideas y la escritura comprometida para ambos instrumentos, que se tratan como solistas. Consta de tres movimientos.

El primero es prácticamente una «Forma sonata», aunque con ciertas irregularidades en la consideración rígida del esquema. Comienza con un vigoroso diseño ternario de carácter enérgico y ascendente, que pasa alternativamente al piano; una transición conduce al segundo tema, lírico y bello. El desarrollo manifiesta un notable trabajo sobre ambos motivos y también sobre el transicional, que ha de servir para dar contenido a la Coda.

El segundo tiempo es un típico «lied», en estructura ternaria. Un «ostinato» en el bajo sugiere un cierto ambiente funerario; sobre él se alza una melodía meditativa, emparentada con el primer movimiento. La sección central ejerce la función de contraste, con su carácter más animado; pero el tema doliente retorna para concluir esta página.

El tercer movimiento se aproxima al «Rondó». La idea inicial es una paráfrasis de la del primer tiempo (ascensión del intervalo, ahora en inversión); el tema principal es un bello motivo, emparentado con el del segundo movimiento, que sufre diversos tratamientos y alcanza gran emotividad al aparecer en fugado.

En suma, una sonata posromántica por fondo y por forma, muy cerca de Franck y aun del mismo Brahms. Una obra, en mi opinión, de lo más importante que ha dado el siglo XX español en el repertorio «camerístico».

LA SINFONIA «EN LAS MONTAÑAS DE GALICIA»

Ya se han indicado en qué circunstancias emotivas compuso Gaos esta obra. Para profundizar en su estado de ánimo habría que explicar lo inexplicable: dos importantes sentimientos del alma gallega, que se denominan «morriña» y «saudade».

La sinfonía tiene tres movimientos, y su estructura no es muy rigurosa; más parece un tríptico sinfónico de carácter descriptivo, con subtítulos de contenido literario. Gaos utiliza un lenguaje musical moderadamente moderno, una orquestación brillante y colorista, con excelente manejo de los timbres instrumentales. Tal vez la partitura resulte un tanto prolija, pero es interesante y atractiva.

El cuadro inicial se titula «Fiesta de aldea», inspirándose el



Andrés Gaos, durante un ensayo, dirigiendo la Orquesta de Lamoreaux, de París, en 1937.

compositor en un conocido aire de «Alborada» para desarrollar el primer tema; otro diseño más reposado constituye el segundo motivo. El tiempo central, «Cantos celtas», posee un bello diseño lírico y una sección media contrastante, que incluye un hermoso «fugato», iniciado por fagotes y violonchelos de modo muy característico. El tercer movimiento, «Danza campestre», se caracteriza por la dinámica, comenzando en pianísimo para alcanzar un importante «clímax» de fanfarrias.

En conclusión, una obra de resonancias muy íntimas para Gaos, que escapan al análisis y que se nos presenta como una notable partitura en línea posnacionalista. Nada desdeñable, desde luego, para nuestro panorama musical español.

LAS CANCIONES

Las obras que conocemos, para canto y piano, de Andrés Gaos son muy interesantes, por texto y música. Ya hemos señalado su romanticismo (tal vez tardío, con sugerente aroma de anacronismo), delicadeza, intimismo y sentimiento de la Naturaleza.

En **Mai** (1900) y **Fleurs d'amour** (1909) son, probablemente, las mejores, junto con **Solitude**, de la misma época, y **Premiers printemps** (1892), con su aire de canción de cuna.

La estructura suele ser dual: dos secciones contrastantes, lo que es muy evidente en **En Mai** (con bello paso a menor en la segunda sección) y en **Solitude**, lírica en la primera y turbulenta en la segunda. La tardía **Rosa de abril** (1959), sobre un poema de Rosalía de Castro, es grata y sencilla, pero no la mejor. Mediocre el aquelarre **El canto del gallo** (1921): Gaos no parece encontrarse a gusto en las visiones demoníacas, y mucho menos sabe tomarlas a broma: el gallego no cree en meigas, pero sabe que las hay... En fin, **Vidalita** y **¡Ay, mi amor!** pertenecen a su etapa argentina, siendo de mayor interés la primera, por su encanto nostálgico.

En suma, el máximo interés de la obra para canto y piano de Gaos parece encontrarse en los «lieder» de su etapa francesa de principios de siglo, con cuya estética parece más identificado el compositor.

LA OBRA PARA PIANO

En 1916 publica Gaos sus **Aires gallegos**, opus 22 (compuestos realmente en 1905), y en segunda, 1917, los **Nuevos aires gallegos**, opus 36, gestados en 1913.

Los **Aires gallegos** son nueve piezas breves. La primera, sobre la melodía **Unha noite na eira do trigo**, muy bella; la segunda, **Canzón de berce** («Canto de cuna»), impresionista, se caracteriza por el «ostinato» del bajo; la tercera constituye una variación sobre el tema de «Alborada» que habrá de utilizar en su sinfonía; la cuarta, un lento que parece un «lied»; la quinta se asemeja a una balada nórdica; la sexta es meditativa; la séptima, solemne; la octava, fulgurante, y la novena concluye el ciclo, sin concesiones fáciles, con un lento aire septentrional.

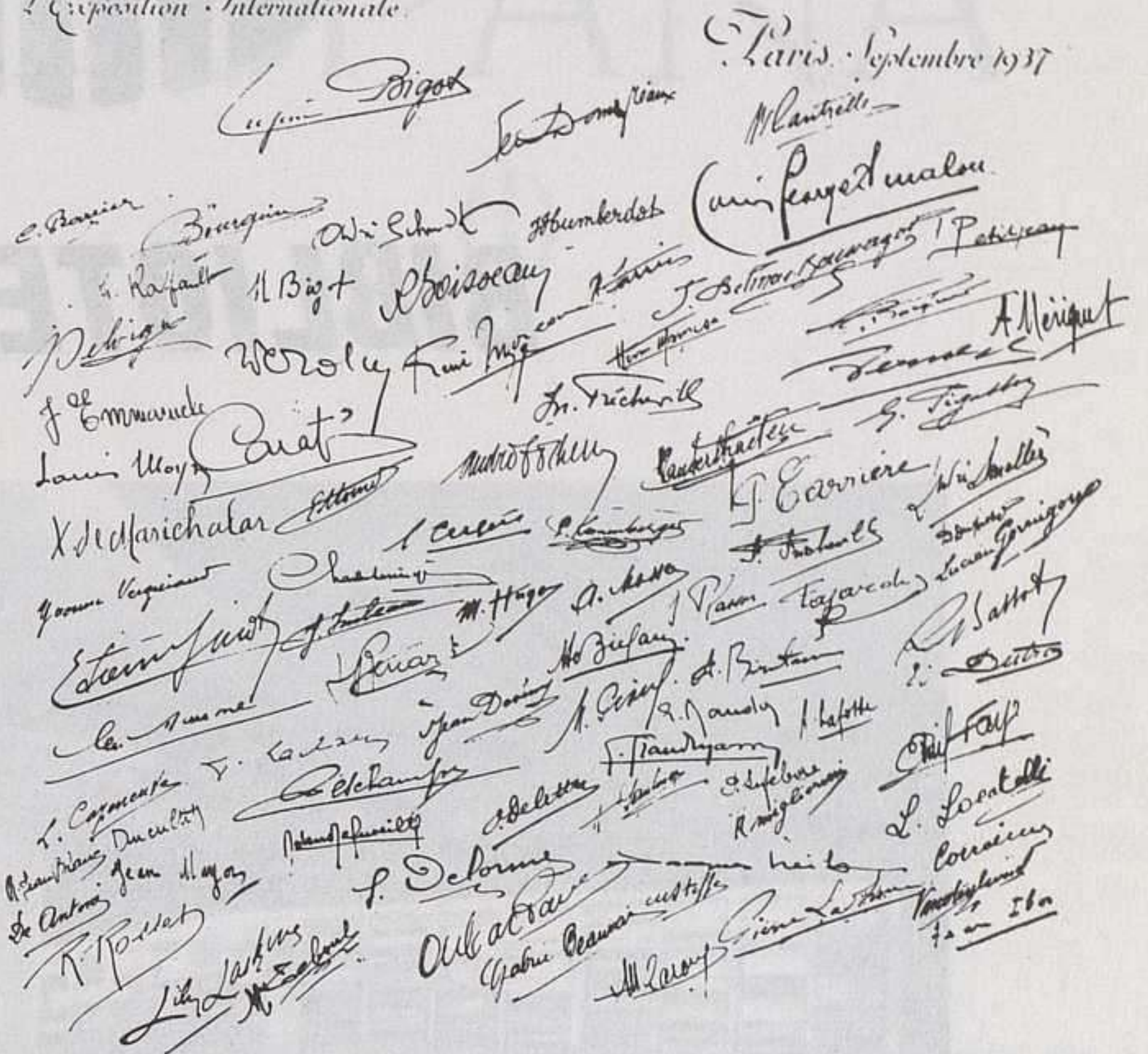
Los **Nuevos aires gallegos** son cinco piezas de duración media superior y están más elaborados. Se mantiene, no obstante, la inspiración popular y el tratamiento impresionista. La primera pieza busca inspiración en un conocido tema de «Foliada»; la segunda es otro «Canto de berce», de carácter intenso y dialogante; la tercera



Dirigiendo un coro de 55.000 alumnos, en ocasión de la firma del Tratado de Paz de Chaco entre Bolivia y Paraguay. Julio de 1938.

Hommage de l'Association des Concerts. Amoureux au Grand Maître Argentin Andrés Gaos

et à ses compatriotes les compositeurs et Mexicains Alberto Williams, Carlos López Buchardo, Constantino Cuielo, J.B. Narva, Celestino Piaggio, Ernesto Drangach, Felipe Boero, Raul H. Expoile, et Carlos Olivares en souvenir des concerts de musique argentine données à Paris à l'occasion de l'Exposition Internationale.



Facsimil del homenaje a Gaos, en Paris.

posee un delicado encanto; la cuarta es un gracioso «scherzo»; y la quinta, una muñeira.

Una muñeira, esa alegre y vibrante danza gallega, es también la pieza número dos de la «suite» **Hispanicas**. Sólo ésta es gallega en el ciclo. La obra dura unos cuatro minutos y medio y es una partitura de notable interés.

En su **Zarabanda**, Gaos trata de conciliar la inspiración barroca con los métodos impresionistas. Y la **Fuguetta** es una encantadora muestra de habilidad compositiva.

RESCATAR UN MUSICO PARA LA HISTORIA

Rescatar del olvido a un músico para nuestra historia es tarea ineludible en un país como el nuestro, de tan escasa significación musical.

Es cierto que hay una rica base folklórica; que existe música importante en los Cancioneros medievales y renacentistas; que encontramos compositores en el Barroco. Pero si pensamos en el esplendor del Barroco italiano, en el clasicismo vienés, en el romanticismo alemán, en el nacionalismo ruso, en el impresionismo francés, habremos de convenir en que nos falta tradición musical. Hemos vivido, como en muchas otras cosas, a espaldas de las corrientes musicales europeas. En los siglos XIX y XX nuestros más prometedores talentos o se veían obligados a dedicar lo mejor de su inspiración a géneros de escasa relevancia musical, como la zarzuela (a la que, por eso mismo, dignificaron notablemente), o hubieron de emigrar, en la esperanza (en efecto confirmada) de que el reconocimiento de Europa conllevarse el de su país. En el primer caso, Barbieri, Bretón, Vives, Guridi, Usandizaga... En el segundo, Falla, Turina, Albéniz, Granados... No mucho para una nación como España.

Rescatar a Gaos para la Historia musical de Galicia es fundamental, porque nuestra tierra, a pesar de su folklore privilegiado, no es rica en compositores de talla.

Y rescatar a Gaos para la música española es también importante, porque España tampoco presenta una gran riqueza en este aspecto.

Gaos, músico gallego y universal, debe tener un puesto entre los músicos españoles de renombre. Sus obras deben difundirse, conocerse en beneficio del arte y de la cultura.



BIBLIOTECA MUSICAL



Nuestras nuevas instalaciones de Madrid cuentan con la más amplia y mejor organizada Biblioteca Musical de España. Un sistema de autoservicio y de exposición permanente garantiza a nuestros clientes el mejor servicio. En la gráfica se puede apreciar una vista de las dos plantas que tenemos dedicadas a nuestra Biblioteca Musical.

Solicite nuestra distribución para su zona y visítenos en la **FERIA INTERNACIONAL DE SONIMAG** en Barcelona del 1 al 9 de Octubre de 1.977

SUS PEDIDOS TELEFONICOS AL NUMERO 247 98 32 DE MADRID

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



MUSICA EN ESPAÑA

(I)

La Música en Menorca

Por SALVADOR CASTELLO CARRERAS

Traducción del catalán:

Angel F. Mayo

Menorca es la tierra española más a Levante, la primera en renacer cada día a la luz del sol. Este hecho justifica suficientemente que la nueva sección de RITMO, MUSICA EN ESPAÑA, se inicie con una voz que viene de nuestra adelantada en el Mediterráneo. Pero, además, la insularidad de Menorca, su breve extensión, la dificultad de comunicaciones que aún hoy sufre y otras circunstancias han hecho que la bellísima isla quede lejos y como a trasmano de la atención del conjunto español. Desde luego, los menorquines se sienten, en general, olvidados, y no sin titubeos y discrepancias buscan hoy un cauce de afirmación de su personalidad isleña en el área de influencia catalana, a la que pertenecen lingüísticamente.

Menorca es, ante todo, sorprendente. Lo es en su paisaje, en su estructura económica, en su historia. Por la «Roqueta» han pasado, desde los pueblos que dejaron el testimonio de su singular cultura talayótica, fenicios, romanos, árabes, la buena gente catalana, franceses e ingleses —a estos últimos y a su casi mítico gobernador, Kane, se les añora en la tradición transmitida y conservada—, y este trasiego de culturas se nota, ha imprimido un carácter inconfundible.

No es menos sorprendente la vida musical de la isla. A quienes —sin duda, los más— no tuvieron hasta ahora noticia de su actividad musical, la lectura atenta de este trabajo de Salvador Castelló, presidente de las Juventudes Musicales de Mahón, pienso que, efectivamente, ha de sorprenderles. La Música en Menorca es una de las dos ponencias escritas por el autor, en marzo de este año, para el Congreso de Cultura Catalana, cuyo encuentro final, en el ámbito de la música, habría de tener lugar en diversas localidades de la isla, entre el 28 de junio y el 10 de julio de 1977. El contenido de la ponencia, a manera de friso de la vida musical menorquina, de sus esperanzas, de sus imposibilidades y hasta de sus conflictos —discretísimamente apuntados entre líneas—, trasciende al marco isleño e incluso al del «Congrés», para llegar al conjunto de países y regiones del Estado español con voz que, al contar una historia singular, suena también con acentos comunes.

De la ajustada exposición que Salvador Castelló hace, el lector podrá fácilmente deducir que Menorca guarda en potencia una vida musical mucho más intensa de la que ahora tiene, con ser ya ésta superior a la promediable en la mayoría de las comunidades españolas de 50.000 habitantes. El magnífico órgano de Santa María y el Teatro Principal, de Mahón, hoy más apto para la ópera de cámara que para las exigencias de grandes espectáculos en él imposibles, deben ser complementados con otros marcos inéditos: existen preciosas mansiones en Mahón y Ciudadela, con salones idóneos para la música de cámara; hay amplias plazas donde llevar espectáculos de «ballet» e incluso de ópera; no sería difícil acondicionar hermosos escenarios naturales. El tardío desarrollo turístico de la isla la ha preservado, en parte, de las peores secuelas de los aluviones incontrolados de masas. Todavía está abierta la posibilidad de planificar una oferta turística civilizada que incluya la música como fiesta cultural. Puede continuar siendo Barcelona, razonablemente, el foco principal de irradiación; pero Palma, desde el núcleo de su «Auditorium»; Madrid, desde el impulso que ha de exigírsele al Ministerio de Cultura, toda España y, por supuesto, la actividad internacional —que proporciona hoy a Menorca, sobre todo, organistas, mas también conjuntos instrumentales y hasta músicos que espontáneamente se suman a los habituales del Grupo Filarmónico del Ateneo— deben estar presentes en el desarrollo musical de una isla que hoy quiere, desde RITMO, ser al fin escuchada, porque tiene realidades y argumentos de peso para pedir el apoyo que necesita y merece.—ANGEL F. MAYO.

PLANTEAMIENTO GENERAL

El forastero que llega por primera vez a Menorca queda impresionado por la vida musical que logran mantener los 50.000 habitantes que componen la población de la isla. Basta señalar que en 1976 se contabilizaron alrededor de un centenar de actos musicales, de los cuales 32 fueron organizados por las Juventudes Musicales de Mahón, que batían así su propio récord.

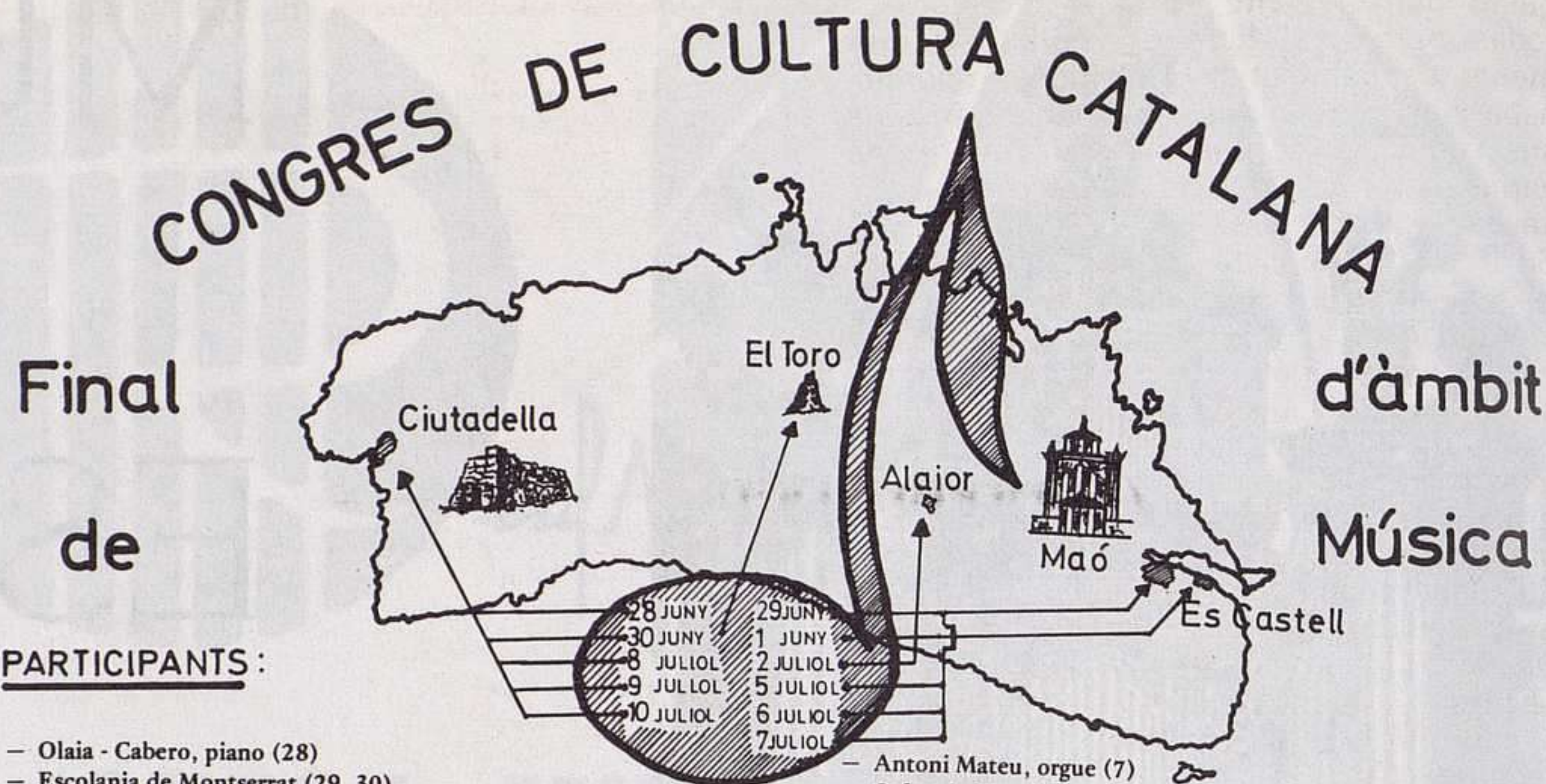
Partiendo de estos datos, una visión superficial de la panorámica musical isleña puede inducirnos a pensar que Menorca navega viento en popa, que todos estamos satisfechos, que no tenemos problemas, cuando sucede, justamente, lo contrario, según tendremos ocasión de comprobar.

Lo primero que preguntará el forastero es esto: ¿cómo una isla tan pequeña puede mantener esta actividad musical? La respuesta vendrá dada por una simple ojeada que pasemos por la geografía y la historia de Menorca.

* * *

El hecho de la insularidad determina que los menorquines ofrezcan un carácter algo diferenciado del que tienen las otras islas. Cada una muestra una personalidad muy acusada, no siempre comprendida por quienes las miran desde la Península. El desconocimiento que existe entre Menorca e Ibiza, por ejemplo, es total, debido a que no hay medios que las comuniquen, porque no hay razones ni económicas ni culturales que los justifiquen. Mallorca e Ibiza han llegado a nuestros días marcadas por el fenómeno del turismo, bastante al margen de la economía industrial y del comercio internacional. Menorca, en cambio, ya los tenía desde el siglo XVIII. Esta relación constante del menorquín —y especialmente del mahonés por medio de su puerto— con el exterior ha moldeado un carácter liberal, preocupado por todo lo cultural y abierto a las nuevas corrientes del pensamiento. Al menorquín le gusta vivir en la isla, pero no aislado. Una agricultura insuficiente le impulsó a buscar fuera, en forma de comercio, lo que la tierra le negaba. Hoy día la industria y el tráfico comercial forman parte, con la agricultura y la ganadería, de la equilibrada economía menorquina, y de aquí viene el hecho de que la actual corriente turística no haya supuesto un cambio sensible ni en el corazón ni en la economía del país, o al menos no en el grado de incidencia que tiene sobre Mallorca e Ibiza.

Desde el punto de vista histórico, diremos que Menorca entró en el siglo del racionalismo y de las revoluciones de la mano de los ingleses, en virtud del Tratado de Utrecht (1713). Durante el siglo XVIII, los menorquines se enriquecieron con las libertades de comercio, y en tiempo de guerra, con el ejercicio del corso, libertades que les concedió la dinastía de los Hannover, nombre hoy de una calle de Mahón, que así les recuerda todavía. Bajo la protección de su gran puerto —según testimonios gráficos de la época— se agitada una abigarrada población de marineros, maestros artesanos que construían bajeles con sorprendente destreza, burgueses propietarios de los barcos, etc. El grandioso Lazareto, que espera hoy, inmóvil, la arribada de las viejas naves atacadas de epidemia, constituye una prueba evidente del movimiento mariner que existía en aquel tiempo. Se dice que éste fue el primer lugar de España donde se aplicó la vacuna de Jenner (véase la nota bibliográfica núm. 1) y que las destilerías de ginebra —que aquí se llama «gin»— fueron instaladas por la influencia de los marineros ingleses. El doctor Mateo Or-



PARTICIPANTS:

- Olaia - Cabero, piano (28)
- Escolania de Montserrat (29, 30)
- "Sa Petita Orquestra" - Capella Sta. Eulalia (1)
- Coral l'Auba (2)
- Acadèmia de Música de Menorca (5)
- Baró-Perelló, piano i violoncel (6, 8)
- Antoni Mateu, orgue (7)
- Orfeo de Sants (9)
- Capella Davidica
- Grups de Música popular (10)
- Acte acadèmic
- "La Bohème" i "Carmen", pel·lícules (varios dies)

Cartel anunciador del encuentro final de música del Congreso de Cultura Catalana.

fila, que llegó a ser médico real, decano de la Facultad de Medicina de París y autor del primer gran tratado mundial de Toxicología, en su juventud anduvo embarcado en un barco de su padre. Otro menorquín, Pascual Calbo, que estudió en Italia, consiguió ser nombrado pintor de cámara de la Emperatriz María Teresa, en Viena. Podríamos hablar igualmente de otros ilustres menorquines, como Juan Ramis y Ramis; de la presencia de masones y extranjeros, como los griegos, que tenían su propia iglesia en Mahón (notas bibliográficas 2, 3, 4).

Bien; esta pincelada histórica pretende tan sólo reflejar un ambiente que ya hemos calificado, con razón, como burgués y ávido de novedades culturales. Ahora se trata de ver el papel que representa esta burguesía mahonesa en la vida musical, y de manera especial en la operística.

LA OPERA

Si comenzamos a tratar el tema musical precisamente por el género operístico es porque ha sido tan fuerte durante mucho tiempo su pujanza que bien merece un capítulo especial.

Tenemos noticias de que en 1817 se solicitó al gobernador autorización para dar 30 representaciones de música operística italiana. Y aún más, la ópera **Los pobres** fue representada aquí poco después de su estreno en Londres, en 1728. El actual Teatro Principal, de Mahón, fue edificado en 1829, es decir, antes que el Real, de Madrid, y el Liceo, de Barcelona, y de acuerdo con una estructura arquitectónica parecida a la de La Scala, de Milán. Compañías italianas hacían en Menorca temporadas de cuatro o cinco meses. Se conservan artísticos programas, impresos en seda, de funciones memorables. Poco después de iniciarse nuestro siglo, las temporadas operísticas se fueron espaciando más y más, en parte debido a la competencia de una distracción nueva, el cine, que se ambientaba con el sonido de un piano. La crisis de la postguerra en la fabricación de calzado y de monederos de oro y plata obligó a la gente obrera a buscar una diversión más barata que la ópera. Hay que tener presente que a la ópera iba todo el pueblo: el «gallinero» se llenaba de bote en bote, a 30 céntimos la localidad. Aunque disminuyen las repre-

sentaciones de ópera a partir de los felices años veinte, óperas, operetas y zarzuelas seguirán representándose, y estas últimas no sólo en el Teatro Principal, sino en otros escenarios. Desde 1972 la **Asociación de Amigos de la Ópera** ha vuelto a reavivar el viejo gusto por la ópera, gusto que, en el fondo, nunca se había perdido. Más de 3.000 funciones operísticas se contabilizan en el historial del Teatro Principal, y precisamente las dos representaciones de **Rigoletto** de este año han alcanzado la cifra récord de 153.

Medio millar de socios realizan el esfuerzo de trasladar el Liceo al Teatro Principal para dar, anualmente, cuatro representaciones de dos obras. Pero el Teatro tiene sólo un aforo de 800 personas, y se calcula que, contando con una afluencia de público del 90 por 100 y pagando a 1.200 pesetas la butaca, se produce un déficit superior a las 300.000. Mahón colabora aportando algunos elementos del coro y unos pocos músicos, hecho que ha motivado más de un comentario sobre la conveniencia de reducir gastos, menorquizando un espectáculo tan costoso; incluso se ha llegado a hablar de dejarlas correr su suerte, pero somos de la opinión de que las temporadas tendrán continuidad por una triple razón: el gusto por la ópera es todavía vivo, también lo es el orgullo de mantener una vieja tradición, y se espera esta ocasión de alternar socialmente y lucir el modelo que se ha hecho confeccionar expresamente. Si a todo esto sumamos que los mahoneses —los que sostienen el peso de estos actos, básicamente, sin recibir subvenciones oficiales— se ganan bien la vida y quieren darse la alegría de escuchar una ópera en casa, tendremos formado un criterio sobre por qué una población de 20.000 habitantes puede hacer anualmente esta suerte de milagro.

SOCIEDADES Y AGRUPACIONES MUSICALES

Ya hemos hablado de los Amigos de la Ópera, de manera que hemos iniciado este capítulo con la Sociedad más joven. Ahora, siguiendo un cierto orden cronológico, prestaremos atención a la decana, el **Orfeón Mahonés**, que lo es por haber nacido en 1890. Su aparición responde a una doble influencia: de una parte, el gusto por cantar que había fomentado la ópe-

congrés de cultura catalana

ra; de otra, los Coros Clavé y todo el gusto por el canto coral despertado en todas partes, si bien procedía principalmente de Barcelona. El Orfeón proporcionaba al Teatro Principal buena parte de sus voces; como escuela de canto formó varias generaciones de cantantes, que a veces alcanzaron el escenario del Liceo. Su fuerte ha sido la zarzuela, seguramente por tratarse de obras más fáciles de montar, aunque la envergadura de **Marina** no ha significado obstáculo para representarla tantas veces que la gente acabó cantando sus romanzas como si fuera lo más natural del mundo. Cada temporada el Orfeón organiza dos o tres zarzuelas y un par de veladas artísticas. Todo se hace de manera «amateur» y con pobreza de medios. Ha conservado también el folclore menorquín, sosteniendo una rondalla y un grupo de baile, pero, en general, podemos decir que todo ha decaído: el Orfeón ya no tiene orfeón y las dificultades son grandes cuando se pretende conjuntar unas pocas voces que no saben solfeo.

Si el Orfeón ha agrupado a la población obrera, la acomodada, a partir de 1905, lo ha hecho en torno al Ateneo Científico, Literario y Artístico de Mahón. Dentro de esta calificación ha desarrollado su actividad musical el **Grupo Filarmónico**, un pequeño círculo de «señores», según el decir de las gentes, que se reunía para tocar la música, bien rara, de un tal Beethoven. Desde entonces acá estos músicos, aunque no son profesionales, han interpretado, a lo largo de más de medio millar de conciertos, un variado repertorio de música de cámara y, circunstancialmente, sinfónica. Los puntales del Grupo Filarmónico, a través de las tres épocas que ha pasado desde 1916, han sido el maestro Domenico Bellissimo —que vino con las compañías de ópera y aquí arraigó—, el señor Jaime Albertí y Moncada —coronel, gran melómano— y el maestro José Cardona y Mercadal, catedrático del Instituto de Enseñanza Media. Lo cierto es que la clase de música que tocaba el Grupo Finalmónico navegaba contra corriente de la afición de un pueblo acostumbrado al canto y a la escena. El Ateneo cuenta con 500 socios, pero a un concierto no acude más de una décima parte de ellos.

Citaremos aquí a la **Orquesta Sinfónica de Mahón** por lo que representó en la década comprendida entre los años 1948 y 1958. El alma de ella era su director, José María Taltavull y Saura. Se sostenía económicamente con la cuota de los socios, el módico importe de la entrada al Teatro Principal, cinco pesetas, y... la cartera, siempre abierta, del señor Taltavull. De aquí, en parte, que la Orquesta Sinfónica muriese poco después de quien le daba la vida, habiendo dejado el muy positivo balance de una setentena de conciertos.

En la misma línea de la música clásica surgieron, en 1959, las **Juventudes Musicales de Mahón** y las de **Ciudadela**, pertenecientes a la Federación Internacional de «Jeunesses Musicales», asociación nacida durante la segunda guerra mundial para combatir precisamente la insania bélica de los hombres. Los miembros que componen las Juntas directivas suelen ser jóvenes intelectuales, a los que la sociedad menorquina califica muy a la ligera de inconformistas y contestatarios. Entre otras actividades, han editado un boletín, prestado libros, organizado cursillos de lengua catalana, conferencias, exposiciones de pintura, concursos escolares, audiciones comentadas, sesiones de cineclub y excursiones culturales; pero en lo que más se ha distinguido ha sido en la realización de más de trescientos conciertos, entre los que recordamos los de



Portada del programa de la actuación de la Escolanía de Montserrat.

los Pequeños Cantores de Viena, Pollensa Festival Strings, Ballet Contemporáneo de Barcelona, Cuarteto Melos de Stuttgart, L. F. Tagliavini, Raimon, etc. Desde hace cuatro años las Delegaciones de Mahón y Ciudadela organizan, además, los Festivales de verano, y desde hace cinco, los cursos de iniciación musical para escolares. La de Mahón sostiene un conjunto formado por doce estudiantes de Música, **Sa Petita Orquesta**, dirigido por la pianista Marlén Coll. El maestro Jaime Calafat arregla las partituras, adaptándolas a los conocimientos de cada uno. Los conciertos se dan en gira por las poblaciones de la isla, a razón de dos por año, que es lo que permite la laboriosa preparación que requiere la puesta a punto de muchachos de doce a quince años de edad. Sa Petita Orquesta quiere ofrecer un aliciente a los pequeños estudiantes y un estímulo para que otros chiquillos como ellos les imiten. Dos Delegaciones más han venido a sumarse a los afanes de las Juventudes Musicales, las de **Ferrerías** y **Alayor**, lo que significa un total de cuatro, es decir, cerca de una décima parte del conjunto nacional. El Cine-Club de Ciudadela y Fe-

rrierías atrae a bastantes socios —casi 500 en Ciudadela—, pero las Juventudes Musicales de Mahón y Alayor, que no lo tienen, nunca han llegado a contar con 200 y 100 socios, respectivamente. Los actos acostumbran a ser gratuitos, por lo que ser miembro significa proteger la música, simplemente. En consecuencia, conseguir fondos constituye una tarea constante, y normalmente se obtienen del Ayuntamiento, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Baleares, Fomento del Turismo y Dirección General de Cultura Popular.

Los **Centros Parroquiales y Culturales** de cada pueblo acostumbran a realizar alguna actividad musical, la que de tanto en tanto les permite hacer la buena voluntad de los organizadores y la penuria de fondos. La **Sección Femenina** ha contribuido, con los Centros mencionados, a mantener viva la tradición del baile y la música típica de Menorca: jotas, fandangos o el **baile de Escocia**. Las «caramelles» (1) tiene su versión insular en el

(1) Nota del traductor: Canciones que se cantan por grupos en la noche del Sábado Santo, de casa en casa.

«Deixem lo dol»; por ejemplo, el pueblo de San Luis, cuando se aproxima la Pascua de Resurrección, reúne unas treinta voces y una veintena de músicos para cumplir con una costumbre que se remonta más allá del siglo XVIII. **Colonias de Verano**, de Mahón, se distingue por el amor a todo lo menorquín, y ya en más de una ocasión ha montado veladas de «glosas». La «glosa» no puede faltar en las fiestas payesas («porquetjades», «acabes») (2). Consiste en una competición poética improvisada, de carácter jocoso y un tanto satírico, entre dos glosadores que acompañan su canto con el ritmo de una guitarra. Por desgracia, estas antiguas costumbres están en trance de desaparición; tratan de evitarlo algunos conocedores, como el doctor Francisco Camps y Mercadal y el maestro de escuela Andrés Ferrer Ginart, autores de libros sobre el folklore de Menorca, o «Mestre Fumeta», incansable recopilador de canciones populares y alma de la Rondalla de San Cristóbal.

La **Capilla Davidica**, de Ciudadela, fue fundada por el obispo de Menorca, doctor Bartolomé Pasqual Marroig, el 16 de agosto de 1944; su primer director fue mosén Gabriel Salord, y desde 1969 lo es mosén Guillermo Coll. Está compuesta por 75 voces mixtas, director y organista. La Capilla tiene un grupo juvenil de 55 alumnos de canto y solfeo. Además de participar en las solemnidades litúrgicas de la Catedral, ofrece de doce a quince conciertos por año, distribuidos por las poblaciones menorquinas, aunque algunas veces ha salido fuera de la isla: Barcelona (1970, 1973 y 1976), Mallorca (1951 y 1970) e Ibiza (1973). Se dedica a la polifonía, clásica y popular.

En Santa María, de Mahón, funcionaba la **Capilla de la Asunción**, muy activa en los años cincuenta, pero venida a menos poco a poco, de manera que hoy, prácticamente, no queda nada de ella.

Vinculada a la parroquia de Santa Eulalia, de Alayor, existe la **Capilla** del mismo nombre. Actúa desde hace unos quince años, fundamentalmente en los oficios religiosos. Ahora, precisamente bajo la dirección del presidente de las Juventudes Musicales, el pianista Antonio Pons, trata de orientarse hacia los conciertos de polifonía clásica y popular. Los cuarenta coristas que la forman son jóvenes e incluso niños.

En Ciudadela existe también una pequeña Capilla de 15 voces, más su director, el **Coro de San Esteban**.

* * *

Por los años sesenta la música ligera halló manifestación sonada en el **Festival de la Canción Menorquina**, que se celebró durante tres años en Alayor y se continuó durante otros dos en Mahón. Comenzó con cantantes y músicos locales, y cuando intentó volar más alto cayó en picado. Se grababa un disco con las canciones premiadas. Las letras tenían la finalidad de loar a Menorca, y venían a ser una fórmula para fomentar el turismo en un tiempo en que no existía. Siempre ha habido dos o tres orquestinas que tocaban en los bailes de los pueblos la canción de moda, pero la discoteca les ha dado un golpe mortal: hoy nos será difícil encontrar otra cosa que no sea pequeños conjuntos de guitarras eléctricas y batería.

Otra modalidad musical que se practica es la **Canción catalana** o canción protesta, que toma como modelo a Raimon, Llac o a otros consagrados. Tiene devotos practicantes, pero ninguno ha conseguido ha-

(2) Idem.: Fiestas relacionadas con la matanza del cerdo y la recolección, respectivamente.



El Grupo Filarmonico del Ateneo en una sus actuaciones.

cerse con un nombre conocido al nivel de los citados.

Otro capítulo lo constituyen las **Bandas de Música**. Mahón había tenido siempre la suerte de contar con la **Banda Militar**, recurriendo a sus componentes para que se sumasen, cuando hacía falta, a los músicos menorquines. Oír a la Banda tocar, allá en la Plaza de la Explanada o en el desfile, ya era de por sí un gran gozo; pero todo esto se esfumó cuando, hace algo más de veinte años, una orden bastó para licenciar o incorporar a otra Banda estos experimentados músicos; unos se fueron, otros guardaron los instrumentos y los menos continuaron tocando en las pocas ocasiones que quedaron tras la desaparición de la Orquesta Sinfónica. La **Banda Municipal** se disolvió. Así, en poco tiempo, Mahón pasó de tener tres grandes orquestas a no tener ninguna. Pero el cambio de alcalde apuntó una nueva orientación: Rafael Timoner impulsaría una gran actividad cultural con las «Semanas», una de ellas dedicada a la Música, y se rehizo la Banda Municipal, aunque con más buena voluntad que otra cosa. Ciudadela también tiene su Banda. En los últimos tiempos, Ferrerías no ha querido ser menos, y al paso que lleva, pronto se pondrá a la cabeza: el entusiasmo y el vigor puestos, demostrados al sostener una escuela de música, a la vez que una sencilla banda, aseguran su porvenir. Pero que nadie se haga la ilusión de poder escuchar una de aquellas bandas, tan seguras, de las pequeñas poblaciones valencianas. Nuestras Bandas Municipales no pasan de veinte músicos, que no pertenecen a la plantilla de funcionarios de los Ayuntamientos y ensayan muy poco, porque es poco lo que cobran.

LA ENSEÑANZA MUSICAL

Tratar de despertar el amor por la Música es una de las tareas que realizan las Juventudes Musicales con sus cursillos de iniciación para escolares, aunque resulta en gran medida inútil si la escuela, la familia y el ambiente general no contribuyen a crear y mantener un ambiente favorable a la Música.

Ya hemos indicado la finalidad perseguida con la fundación de Sa Petita Orquesta. Esto quiere decir que el niño

debe familiarizarse con la práctica de la música desde el parvulario por medio de una doble actividad: escuchar buena música y hacer música. Unos sencillos instrumentos de viento y percusión pueden despertar una fuerte afición. La formación musical desarrolla la capacidad emotiva, el espíritu social del trabajo en común, la habilidad manual, el sentido creador y el sentimiento estético de las cosas que nos envuelven, etc. En definitiva, son numerosos los beneficios que se derivan de la enseñanza musical, pero en nuestro país no se han dado cuenta, por lo visto. La clase de Música suele ser la cenicienta de las asignaturas. ¿Qué formación musical, que les capacite para enseñar Música, han recibido los maestros de escuela? Sencillamente, ninguna, a no ser la buena voluntad de alguno, que al fin consigue obtenerla por su cuenta; pero mientras tanto se habrán desaprovechado magníficas ocasiones de despertar vocaciones musicales. Por otra parte, no basta con un instrumentista para lograr el éxito en la delicada misión encomendada. Los programas de estudio de los Conservatorios deberían conceder atención a la pedagogía musical, y los de enseñanza general, a la de Música. Así se enlazaría la formación de los profesores con la de los alumnos, porque si se establece primero una enseñanza musical y después no se dispone de profesorado competente, vale más esperar antes de iniciar esta formación musical, ya que puede hacerse con ella más mal que bien. A la postre, hemos sido desde hace tanto tiempo analfabetos en música, que ya no puede ser perjudicial aguardar a una planificación seria de la enseñanza musical, si es que piensa hacerse. La palabra la tiene el Gobierno.

En Menorca no hay ningún Conservatorio, pero a continuación indicaremos algunos lugares donde se enseña Solfeo, Canto e instrumentos. El Grupo Juvenil de la Capilla Davidica tiene 55 alumnos que se preparan para el canto. Los Ayuntamientos acostumbran sostener un profesor para que dé clases gratuitas. Hemos de tener también presentes a los músicos que dan clases particulares. Un buen número de alumnos lo es sólo de guitarra, y se consideran satisfechos cuando saben cuatro acordes y pueden rascar unas

cancioncillas sin haber aprendido dónde se encuentra el Do en el pentagrama. De los doscientos y pico estudiantes de Música que hay cada año en la isla, muy pocos llegan a obtener el título, y ello se debe en buena parte a la falta de un centro que examine y los expida. No obstante, es posible que en el futuro cambie esta situación. Por decisión de siete músicos y de las Juventudes Musicales de Mahón se ha creado la **Academia de Música de Menorca**, que funciona desde febrero de este año, y es casi seguro que concederá títulos oficiales, porque vendría a examinar un Tribunal procedente del Conservatorio de Valencia; al fin y al cabo, ya sucede así en Palma de Mallorca (3). Puede considerarse un éxito que la Academia tenga 50 alumnos a los dos meses cortos de haber abierto sus puertas, y más si se piensa que es forzoso que su enseñanza sea de pago, ya que no recibe ayudas oficiales, salvo el local, cedido por el Ayuntamiento.

MUSICOS Y CANTANTES

El órgano de Mahón es una de las grandes joyas musicales que conserva esta ciudad. Desde la ya lejana fecha de 1810 a nuestros días ha tenido los organistas siguientes: Jaime Alaquer, Benito Andreu, Juan Fuxá, Damián Andreu, Gabriel Sallord, Miguel Petrus y Antonio Periano. Menos el último, todos fueron capellanes, y algunos compositores. Jaime Alaquer dirigió la primera Escuela de Canto que creó el Ayuntamiento; había tenido como profesor a un alemán que residía aquí por temporadas. El maestro Benito Andreu fue el músico más completo nacido en tierra menorquina; entre sus obras merece destacarse un *Miserere* y el libro **El canto llano simplificado en su anotación y en sus reglas**, impreso en Barcelona en 1851. Del «señor Damián», como se le conoce popularmente, existe un celebrado trío, **Tranquila está la noche**, que por su belleza pronto se hizo popular: en serenatas y en «vegues» (4) lo entonaban los que presumían de buena voz.

Aunque no fue músico ni, según dicen, sabía música, hemos de citar al único organero menorquín, el maestro Benito Pons. Se dedicaba a poner a punto los numerosos órganos que había hace un siglo y conservamos una prueba de su destreza en el de San Clemente, cerca de Mahón, que es propiedad particular de sus descendientes.

De la larga lista de autores menorquines extraeremos a los que compusieron obras para la escena. Fueron los principales:

Jaime Alaquer, **La Vedova de Padiglia**, ópera (1822).

Benito Andreu, **La Fidanzata Corsa**, ópera (1846).

Antonio Mercadal, **Romeo e Giulietta**, ópera (1873).

José María Taltavull, **Scotland**, ópera, aún no estrenada (1945).

Juan Tudurí, **En busca de una estrella**, opereta (1950).

Lorenzo Galmés, **Era una isla encantada**, cuento lírico (1963).

Jaime Calafat, autor de dos zarzuelas: **La Hidalga** (1944) y **Teodora** (1953), y de otra inspirada en música menorquina tradicional, **L'Amo de Son Bou perd es cavall y es ca** (1973).

Deseado Mercadal es investigador y autor de obras diversas, como la fantasía lírica **Es tesoro d'Albranca**, la humorada

(3) Nota del autor: Efectivamente, el Tribunal vino a examinar, y el 6 de julio de 1977 la Academia concedió sus primeros títulos, 68 en total, sin ningún suspenso.

(4) Nota del autor: Fiestas con motivo de excursiones en grupo.



La Capilla Davidica y el Grupo Filarmónico, ampliado, durante un concierto en Santa María, de Mahón.

lírica **Tres historiès de Maó**, la zarzuela **Melodía bohemia** y la opereta **Yarmila**.

A lo que se ve, el arte lírico ha atraído la atención de nuestros compositores, aunque no faltan obras inspiradas de todos los géneros, desde varios **Deixem lo dol** hasta piezas sinfónicas.

Menorquines jóvenes que triunfan hoy por méritos propios son Ramón Coll, pianista, que ya ha recorrido medio mundo y ganado la cátedra del Conservatorio Superior de Música de Barcelona (en la actualidad tiene la plaza del de Sevilla), y los bajos Antonio Borrás y Juan Pons, que cantan habitualmente en el Liceo. También canta allí, y dirige la escena, Diego Monjo. Si pasamos al género del cuplé, los más viejos recordarán seguramente a Pilar Alonso. La relación de buenas voces que en fecha aún no demasiado lejana todavía cantaban y están presentes en la memoria de muchos menorquines podría resultar bastante extensa, por lo que sólo citaremos a la soprano María Mercadal, a la «mezzo» María Pilar Escandell y al barítono Oscar Pol.

LOS INSTRUMENTOS

El instrumento más relevante de Menorca es, sin duda, el **órgano de la iglesia de Santa María**, de Mahón. Fue construido en Barcelona por el organero suizo Joan Kyburz, entre 1805 y 1810. Con gran peligro por causa de la guerra napoleónica lo trasladó con su escuadra el almirante Collingwood. Quizá por ello exista la leyenda que cuenta que lo dejó aquí un barco en cumplimiento de una promesa hecha en trance de naufragio. La extraña presencia de un instrumento tan importante es bien sencilla. Un rector mallorquín, el doctor Gabriel Alenyar, lo encargó, pagando de su propio bolsillo buena parte de las 1.200 libras —unos diez mil duros— a que se elevó su costo. La gigantesca caja, de bellísimo estilo barroco con ornamentación de esculturas y dorados, fue realizada por artesanos mahoneses. Desde el pie, donde figura la fecha inaugural de 1810, hasta la cabeza del David que corona la obra hay 18 metros de altura; la anchura es de nueve.



Sa Petita Orquestra: esperanza en los jóvenes.

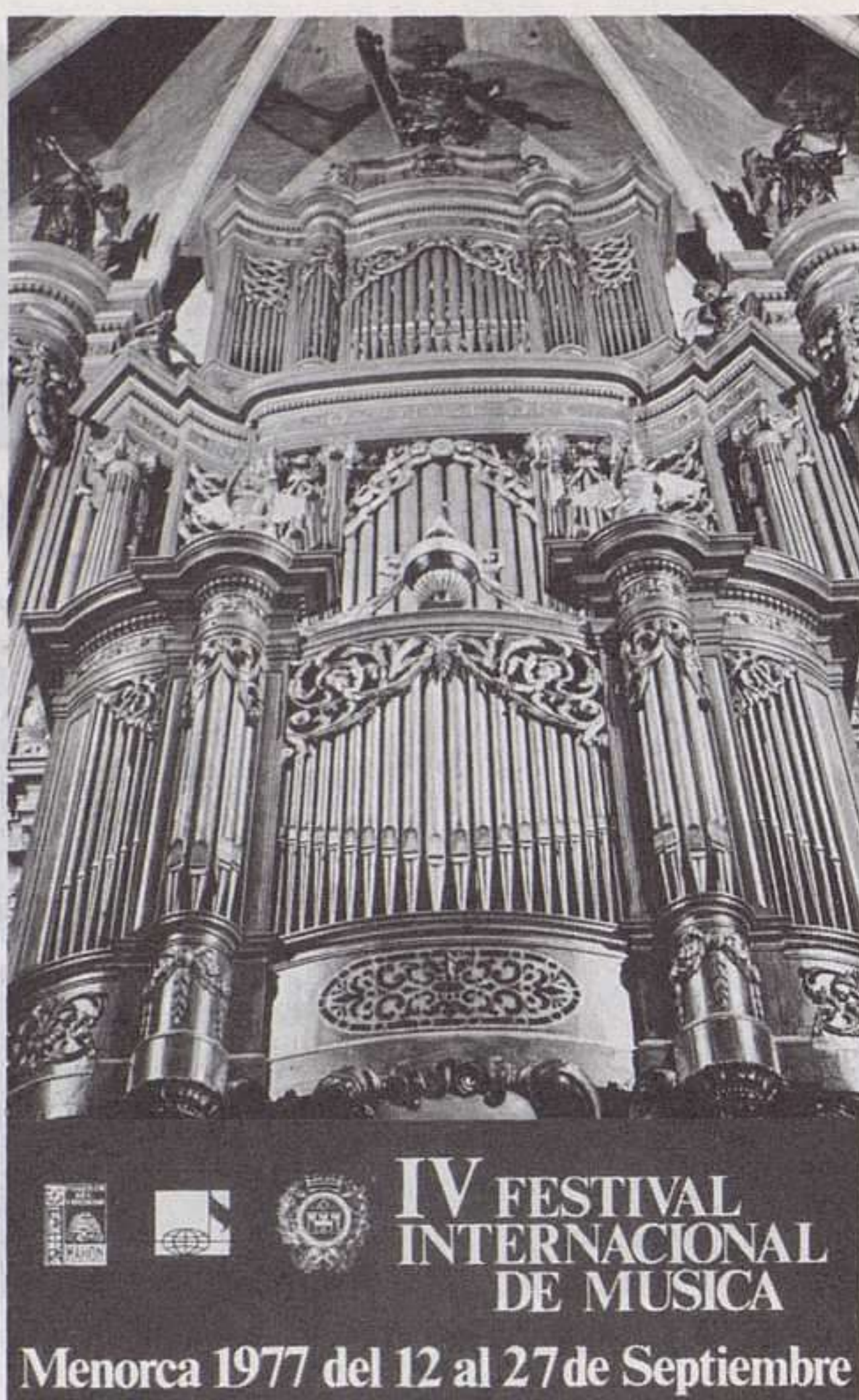
El órgano tiene cuatro teclados, tres manuales y un pedalero. Los primeros disponen de 51 teclas de ébano y marfil, con una extensión de cuatro octavas y tres notas más —el Re de la quinta—, mientras que el pedalero, que originariamente tenía 12 teclas de manera, tiene ahora, después de la restauración de 1955, treinta; esta reforma la realizó el organero de Gerona Salvador Aragonés, quien también amplió el número inicial de tubos, que era de 3.006. Una segunda restauración, llevada a feliz término por el organero de Collbató Gabriel Blancafort, entre febrero de 1972 y mayo de 1974, lo ha dejado en perfectas condiciones para el registro de discos y para dar grandes conciertos, como son los correspondientes a los Festivales Internacionales de Música, que comienzan cada 12 de septiembre y duran, con programación alternada, hasta finales del mes. La Junta Protectora del Órgano de Santa María se encargó de recaudar los fondos para la restauración, y con los donativos que siguen produciéndose conserva el órgano en buen estado y aun consigue ofrecer algún concierto. Las Juventudes Musicales de Mahón se encargan de organizar la mayor parte, tanto los del Festival como los de verano, que patrocina el Fomento del Turismo de Menorca y tienen lugar una vez cada semana.

El órgano posee unas cualidades excepcionales por multitud de conceptos. De los 3.210 tubos que tiene, 215 son de madera y el resto de una aleación extraordinariamente rica en estaño (75 por 100, en lugar del 66,60 por 100 habitual). La transmisión es mecánica. Tiene registros separados para la mano derecha y la izquierda. Presenta varias características de la organería alemana junto con la trompetería «de batalla» del órgano ibérico. Es fundamentalmente clásico, pero contiene una serie de innovaciones románticas que le hacen apto para la ejecución de toda clase de música. La concepción técnica y la bondad de la construcción hacen de él un instrumento de categoría internacional.

Ultimamente está siendo promocionado, pero durante muchísimo tiempo ha permanecido ignorado por todos, incluso por el propio pueblo de Menorca, que no tenía ni idea del tesoro que poseía en la propia casa. Todavía hoy, cuando no faltan las ocasiones de escuchar buenos conciertos, los menorquines son minoría en el público que acude a oír el órgano. Por esto resulta necesaria la labor de iniciación dirigida a los escolares.

Antes de la guerra del 36 había otros muchos órganos. Fueron destruidos por la ignorancia más que por las bombas. Desaparecieron así, en Mahón, el de la iglesia del Carmen, obra del alemán Luis Scherer (1783), y el de San Francisco; en Ciudadela, los de El Socorro y San Francisco. Esta última iglesia tiene hoy un órgano de tubos marca «Wolcker», con dos teclados, pedalero y expresión. Hay sendos eléctricos en la Catedral y en los Salesianos, construidos en San Sebastián; para San Esteban, poco después de su «opera prima», que es el órgano de la parroquia de Villa Carlos, de dos teclados, pedalero y expresión, inaugurado en 1964, Gabriel Blancafort construyó otro de un solo teclado y pedalero. Ya hemos citado el órgano de tubos de San Clemente, a cinco kilómetros de Mahón, de un valor especial por haber sido su constructor un menorquín, el maestro Benito Pons.

En cuanto a pianos y otros instrumentos, hay gran penuria. Para ofrecer un concierto público de piano no queda otro remedio que acudir al Ateneo de Mahón o al Seminario de Ciudadela, donde encon-



traremos un «Kawai» de cola corta. De los verticales, bastante deteriorados, se ven ejemplares en muchas casas, a veces conservados como muebles de adorno o por un valor sentimental. Una casa de Mahón, dedicada tradicionalmente a alquilarlos, está a punto de cerrar el negocio, sencillamente porque no lo es cuando para una reparación o afinación de garantía ha de venir de Barcelona un profesional.

Sabemos que unos extranjeros tienen una pareja de pianos de cola. También sabemos que hay violines de calidad, pero no hay noticia de ejemplares de las marcas históricamente más famosas.

No hay en toda Menorca una sola tienda dedicada a la venta de instrumentos. Para adquirir un piano, un clarinete, un violín, no queda otro remedio que salir fuera de la isla.

LOCALES

La escasez de locales bien acondicionados para oír música está compensada por la calidad acústica y el valor histórico de uno sólo, el Teatro Principal, de Mahón, al que ya nos hemos referido al hablar de la ópera. Hoy está monopolizado por el cine, que sólo lo deja libre algunos martes. Es propiedad del Ayuntamiento, que lo tiene arrendado a un empresario. El escenario tiene unos nueve metros de boca por 20 de fondo, y tenía más antes de una reducción sufrida para ampliar el patio de butacas. Con sus cuatro pisos y poco más de ochocientas localidades, resulta para la ópera demasiado pequeño, y para funcionar como auditorio, demasiado grande. Aparte de él, sólo se puede escoger entre salones de cien a doscientas plazas.

En Mahón tenemos el teatrillo del Orfeón, que no está mal. La Junta del Orfeón tiene la intención de hacer una gran reforma del caserón, viejo y húmedo como una cueva, que cumple este año las bodas de oro como sede de la sociedad.

El edificio del Ateneo tampoco es el que albergaba primitivamente a la institución. También se pretende modificar la estructura interna del edificio, que tiene el grave inconveniente de tener en los bajos un bar y dar a una calle muy ruidosa.

El salón de actos del Instituto de Enseñanza es espacioso, moderno, acústica-

mente perfecto, pero, en el concepto de la gente antes que en la realidad, está demasiado alejado del centro de la ciudad.

La Caja de Ahorros de Baleares ha adquirido una pequeña iglesia en Mahón, la de San Antonio, para transformarla en sala de actos culturales, respetando la estructura primitiva del edificio. Las obras van avanzadas. Y como en Ciudadela, la capital religiosa de Menorca, no faltan iglesias en ruinas, está en tramitación la conversión de la del «Roser» en auditorio.

El Ayuntamiento de Alayor tiene el proyecto, parece que inmediato, de constituir una Casa de la Cultura y adquirir un piano de cola. Como vemos, somos más ricos en proyectos que en buenos locales.

Los salones de los Ayuntamientos se transforman circunstancialmente en salas de conciertos. La iglesia de Santa María lo hace con frecuencia; análogamente, el antiguo Seminario de Ciudadela, cuyo magnífico claustro se ha convertido, tanto en invierno como en verano, en la sede de las Juventudes Musicales.

Teatrillos de colegios, cines, centros parroquiales y culturales acogen los más variados actos musicales.

BIBLIOGRAFIA Y OTRAS FUENTES DE INFORMACION

Para documentarnos sobre bibliografía menorquina en general nos será preciso consultar el «Ensayo de Bibliografía menorquina», de Miguel Barber y Barceló. Apareció periódicamente —años 1967, 1971 y 1974— en la **Revista de Menorca**, que publica desde su fundación el Ateneo. Esta revista, que contiene la mayoría de los artículos que se han escrito sobre Menorca y todos los premiados por el Ateneo, publica, además de los números regulares, las «separatas» monográficas. A éstas corresponden las tres partes en que se ha publicado el inventario del señor Barber.

De esta obra extraemos las siguientes:

- Archiduque Luis Salvador: **Die Balearen, in Wort und Bild geschildert**. Leipzig, 1890, nueve volúmenes. Los volúmenes 6 y 7 tratan de Menorca. El 6 concretamente contiene una rica colección de canciones populares menorquinas, música y letra. La Caja de Ahorros de Baleares está traduciendo la obra al castellano.
- Barber Barceló, Miguel: «Un músico del pueblo». Separata de la **Revista de Menorca**, 1965. Es un estudio sobre el organista Damián Andreu.
- Camps y Mercadal, Francisco: «Folklore menorquín» (payés). Premio Ateneo 1911. La primera parte, que contiene las obras en verso, fue publicada en la **Revista de Menorca** en 1918; la segunda, con las en prosa, lo fue en 1921. Está en curso de publicación, en Barcelona, un álbum de su gran obra recopiladora.
- Fábregues, Bernardo: **Bibliografía de escritores menorquines**. Ciudadela, 1878. Contiene una biografía de mosén Benito Andreu, el más grande músico, según el sentir general, que ha producido la tierra menorquina, como ya hemos comentado.
- Ferrer y Ginart, Andrés: **Canciones menorquinas**. Artá, 1923.
- Hernández Sanz, Francisco: **Órgano monumental de la parroquial iglesia de Santa María, de Mahón**. Tipografía mahonesa, 1910. Es una edición conmemorativa del centenario del órgano y aumentada de otra de 1899.
- Del mismo autor son la **Opera italiana en la ciudad de Mahón**. Tipografía mahonesa, 1919, y «El Teatro Principal de Mahón», **Revista de Menorca**, 1924.

— Mercadal Bagur, Deseado: **El Teatro Principal y la Ópera italiana en Mahón**. Editorial Peris, Barcelona, 1964.

Del mismo autor son: **El Orfeón Mahonés, su vida y su obra**, Editorial Menorca, Mahón, 1965; **Ciento cincuenta años de arte lírico y dramático en el Coliseo de Mahón**, Peris, Barcelona, 1967; «Los músicos menorquines», **Revista de Menorca**, 1967 (contiene una completísima información hasta el tiempo de la guerra civil del 36. Falta, por tanto, el estudio de los posteriores); **Historia de la Música en Menorca**, Premio Ateneo 1975 (está en curso de publicación en la **Revista de Menorca**). Por último, el señor Mercadal acaba de ganar una beca que le permitirá estudiar el folklore de Menorca.

Hemos de advertir que la mayor parte de las obras citadas están agotadas; pero el Ateneo, la Casa de la Cultura de Mahón y otras bibliotecas públicas y privadas —algunas muy bien surtidas— tienen uno y a veces dos ejemplares.

En cuanto a archivos que contienen información musical, no hay uno general, y el rico material existente se dispersa en Santa María, en la Casa de la Cultura, en los archivos municipales, en las hemerotecas y bibliotecas públicas y privadas. Menorca se ha caracterizado por los ríos de tinta que ha hecho correr en la multitud de diarios y publicaciones de todo género que se han publicado en la isla (5). Se pueden ver críticas más bien benévolas, anuncios de conciertos, etc. El diario **Menorca**, el único que se publica desde 1941, guarda memoria de sonados acontecimientos, valga el pleno sentido de la expresión. Partituras, programas de mano, fotografías, instrumentos, discos, que cada coleccionista guarda en casa celosamente, podrían reunirse en un archivo-museo, aunque nos movemos aquí en el terreno de la utopía, ya que los propietarios de todos estos valores materiales son avaros de ellos; seguramente sienten dejarlos salir de casa debido a la fuerte carga sentimental que comporta su presencia.

Hasta ahora han sido dos las grabaciones realizadas con el órgano de Mahón, ambas a cargo de Montserrat Torrent. La primera, anterior a la última restauración, hecha en 1967, está dedicada a autores catalanes del siglo XVIII: Elías, Soler, Freixanet y Vinyals. La segunda acaba de concluirse en febrero de este año y comprende, bajo el título **Música española en el órgano de Mahón**, una diversidad de tendencias artísticas de todas las épocas: Cabezón, Aguilera, Guridi, Garbizu, Taltavull y Monsalvatge. La primera grabación, no del todo conseguida, la hizo Edigsa; la segunda, aún no publicada, es de Philips (5). Ambos discos son de larga duración.

Indicaremos también los dedicados al folklore menorquín:

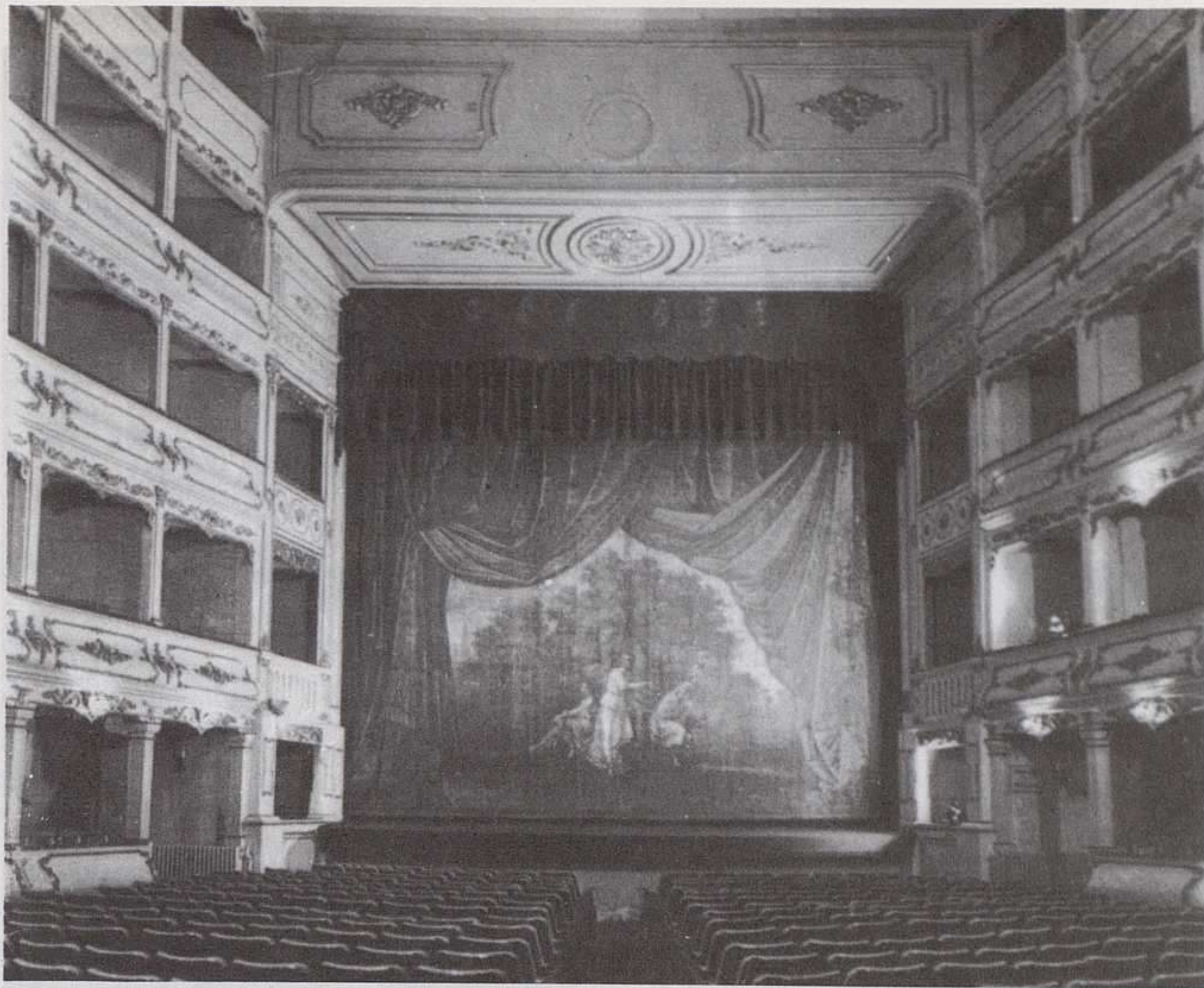
— **Grupo folklórico menorquín**, rondalla de Mahón. Canta Pilar Escandell (Columbia).

— **Deixem lo dol**, rondalla y coro de San Luis, música de Marlén Coll y dirección del maestro Bartolomé Coll (agotado).

— Un trío de Ciudadela ha aprovechado la venida del equipo técnico de Philips para grabar un LP de canciones populares.

— **Los Parranderos de Menorca** tienen otro trío de guitarras, aunque contiene realmente un popurrí de ritmos ajenos al canto menorquín, a pesar de que se invoque el nombre de Menorca (Columbia).

(5) Se ha editado en mayo. Philips, 63 28 224, 450 pesetas. También existe «cassette».



El Teatro Principal, historia y añoranza de la ópera.

Agrupados en dos discos de larga duración se encuentran los éxitos del **Festival de la Canción Menorquina**, con un título turístico: **Vacaciones en Menorca** (Columbia).

Sólo existen cuatro fotografías en color del órgano, tiradas por Dolfo, que han sido ampliamente difundidas en las portadas de los Festivales Internacionales de Música. La correspondiente al primer Festival fue reproducida en una tarjeta postal. Antes de 1910 ya fue captada la imagen del órgano, en blanco y negro, ya que la reproduce el libro del señor Hernández Sanz. Esta foto, en sepia, es la que se estampa en los programas que edita la Junta Protectora. No existen diapositivas.

Aún menos reproducida ha sido la imagen del Teatro Principal. La portada de un programa de mano de los Amigos de la Ópera (1973) ofrecía una vista en color mirando hacia el escenario.

CONCLUSION

Por circunstancias geográficas e históricas, Menorca se ha visto abocada al exterior. La burguesía mahonesa invirtió algún dinero en edificar el Teatro Principal, en Mahón, en 1829, y desde entonces se han dado más de 3.000 representaciones de ópera, aparte de otras muchas de zarzuela, opereta, etc. Todavía se mantiene vivo el afecto por la ópera italiana: el Liceo se traslada al Teatro para dar, en cada mes de marzo, cuatro representaciones de dos óperas.

La música clásica, muy poco al alcance de la gente, ha sido cultivada por el Grupo Filarmónico del Ateneo, de Mahón, que ha dado desde 1916 más de 500 concier-

tos. La Orquesta Sinfónica de Mahón dio más de 70 en su corta existencia entre 1948 y 1958. Desde 1959, las Juventudes Musicales de Mahón y Ciudadela se apuntan en su haber más de 300 conciertos, la mayor parte de extraordinaria calidad. La presencia de un instrumento tan fabuloso como es el órgano de Santa María, de Mahón, ha dado pie a la gran manifestación musical del Festival Internacional de Música y a grandes galas organísticas desde 1960, pero sobre todo desde 1974, al finalizarse la restauración.

El esfuerzo por llevar este ritmo de marcha es pesado. Menorca está arrinconada en relación a Madrid no sólo geográficamente, sino en las ayudas económicas. No hay Conservatorio de Música, aunque el número de estudiantes se acerca a 300. Dos únicos pianos de cola —y corta— condicionan y limitan las posibilidades. Para adquirir un instrumento —que no sea una guitarra turística—, una partitura, un sencillo manual para estudiar piano, por ejemplo, es necesario ir a Barcelona; de aquí habrán de venir igualmente el afinador, los músicos, los decorados..., con el consiguiente incremento de los costes. Vivir en una isla tiene ventajas, pero también inconvenientes. Aparte del encarecimiento de todo lo que se compre o se monte, añadiremos la sujeción a los horarios de avión y barco, las envidias entre músicos y sociedades musicales propias de los sitios pequeños, así como poco público —la isla tiene 50.000 habitantes— en sus espectáculos. Problemas comunes a todo el país, bien conocidos de quienes hayan tenido el interés —y la paciencia— de leer esta ponencia, acabarán configurando la situación, la problemática actual de la Música en Menorca.

Notas.—Estas notas hacen referencia a citas bibliográficas, contenidas en el texto de la ponencia, correspondientes a libros no específicos de música menorquina.

(1) Rafael Hernández: **Del origen, progreso y estado actual de la vacuna en Menorca**. Mahón, 1814.

(2) Pedro Riudavets y Tudurí: **Historia de la isla de Menorca**. Imprenta de B. Fábregues, Mahón, 1885-1888, cuatro volúmenes. Es la historia más completa, pese a su antigüedad.

(3) Francisco Hernández Sanz: Una «Sociedad de Cultura establecida en Mahón durante la segunda mitad del siglo VIII». **Revista de Menorca**, diciembre de 1921.

(4) Francisco Hernández Sanz: «La colonia griega establecida en Mahón durante el siglo XVIII». Separata de la **Revista de Menorca**, 1925.

(5) Luis Alemany Vic: «La prensa en Menorca». Premio Ateneo 1974, publicado posteriormente en la **Revista de Menorca**.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE BARCELONA

octubre 1977



UN INTENT

Los Festivales de Música son un fenómeno poco estudiado desde un enfoque integral que contemple todas las facetas socioeconómicas, culturales y artísticas. Existen, sí, interesantes y documentadas historias de muchos de ellos, generalmente los más conocidos y de mayor envergadura comercial o artística, o ambas, que no necesariamente se producen juntas estas dos características; incluso, en algún caso, algún autor se permite incursiones en los campos sociales y culturales. Pero son los menos y se refieren a un Festival en concreto, por lo que no permiten una visión global de estas manifestaciones. En lengua castellana este vacío aún es más notorio y, salvo algún intento aislado, referido, de nuevo, a un Festival en particular y publicado en revistas especializadas, no se ha abordado válidamente esta importante parcela de la actividad musical (1). De esta manera, y al no existir criterios básicos nacidos de estudios comparados, cada comentarista, a la hora de destacar elementos importantes de un Festival —su carácter popular o «elitista», su valor como hecho cultural o feria comercial de intérpretes y casas grabadoras, etc.— recurre, generalmente, a criterios más o menos subjetivos, fruto, las más de las veces, de una observación superficial o desgraciada y, frecuentemente, de su grado de compromiso con las entidades organizadoras o grupos sociales que sustentan y disfrutan dicho Festival. Así, y dejando aparte algunos de ellos —a nadie se le ocurriría negar el carácter «elitista» del de Salzburgo, aunque parece ser que una parte importante de la ciudad austríaca estaría dispuesta a defender con fuerza su permanencia (2)—, podemos leer de la mayoría de ellos cosas tan excluyentes entre sí como que «están sólidamente arraigados en la vida social y cultural» de tal ciudad y, por el otro lado, que «sólo interesan a unos pocos, los mismos de siempre, sin que se observe la menor preocupación por tratar de dirigirse a un público cada vez más amplio, ni la de fomentar la escasa y puramente convencional vida cultural» de la misma ciudad.

Escrito esto, un poco a la manera de una cura en salud, abordo la tarea de comentar brevemente, y por adelantado, el XV Festival Internacional de Música de Barcelona. Ya en el número 472 de RITMO, correspondiente al mes de junio, y en la octava página, aparecía un adelanto —con el error de fecharlo en septiembre en vez de octubre, incluido— de la programación. El propósito de este comentario es profundizar un poco más en el análisis del programa y destacar algunos puntos de interés en la línea de lo dicho al principio.

Barcelona es, frente a Madrid, ciudad cuya vida musical es organizada y sostenida —con mayor o menor ayuda por parte de la Administración Central, y, según mis informes, en forma mucho más amplia y significativa por la Local— por entidades privadas. Este hecho, en un país tan fuertemente centralizado como

O SERIO DE EXTENSION CULTURAL

el nuestro, es muy importante y produce resultados como el del Liceo, único teatro lírico del mundo —países infradesarrollados aparte— que perdura con la estructura correspondiente al período de esplendor de la burguesía industrial del siglo XIX. O el de los ciclos que organiza el Patronato Pro-Música, con intérpretes de la más alta cotización en sesiones de precios muy elevados. No es mi intención emitir ahora juicio alguno sobre estas entidades, sino señalar su existencia y enmarcar así, en su contexto, el Festival de Octubre que organiza Forum Musical, este año por segunda vez consecutiva.

Quizá el primer hecho a destacar sea la larga lista de patrocinadores y colaboradores que ha logrado reunir dicha entidad organizadora, así como la gran diversidad de su carácter y enclavamiento social. De esta manera, y cito en el mismo orden en que aparecen en el programa oficial, figuran en dicha lista el Ayuntamiento de Barcelona, Comisaría de la Música, Fundación Güell, Federación de Asociaciones de Vecinos de Barcelona, Caja Provincial de Ahorros de Barcelona; los institutos Alemán de Cultura, Británico y Francés, y, finalmente, RTVE. La forma en que estas entidades colaboran y apoyan el empeño es algo que desconozco, pero que tendría gran interés en conocer.

Aunque realmente le correspondería un primer puesto en una escala consecuente y sería de valores, cito en segundo lugar el carácter popular del Festival. Y lo hago por dos razones muy simples: una, porque el término **popular** necesita aquí, y siempre, una delimitación objetiva que no estoy en condicione sde poder realizar, y otra, porque creo que este carácter popular que entiendo tiene el Festival de Barcelona es, en gran parte, consecuencia de la política seguida por la Organización de implicar en su realización a tantos y tan diversos colaboradores, buscando una fórmula válida de llegar a la mayor cantidad posible de público. Hecha esta observación, anoto aquí uno de los hechos diferenciales de este Festival: el Festival en los Barrios, serie de ocho conciertos en los barrios de Barcelona con entrada libre y gratuita. También en este capítulo deben reseñarse los bajos precios de todos los conciertos de pago, que oscilan entre las 500 y 100 pesetas para el Palau, siendo únicos los de la Capella de l'Antic Hospital de la Sta. Creu, donde se celebra el Ciclo de Música Contemporánea. Resta por añadir el concierto de carácter popular —entradas entre 100 y 500 pesetas— de la Orquesta de Cámara de Polonia, que tendrá lugar en el Palau, el día 12, y el descuento, algo superior por término medio al 10 por 100, que suponen los abonos completos (3). Estos precios se incluyen entre los más bajos de los Festivales de Música de Europa.

Un tercer punto a destacar es el ya mencionado Ciclo de Música Contemporánea (4), con un programa «Ligeti», a cargo del conjunto Die Reihe, que incluye **Aventures & Nouvelles Aventures**, y otro,

esta vez a cargo del Grup Instrumental Català, que lleva por título «Musica dels Països Catalans, 1977», con estrenos absolutos de Barber, Cercós, Evangelista, Guinovart, Roig Francolí y Carles Santos.

Cuando apareció en el mes de marzo el adelanto de los programas de los distintos Festivales, que edita la Asociación Europea de Festivales de Música, de los tres miembros españoles de dicha Asociación sólo el Festival de Barcelona figuraba con su programación completa. Y aunque haya habido modificaciones —algunas muy importantes, como veremos en seguida— lo cierto es que, en el país de las improvisaciones, esto es algo a destacar y que merece un amplio crédito de seriedad y competencia para sus organizadores. La modificación más importante, y única que señalaré, es el cambio en el programa del concierto de la Orquesta de la Ciudad de Barcelona, pues si en un principio, en el mencionado folleto de la Asociación Europea, figuraba **Atlántida**, finalmente ésta ha sido sustituida por el **Requiem Guerrero**, de Britten. ¿Cuáles son, realmente, me pregunto, las causas de este cambio?: ¿problemas con los materiales orquestales, debidos al retraso sufrido en la terminación y subsecuente estreno definitivo?; ¿falta de tiempo para montarla con el rigor y la seriedad debidos?; ¿o es que existe algún tipo de «exclusiva» para esta importante producción de la música española? Me atrevo —casi— a descartar este último supuesto; sería, por su propia mezquindad, algo absolutamente incalificable. De todas formas, creo que Cataluña debe, por razones

obvias, y cuanto antes, asumir plenamente **Atlántida**. Se ha desaprovechado una ocasión excepcional de empezar a hacerlo. La próxima debe presentarse pronto y no desaprovecharse. Tal y como está la cultura musical en nuestro país, no sería imposible que no existiese una tercera oportunidad.

En una programación general que no ofrece acontecimientos rutilantes, pero cuyo nivel medio se caracteriza por su interés y plausible intento de producir hechos de cultura, destaca negativamente la aportación de la Sinfónica de la RTVE. Considero desacertados sus dos conciertos; uno, porque Odón Alonso es director poco afortunado con la **Novena** de Beethoven, obra que le viene grande, como hemos podido comprobar esta recientemente terminada temporada, y el otro, por su programa, confeccionado con la más depurada técnica del «collage» hecho de retales extraídos de un cajón de sastre.

FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.

(1) El recientemente publicado libro de A. Fernández-Cid, a pesar de su título **Festivales de Música en el Mundo**, es una recopilación de crónicas de viajes y comentarios sobre eventos musicales y no un estudio sobre el tema, no intentado, por otra parte, por el autor.

(2) No me atrevo a emitir un juicio sobre los motivos de esta actitud; concretamente, sobre si son de tipo económico y comercial o artístico y cultural.

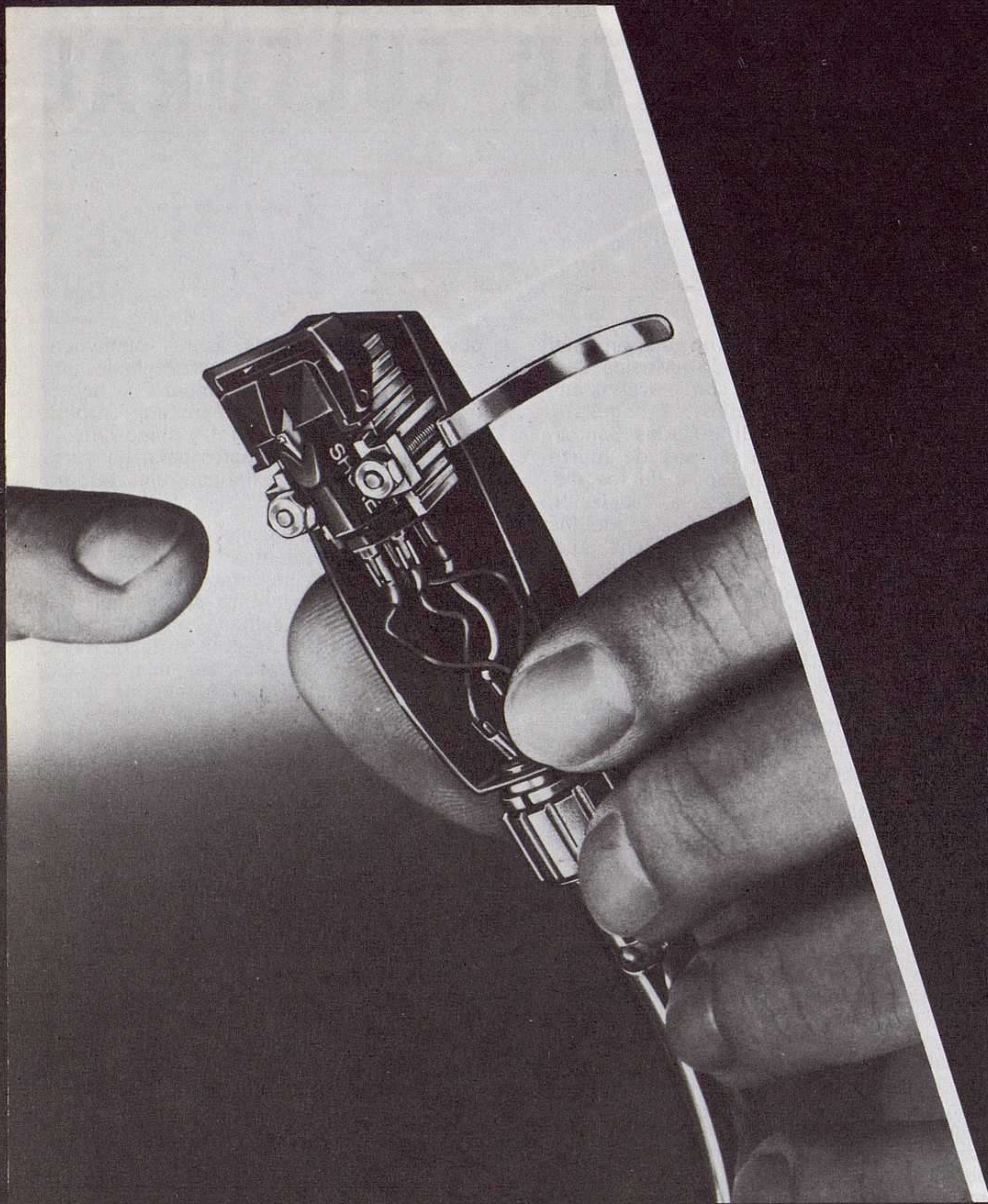
(3) Sería de desear que, si no se hace ya, la Organización estudiase la posibilidad del pago fraccionado de estos abonos.

(4) Este ciclo consta en total de cuatro conciertos.

Fecha	Día	Palau	Ciclo Música Contemporánea	El Festival en los Barrios	Curso Exposición
1	Sábado				
2	Domingo				
3	Lunes	1	ORQUESTA RTVE I		
4	Martes	2	ORQUESTA RTVE II		
5	Miércoles				
6	Jueves	3	GUSTAV LEONHARDT		
7	Viernes				
8	Sábado			•	
9	Domingo				
10	Lunes	4	PRO CANTIONE ANTIQUA		
11	Martes			•	
12	Miércoles	*	O. CÁMARA POLONIA		
13	Jueves	5	ORQUESTA UTAH I		
14	Viernes	6	ORQUESTA UTAH II		
15	Sábado			• •	
16	Domingo				
17	Lunes	7	J. SAVALL/M. L. CORTADA		
18	Martes				
19	Miércoles				
20	Jueves	8	SYNTAGMA MUSICUM		
21	Viernes	9	O. CATALANA CAMBRA I		
22	Sábado	10	O. CATALANA CAMBRA II		
23	Domingo			•	
24	Lunes	11	CH. ESCHENBACH		
25	Martes				
26	Miércoles				
27	Jueves	12	A. NICOLET/K. RICHTER **		
28	Viernes	13	CORO RADIO DE SUECIA		
29	Sábado			• •	
30	Domingo				
31	Lunes	14	ORQUESTA CIUTAT		

* Concierto popular fuera de abono

** Este concierto ha sido anticipado al 7 de octubre (N. de la R.)



Aquí nace la Alta Fidelidad.

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

Si desea usted saber cuál es la cápsula SHURE adecuada a su equipo de Alta Fidelidad, remita el cupón adjunto a:
VIETA AUDIO ELECTRONICA, S. A.
Bolivia, 239 Barcelona-5.

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

Brazo o tocadiscos _____

Cápsula _____

Amplificador _____

Pantallas acústicas _____

Nombre _____

Dirección _____

Población _____



ESCISION EN EL PREMIO MUNDIAL DEL DISCO

Por José Luis Pérez de Arteaga



De izquierda a derecha: Edith Walter, Nicole Hitsch, Leonard Marcus y Goddard Lieberson.

Esta es una historia compleja y difícil. Empezó hace algo más de un año, justamente cuando la novena edición del "Prix Mondial du Disque" llegaba a su fin. Es también una historia personal. No porque yo haya intervenido directamente en ella, sino porque mi vinculación, año tras año, a Montreux, a su certamen y a sus personas, me convertía sin pedirlo en testigo privilegiado de una situación en crisis. Pido, por ello, desde ahora perdón por los personalismos que van a abundar en esta crónica. He dudado bastante sobre la conveniencia o no de publicarla. He pedido consejos. En última instancia, la decisión de contar una serie de circunstancias de la trastienda del Premio Mundial es exclusivamente mía. Pienso que, si durante los últimos cinco años nuestra revista ha venido dedicando una información constante y detallada al "Prix Mondial", no debe dejar de hacerlo cuando el que ha sido el más importante y respetado certamen discográfico internacional se enfrenta a una situación nueva. Situación que se resume en una idea: a partir de 1977 habremos de hablar de *dos* premios mundiales. Por otro lado, obviar esta circunstancia y limitarnos a una mera información de recuadro tras la concesión de *los* premios me parecía un desprecio al lector, al que se inducía descaradamente a confusión. Una publicación como RITMO debe primariamente fidelidad a sus lectores: si durante varias temporadas hemos destacado en nuestras páginas la permanente estabilidad del Premio Mundial, de justicia es que ahora destaquemos con idéntica imparcialidad su crisis, que no es de instituciones, sino de personas. Juzgue, pues, el lector por sí mismo.

Montreux, 10 de septiembre de 1976

Caballeros:

El Festival de Música de Montreux, que es el único patrocinador, organizador y responsable económico del PRIX MONDIAL DU DISQUE DE MONTREUX (Montreux International Record Award), quiere recabar su atención sobre el hecho de que, por su status legal, el PRIX MONDIAL DU DISQUE DE MONTREUX no tiene más que una denominación legal y oficial. Esta denominación no puede ser alterada con adiciones tales como High Fidelity/Montreux International Record Award o Montreux/High Fidelity Record Award, ni los premios concedidos por el jurado de Montreux pue-

den ser presentados por la revista High Fidelity como Premios de High Fidelity.

Sinceramente suyo,

FESTIVAL DE MUSICA MONTREUX-VEVEY
René Klopfenstein
Gerente general y director musical.

Recibí este breve comunicado a mediados del pasado mes de septiembre. Una nota idéntica fue enviada por el Festival de Montreux a casi todas las personas que, en el transcurso de los nueve años precedentes, habían formado parte del jurado del Premio Mundial del Disco. La comunicación fue publicada en el mismo mes por la revista americana *Billboard*. Al lector español tiene que estar dándole vueltas una pregunta: ¿qué tiene que ver la revista americana *High Fidelity* en todo esto? Al margen de que *High Fidelity* sea por difusión y volumen de ventas la más poderosa publicación musical de la actualidad, su conexión con el "Prix Mondial du Disque" no va aparentemente más allá de la repetida presencia en el jurado de Montreux de un representante de la revista. Quienes hayan seguido mis crónicas de años anteriores sobre el certamen suizo, acaso recuerden la habitual participación en las deliberaciones del editor de *High Fidelity*, Leonard Marcus. ¿Por qué, pues, esa directa y tensa alusión a *High Fidelity* en la nota redactada por René Klopfenstein?

La respuesta sorprenderá a muchos: porque la *idea* del Premio Mundial pertenece en su origen a *High Fidelity* y, más en concreto, a su antiguo editor, Roland Gelatt, uno de los nombres más prestigiosos en el campo del periodismo musical.

LOS ANTECEDENTES

Antes de seguir adelante, creo indispensable brindar al lector una cierta dosis de *flash-back*. El Premio Mundial se creó en 1968. De ese mismo año data el testimonio que voy a transcribir, la crónica publicada por el citado Roland Gelatt en el número de diciembre de *High Fidelity*; dadas las dimensiones del trabajo de Gelatt, selecciono y traduzco los párrafos más representativos.

"Como instigador y organizador del nuevo premio, debe perdonarse el que contemple los resultados de esta primera edición con cierto orgullo. MIRA, tal como el 'Montreux International Record Award' ha venido a ser conocido por todos los que hemos trabajado en él, representa un intento determinado de crear para el arte de la música grabada un premio comparable en valor y estima al de los premios internacionales concedidos a películas o libros."

"(...) El Premio de Montreux se diferencia de sus rivales en tres características esenciales. Primero, MIRA refleja un punto de vista de ámbito mundial y no exclusivamente nacional. Por la naturaleza misma de su jurado multinacional queda exento de cualquier tentación chauvinista. Segundo, MIRA es absolutamente independiente de la industria discográfica. Su financiación se realiza por entero dentro del marco de un festival de música bien conocido y respetado. Tercero, MIRA evita la peligrosa trampa de discernir premios para una pluralidad de categorías. Concede sólo tres premios, ni uno más ni uno menos."

"La idea del Premio de Montreux surgió de un creciente sentimiento de frustración ante la inadecuación de los premios del disco existentes —particularmente el Grand Prix du Disque, en Francia, y el Grammy Awards, en América—. Las limitaciones de estos premios se me fueron manifestando con más fuerza a medida que pasaban los años. Los premios delataban a menudo un descarado sesgo nacionalista y la venta al por mayor de laureles a lo largo de esto y lo mejor de aquello mostraba un deseo demasiado evidente de complacer a las diversas compañías discográficas que pagaban la cuenta."

"Obviamente era necesario hacer algo mejor, pero cómo hacerlo era una incógnita hasta el día, hace ahora dos años, en que Raymond Jaussi, el brillante director de la Oficina de Turismo de Montreux, vino a pedirme consejo para perfeccionar y mejorar el Festival de Música de Montreux. Súbitamente, mientras hablaba con el señor Jaussi, todo quedó enfocado. ¿Por qué no crear algo único en Montreux patrocinando el primer auténtico premio internacional del disco como una parte del festival de música? Con cierta timidez lancé mi sugerencia. Ante mi sorpresa, el señor Jaussi la acogió con entusiasmo y prometió dar a la propuesta una cuidadosa consideración."

"Durante los meses siguientes, una buena cantidad de correspondencia se cruzó entre Montreux y Nueva York en torno al proyectado premio del disco. Finalmente, en junio de 1967 se tomó la decisión definitiva de llevar la empresa hasta sus últimas consecuencias, partiendo de la base de que yo asumiría la responsabilidad primaria de organizar el certamen. Por esa época, René Klopfenstein había sido nombrado nuevo director del Festival de Música de Montreux, empezando sus responsabilidades al año siguiente, 1968. Afortunadamente, el señor Klopfenstein había pasado una buena parte de su carrera en un puesto ejecutivo de las Industrias Fonográficas Philips y, por tanto, simpatizó inmediatamente con la idea de incorporar un premio discográfico a la estructura de un festival de música. Su esposa, Nicole Hirsch, se mostró igualmente partidaria de la idea, ya que durante muchos años había colaborado en el semanario francés L'Express haciendo crítica de discos. Este sustrato iba a ser una tremenda ventaja en su nuevo puesto como secretaria general del MIRA."

"Durante una serie de conversaciones en Montreux, hace ahora dieciocho meses, quedó establecido un modus operandi básico para el MIRA. (...) Un jurado compuesto por once críticos discográficos, incluyéndome a mí como presidente, sería invitado a Montreux a principios de septiembre de 1968 para votar los premios. Cualquier grabación de música clásica publicada por vez primera entre el 1 de mayo de 1967 y el 30 de abril de 1968 podría aspirar al premio. Para ayudar al jurado a seleccionar tres grabaciones ganadoras de entre la descomunal producción anual de la industria, un comité de preselección, bajo la presidencia de Nicole Hirsch, quedaría encargado de compilar una lista básica de veinte grabaciones dignas de premio. Finalmente, cada jurado tendría el derecho de incluir una nominación adicional a la lista básica de veinte."

Hasta aquí lo más esencial de la crónica de Gelatt. Tras la lectura de estas líneas, es muy probable que el lector pueda conectar más fácilmente con la nota del Festival de Montreux que reproducía al comienzo. También comprenderá el lector el porqué de la constante presencia en el certamen, año tras año, del editor de la revista *High Fidelity* (Roland Gelatt en el año inicial del premio, 1968, y desde 1969 Leonard Marcus, que sucedió a aquél en su puesto de publicación): la virtual organización del MIRA, tal como es llamado en siglas el Premio de Montreux, motivaba la participación del representante de *High Fidelity* en calidad, no ya de mero miembro del jurado, sino de *sponsor* o patrocinador.

AVATARES DEL "MIRA"

En la medida en que conozco los hechos, creo que la organización global del certamen fue pasando paulatinamente de *High Fidelity* al Festival mismo de Montreux: es decir, si desde un principio fue Montreux quien albergó el Premio Mundial del Disco, las sucesivas ediciones comportaron, además, una cada vez más directa actuación del matrimonio Klopfenstein en la preparación de las sesiones, no ya sólo a nivel de los comités de preselección (cuya presidencia, como explica Gelatt en su crónica, estuvo desde los orígenes confiada a Nicole Hirsch), sino también en la convocatoria a los miembros del jurado final. Con ello Montreux vino a ser, en los últimos años, el responsable más directo del "Prix Mondial du Disque".

Ciertamente, me consta que hasta la ruptura habida el pasado año no dejó de haber un canal constante de comunicación entre *High Fidelity* y el Festival. Canal que, creo entender, se fue dete-



1974: Karl Böhm. 1973: Frau Elisabeth Furtwängler recoge el premio concedido a la "Tetralogía" de la RAI.

riorando progresivamente por razones diversas. El que en 1975 las votaciones finales hubieran de hacerse por correo y teléfono, debido a la reducción que la crisis energética suscitó drásticamente en los presupuestos económicos de Montreux, no agradó a *High Fidelity*, quien, por boca de Leonard Marcus, lamentó seriamente la ausencia de la reunión directa entre los jurados. Esta, entre otras motivaciones más personales de diferencia de criterios y modos de operar entre organización-revista, de una parte, y organización-festival, de otra, puede ser una de las causas del progresivo enfriamiento de relaciones entre los responsables del "septiembre musical" suizo y la publicación estadounidense. Insisto nuevamente en la necesidad de ver todo esto al lado de la progresiva independencia de Montreux a la hora de organizar el "Prix Mondial".

Llegamos así a septiembre de 1976. El Festival de Montreux, a través de su máxima autoridad, René Klopfenstein, decide romper radicalmente sus relaciones con *High Fidelity*, y, lo que es más importante, amparándose en la denominación legal del certamen, "Prix Mondial du Disque de Montreux", continuar por su cuenta la organización del Premio Mundial bajo las mismas siglas que hasta ahora lo han presidido. Subterráneamente, es *vox populi* que hay un motivo más a añadir a los anteriormente enumerados: a la organización del Festival le desagrada profundamente ver que el relieve que se da a sus manifestaciones artísticas en relación con el Premio del Disco es mínimo, casi inexistente. En concreto, *High Fidelity* prácticamente ignora el Festival como tal y sólo se refiere al MIRA en sus crónicas y artículos. Con ello, se dice, una de las ideas originarias del "Prix Mondial" (expresada clarísimamente en la crónica de Gelatt antes transcrita), la "mejora" y el "perfeccionamiento" del Festival, en suma, la promoción del mismo, queda desvirtuada. Aquí conviene que no nos llamemos a engaño: el Festival de Música de Montreux es, sí, "bien conocido y respetado", pero carece de la importancia de certámenes como Salzburgo, Lucerna o Berlín. La competencia, en este sentido, con el Festival de Lucerna, que se celebra en fechas casi paralelas, es enorme y desventajosa para Montreux: el Festival de la Suisse Romande frente al Festival de la Suiza alemana, en una palabra. El de Montreux es, pues, un certamen estimable, pero no fundamental. ¿Justifica esto la casi radical desatención de *High Fidelity*, que es susceptible de probarse sin dificultades? ¿No había estado en origen la revista americana dispuesta a promover el interés del certamen al llevar allí el Premio Mundial del Disco? ¿Habría ido elevando el nivel del Festival una anual referencia de la que es la más difundida publicación musical de nuestro tiempo? Todas éstas son ya "preguntas sin respuesta". En septiembre de 1976 la unión Montreux/*High Fidelity* quedaba definitivamente liquidada y, si nada más hubiese ocurrido, esta crónica carecería de sentido.

NACE EL "IRCA"

Pero la historia no concluye aquí. A primeros de octubre del 76 recibí una carta de *High Fidelity* firmada por Leonard Marcus. Y al igual que ocurriera con la circular enviada poco antes por Montreux, la mayoría de los jurados participantes en las nueve ediciones del MIRA recibieron también la misiva de la revista estadounidense. En ella se reflejaba una cierta tristeza por la decisión adoptada en Montreux, aunque ésta se asumía con gran deportividad. Adelanto ya que en ningún momento la carta mostraba la más mínima animadversión contra el Festival de Montreux o contra el matrimonio Klopfenstein. Se recordaban los orígenes del premio, en 1966, y se recordaba cómo la idea de este galardón internacional había nacido del ya citado Roland Gelatt. Pero la comunicación norteamericana no era sólo una recapitulación y balance. Transcribo.

"... en lo que concierne al futuro, *High Fidelity* continuará dedicando su edición de diciembre a la selección de los mejores discos del año por un jurado internacional (...) en lo que de hecho será



Arturo Rubinstein, «Diplôme d'Honneur» en 1973.

un *International Record Critic's Award* (Premio Internacional de los Críticos de Discos o, mejor aún, Premio Internacional de la Crítica Discográfica)."

Con esta declaración, pocas dudas podían quedar de que el "cisma" era definitivo. *High Fidelity* entendía que este certamen venía a ser una continuación de los nueve anteriormente celebrados. Esta continuidad quedaba en contradicción al observar que el premio recibía unas siglas nuevas (concretamente, IRCA), lo cual era inevitable: Roland Gelatt personalmente había elegido la denominación "Prix Mondial du Disque de Montreux" o "Montreux International Record Award" (MIRA), y la había legalizado, con lo que cualquier punto del globo que no se llamase Montreux quedaba incapacitado para montar un certamen bajo el título "Premio Mundial del Disco". Seguramente Gelatt jamás pensó en la posibilidad de una ruptura entre la pequeña ciudad suiza y su revista, y eso había hecho que, años después, al quebrarse las relaciones entre ambas partes, sus sucesores se encontrasen anclados en una trampa legal cuya única salida implicaba el cambio de nombre. Venía a nacer el IRCA, contrapuesto al MIRA, clamando ambos por la autenticidad.

Han pasado los meses. Estamos a mediados de 1977 y lo que en el pasado otoño pudo parecer increíble está a punto de hacerse realidad: en el mes de septiembre se celebran, en distintos puntos de Europa, las reuniones de los jurados finales del Premio Internacional de la Crítica y del Premio Mundial del Disco, Berlín para el primero y Montreux, como era lógico, para el segundo.

El nuevo (o viejo, según se mire) IRCA ha desarrollado unas normas reglamentarias prácticamente idénticas a las elaboradas diez años antes para el MIRA. Es interesante constatar que el Premio de la Crítica no pretende desconocer la existencia del Premio de Montreux y en base a ello, previendo la posibilidad (nada descabellada) de que una misma persona pueda participar como jurado en uno u otro certamen, se estipula que la coincidencia de fechas entre ambas manifestaciones será evitada por principio; lo cual no obsta para que el IRCA asuma sobre sí toda la historia del MIRA en sus nueve ediciones y recabe para sí la marca de autenticidad primaria: lo cual, si se tiene en cuenta que los organizadores del IRCA han sido una parte sustancial del MIRA desde su nacimiento hasta hace apenas unos meses, tampoco está tan desprovisto de sentido. En fin, una doble alternativa entre "históricos" y "renovados", aunque el IRCA renuncie de base a cualquier tipo de pugna o competencia, al menos verbalmente. Montreux, de momento y en la medida de mis noticias, no se ha manifestado aún sobre la existencia del Premio Internacional de la Crítica: no sé si en este caso la ausencia de comentarios habrá que entenderla según los principios del hispanicamente célebre "silencio administrativo"...

Una curiosidad final acerca de la organización desplegada por *High Fidelity* en torno al IRCA: los comités de preselección han sido cuarenta y siete, en contraste, me imagino que intencionado, con los quince o veinte que formaban parte de las tareas preliminares del "Prix Mondial". Supongo que con esta abundancia de comités nacionales se quiere garantizar la existencia de una estructura organizativa sólida, que aleje cualquier idea del IRCA como certamen ocasional o revanchista.

POSTURAS ANTE UNA SITUACION DE HECHO

Y bien, llegados a este punto de la historia, parece obligado preguntar qué actitud va a tomar RITMO como revista y el que suscribe como crítico ante las actuales circunstancias. Voy a tratar de responder en mi nombre y en el de la revista lo más claramente posible. Es preciso distinguir dos facetas de actuación ante la disyuntiva IRCA/MIRA: la participación directa, por un lado, en el desarrollo de los certámenes a nivel de comité de preselección o de jurado, y la información acerca de los mismos, de otro.

En lo que respecta al primer apartado, nuestra participación en el o los premios, las cuentas son transparentes. Ambos certámenes han invitado a nuestra publicación a formar parte de sus respectivos comités de preselección, enviándonos nosotros, tal como en otros años se ha hecho (desde 1972, exactamente), una lista de veinte registros susceptibles de optar al galardón. Uno de los certámenes, el IRCA o Premio Internacional de la Crítica, ha invitado igualmente al autor de este comentario a formar parte de su jurado final.

Aclaración a renglón seguido. ¿Significa mi ausencia de Montreux (MIRA) este año una ruptura mía o de la revista con el certamen suizo? Ni una cosa ni la otra. Montreux no me ha llamado este 1977 por aplicación de la más honesta lógica: según sus bases, una misma persona no debería concurrir como jurado más de tres veces consecutivas al premio, y en mi caso la regla se ha incumplido al haber sido invitado a formar parte de dicho jurado cuatro años seguidos; honor éste que personalmente agradezco de corazón. Era, por tanto, plenamente coherente, y yo conocía la intención de los organizadores al respecto desde el pasado año, que en este 1977 no se me llamara a Montreux. Lo cual no implica ninguna ruptura ni supone que en el futuro no pueda este comentarista volver a Montreux (ni tampoco determina que haya de volver taxativamente): mera aplicación, por tanto, de unas reglas de certamen y nada más. Cabe añadir que RITMO siente una sincera vinculación afectiva con quienes, desde Montreux, invitaron a nuestra revista a participar en el "Prix Mondial" desde su quinta edición, hace ahora algo más de cinco años.

Por lo que hace al segundo punto, la información en torno a los premios, la postura de la revista es igualmente clara. Hemos discutido y sopesado a nivel de Dirección las características de los dos certámenes en abstracto, olvidando por entero invitaciones o requerimientos. La conclusión de nuestras charlas ha sido siempre la misma: por mucho que nos duela la escisión en dos ramas de un galardón tan prestigioso como el Premio Mundial, la realidad es que tan válido y consecuente es un certamen como el otro. Hay algo más: España no es discográficamente un país importante, y todos lo sabemos. En RITMO, de otra parte, tenemos la conciencia firme de que nuestra revista es el único órgano discográfico realmente serio del país y, sin alharacas, sabemos muy bien que nuestro panel crítico puede codearse con los de las publicaciones "fuertes" de los mercados fonográficos realmente sólidos. Escatimarle información al público de nuestro mercado en desarrollo es pacato y ridículo. Por ello, volviendo al comienzo de estas líneas, entendemos que es nuestro deber informar al público de lo que ocurre cuando se da un premio mundial del disco, se llame IRCA o se llame MIRA, máxime cuando estamos comprobando que ambos certámenes tienen paralela eficacia real. RITMO, según esto, dará a conocer los resultados de los dos premios y, en el caso de figurar en uno de sus jurados, comentará también los pormenores de la concesión.

CONSIDERACIONES FINALES Y CODA MAS BIEN NOSTALGICA

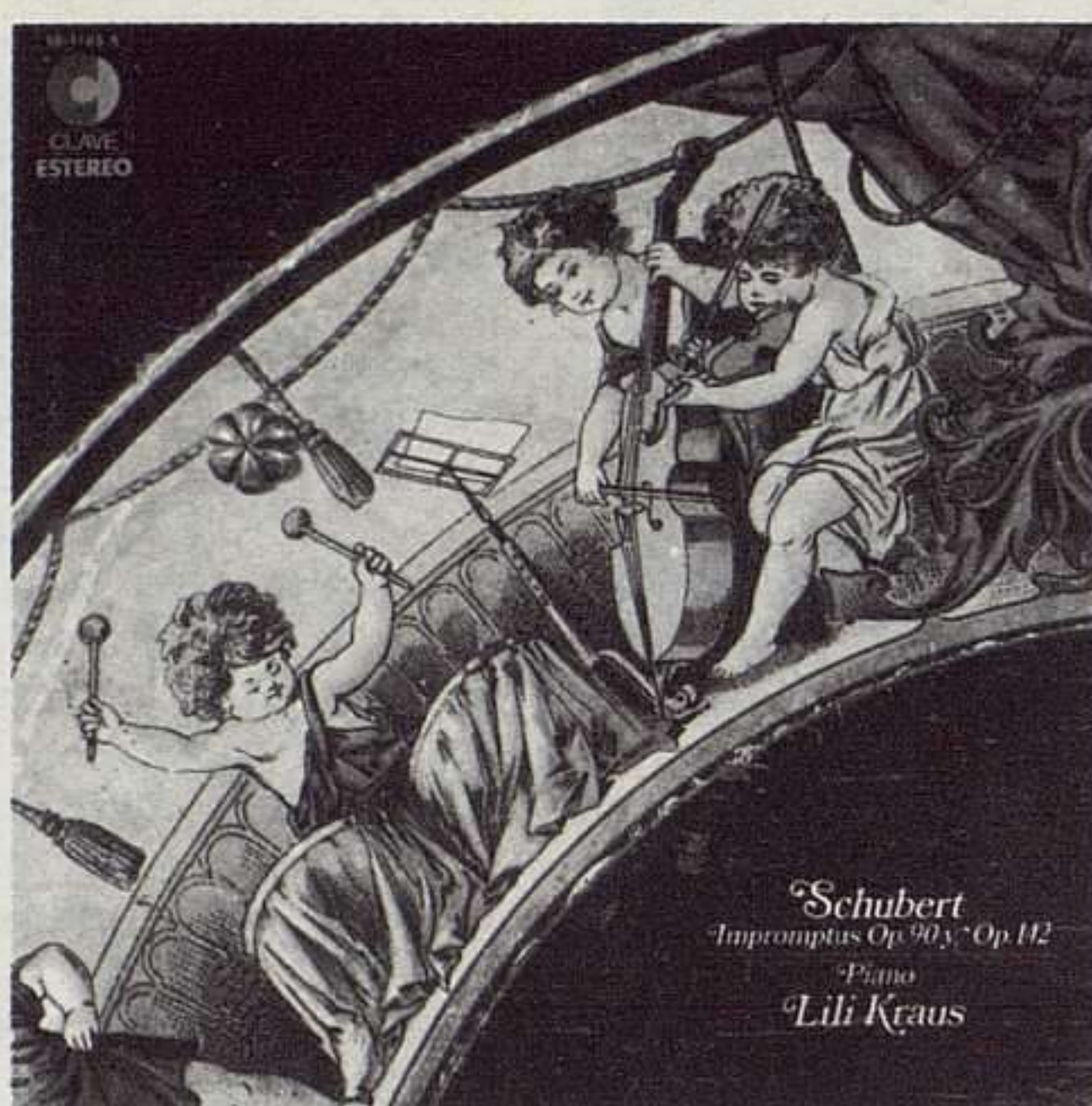
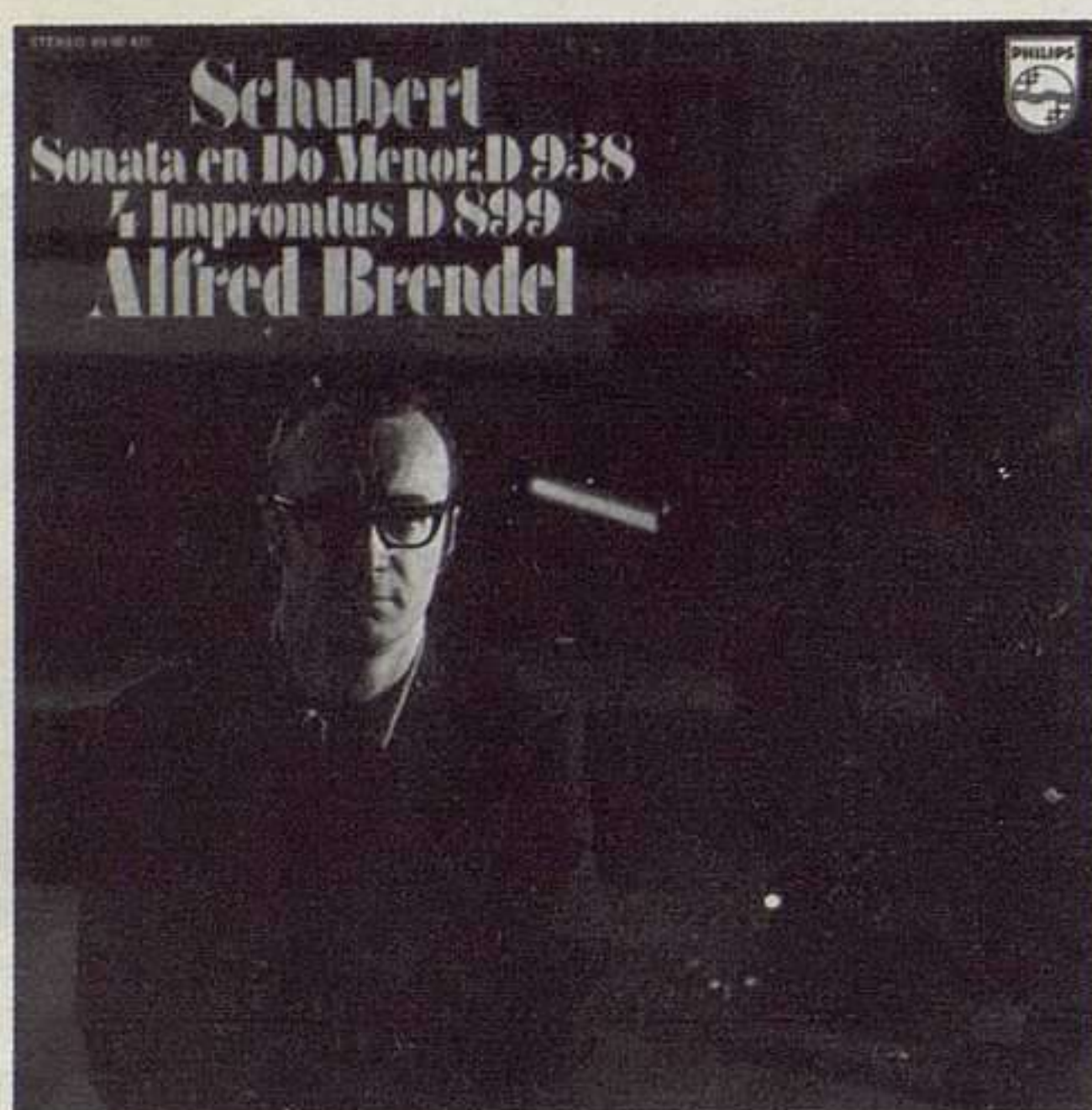
¿Cabe jugar a la futurología y predecir el mañana de IRCA y de MIRA? Yo prefiero no hacerlo. En cambio, sí quiero apuntar los "cortos circuitos" que pueden amenazar a las dos manifestaciones. La realidad es que *High Fidelity*/Festival de Montreux formaban una entidad estructuralmente muy compacta y nunca lamentaremos bastante su disolución. Al recién nacido IRCA puede afectarle seriamente la falta de una personalidad definida. No tiene una sede fija y parece que no la va a tener. Esto, la falta de una imagen de "marca", puede restar credibilidad difusiva al premio. La misma denominación, Premio Internacional de la Crítica, aunque inspira un refrendo casi científico, carece de la rotundidad del logo "Premio Mundial del Disco".

A Montreux, de otra parte, puede amenazarle mucho la tentación del localismo. El Premio, según se ha dicho, va a estar mucho más unido al Festival de la ciudad, y esto es peligroso. De hecho ya hay una manifestación externa muy significativa: el tradicional Diplôme d'Honneur ha sido concedido este año por el Festival (no por el jurado) a Claudio Scimone, un artista que actúa con frecuencia en Montreux. Nada tengo en contra de Scimone, al que considero un músico formidable, pero no deja de resultarme un poco fuerte poner su nombre en el "palmarés" del Diplôme junto a Walter Legge, Elsa Schiller, Karl Böhm, Wladimir Horowitz o Artur Rubinstein.

Pienso, en última instancia, que hay un tercer perjudicado en toda esta historia: el público en general. La confusión dimanante de hablar al melómano comprador de discos de un International Record Critic's Award o de un Montreux International Record Award, o decirselo en siglas de IRCA y MIRA, puede ser fastuosa. No sé yo si al escindir estos dos certámenes, la idea de un galardón multinacional caerá en esa "inadecuación" de la que hablaba Roland Gelatt en su trabajo de 1968 al referirse a los premios nacionales. Quizá por ello, aunque es muy difícil, a mí me gustaría creer que algún día los "padres" de ambas criaturas volverán a unir sus fuerzas en un premio único e indiscutible. ¡Ojalá! De momento, MIRA e IRCA avanzan por sus respectivos y tangentes caminos.

J. L. P. A.

Los «impromptus» de Schubert



La música de Schubert, en general, está asistiendo a una revalorización creciente, dado que son muchos los que estiman —me incluyo, desde luego— que sus méritos son muy superiores a la fama o consideración que suelen merecer sus obras, al menos hasta hace poco tiempo. Hoy se ve en Schubert a un músico de formación académica un tanto endeble, pero de una inspiración extraordinariamente rica, de caudal melódico único en toda la historia de la música, que nos ha legado un patrimonio de una originalidad inconfundible. Si antes se veía en Schubert —grave miopía— a un músico amable, agradable y decorativo, pero superficial y alejado de todo dramatismo, hoy estamos llegando a verle como músico hondo, intenso, humanísimo, y en los últimos años de una breve existencia que se extinguió a los treinta y un años, cargado de melancolía, amargura y desolación, en ocasiones tremendamente desgarrada; todo ello logrado —punto común con Mozart— por medio de una apariencia moderada, nunca desatada o desmelenada como la de los románticos posteriores, mucho más enfáticos, pero no por ello más intensos.

Autor, ante todo, de la colección de “lieder” más amplia y valiosa que existe, le siguen en trascendencia sus aportaciones a la música pianística y de cámara, y en menor medida, a la orquestal (en la que sólo ha dejado un par de obras capitales). El piano de Schubert es, sobre todo en su madurez, básicamente intimista, de autoconfesión personal plenamente ya romántica. La mayor parte de sus obras para el teclado, más de la mitad, son sonatas; aquí nos encontramos con la contradicción que tan certeramente ha explicado Sopena: los románticos de la época primera y media —entre Beethoven y Brahms, ambos excluidos, por supuesto— no se hallan dotados para las formas clásicas (sonata, sinfonía, etc.), no se encuentran a gusto en esos moldes, pero, sin embargo, ambicionan por encima de todo componerlas, y en ello empeñan y gastan —a veces, “malgastan”— sus mayores esfuerzos. Por el contrario, sus impulsos naturales se dirigen y se acomodan sin esfuerzos a las formas breves (“impromptus”, mazurcas, valeses y *ländler*, momentos musicales, nocturnos, y muchas otras sin título genérico), las más libres y carentes de sujeciones o complejidades formales, y en éstas es donde suelen producir sus mejores resultados, lo que no impedía que con frecuencia fueran las menos estimadas por ellos mismos. Esto no quiere decir que no lograsen sonatas de gran valor (casi siempre poco “clásicas” en la forma): en primer lugar, Schubert, cuyas seis u ocho últimas sonatas son, a pesar de ciertas desigualdades, obras cumbres, y también Schumann (dos), Chopin (tres) y Liszt (una, en forma muy libre).

El término “impromptu” expresa, por su origen latino, “improvisación”, o sea, pieza hecha casi de improvisación, sin que medie mucha reflexión o elaboración: esto, de todas maneras, debe reflejarse más bien en la impresión que produzca su escucha que referirse a su proceso creador, aunque, ciertamente, no es fácil que una invención lenta o ardua dé lugar a resultados que parezcan improvisados; pero esto se da, sin ir más lejos, en muchas obras de Chopin, autor de los cuatro más bellos “impromptus” conocidos, excepción hecha de los de Franz Schubert, que compuso dos colecciones de cuatro cada una: *Op. 90, D 899* (núms. 1 al 4) y *Op. 142, D 935* (núms. 5 al 8), clasificándose a veces también como “impromptus” (núms. 9 al 11) las tres *Klavierstücke* (“Piezas para piano”) *D 946, Op. post.*, de los que no vamos a tratar ahora.

En la música de Schubert, y muy en particular en sus “impromptus”, la fantasía, la libertad ocupan un lugar preeminente: esto explica, por otra parte, las maravillosas intuiciones que constituyen sus modulaciones armónicas, todo lo contrario que académi-

cas, y que por eso mismo suelen producir efectos únicos e inefables. En su *Diario* puede leerse: “¡Oh, fantasía, la joya más preciada de la humanidad, fuente inagotable en la que beben tanto los sabios como los artistas! ¡Oh, aunque sean pocos los que reconozcan y adoren, quédate entre nosotros para protegerme contra el llamado racionalismo, ese horrible esqueleto de sangre y carne!”

Dos palabras en torno a cada uno de los ocho “impromptus” objeto de este comentario. La fecha de composición de los *Op. 90* no está estrictamente precisada, pero ha de ser poco anterior a la de su publicación, 1827, año en que serían compuestos y publicados los *Op. 142*, el anterior al de la muerte de Franz Schubert.

El primero, “Allegro molto moderato”, muestra en su estructura parentesco con el rondó. El tema es de lírica y tierna melodía, que desde el comienzo encierra, no obstante, un aire doliente (lo que va a ser una constante en estas composiciones) que se va acentuando en las sucesivas reiteraciones, en las que van operándose sutiles cambios, no sólo en la tonalidad. Avanzada la pieza, el ambiente se entenebrece, para acabar con el “anuncio de una paz perseguida sin descanso” (S. Finkelstein).

El segundo, “Allegro”, podría ser un mero “movimiento perpetuo”, de no ser porque el virtuosismo se halla transfigurado en una melodía de un indefinible, pero irresistible encanto. En forma de “lied” (A-B-A), la sección central es a modo de danza apasionada. Al final, una inesperada y mágica modulación a modo menor.

El tercero, “Andante”, anuncia de entrada a Schumann, y luego más aún a Chopin: el aire de la pieza se anticipa a algún noble nocturno de éste, oscilante sin cesar en su carácter como en su tonalidad.

El cuarto, “Allegretto”, se desenvuelve en una tonalidad como insegura, que proporciona una extraña sensación de incertidumbre. En la sección central, la mayor sencillez basta para conseguir una expresión del más hondo patetismo, absolutamente inexplicable con palabras. He aquí al Schubert más genial, más enigmático, más asombroso: ¿qué análisis logrará desvelar o explicar la enorme intensidad de esta música?

La colección de la *Op. 142* aparece, en principio, como más elaborada: desde Robert Schumann a Alfred Einstein varios han visto en estos cuatro “impromptus” una encubierta *Sonata en Fa menor*; pero esta afirmación, muy discutida, se basa más que nada en la disposición de los “tempi” de los cuatro “impromptus”: 1, “Allegro moderato”; 2, “Allegretto”; 3, “Andante”; 4, “Allegretto”. (Curiosamente, Schumann los consideraba sonata, a pesar de su desconocimiento de la existencia del tercero de ellos y de resultar, por tanto, una sonata desprovista de movimiento lento propiamente dicho.)

El primero de ellos, para Schumann “claramente el tiempo inicial de una sonata, tan perfectamente desarrollado y terminado, que no da lugar a posibles dudas”, es más bien un extenso y complicado rondó en que el segundo episodio se deriva temáticamente del primero. El ambiente fluctúa entre la gracia y la melancolía. El segundo, en forma de “minuetto”, es de extrema sencillez, íntimo y grave. El trío central, maravilloso, contrasta con el tema de las secciones que lo enmarcan por su mayor agitación interior y ansiedad.

El tercero sería el “movimiento lento con variaciones” sobre el tema del entreacto III de *Rosamunda*, que aparece asimismo en el *Cuarteto de cuerda número 13, en La menor*. Las cinco variaciones son ya leves y graciosas, ya anhelantes, dramáticas y sombrías: “la atmósfera es muy típica de Schubert, con la seriedad y la sonrisa siempre mano a mano” (Finkelstein).

El cuarto, de carácter "scherzando", es el más virtuosista de todos ellos: de gran brillantez, nunca superficial. Se basa en danzas folklóricas bohemias, tratadas con carácter rapsódico, con gran libertad y hasta de modo desconcertante, como en la sorprendente y abrupta coda final.

* * *

La discografía actual en España de estas obras es muy pobre; pobreza que no lo es tanto si se añaden las tres grabaciones retiradas de catálogo no hace mucho tiempo, que, como aún pueden encontrarse en algunos establecimientos, vamos a referirnos a ellas: son las de Lili Kraus (Clave, Hispavox), Wilhelm Kempff (DG, 1967) y Jörg Demus (BASF). Los dos primeros contienen los ocho "impromptus" en un disco, y el tercero los incluye en un álbum de cuatro discos, junto con otras obras para piano, de Schubert. Las grabaciones disponibles hoy sin problemas son las de Alfred Brendel (Philips, 1973-74: en un disco, los cuatro primeros, con la **Sonata número 19, D 958**, y en otro los cuatro siguientes junto a las **Piezas D 946**) y Christoph Eschenbach (DG, 1975, los ocho en un LP).

El disco, en serie económica, de la notable mozartiana y schubertiana Lili Kraus era una opción estupenda, aun sin tener en cuenta el precio, porque suena bastante bien y es una excelente interpretación. De muy bello sonido (lo cual es bastante importante para esta música), con una pulsación perlada, pero no carente de fuerza cuando lo considera preciso, Lili Kraus sabe destacar la levedad y elegancia "vienesa" de estas piezas al lado de lo más adusto y dramático que contienen. Su juego de intensidades dinámicas es sutil y con frecuencia singularmente ondulante. Una muy bella recreación, en suma, en la que destacan las interpretaciones de los **Impromptus 5, 6 y 8**. Sería muy acertado reeditar este disco.

Wilhelm Kempff merece su fama de uno de los más grandes artistas del piano de los últimos decenios. Si sus versiones de las **Sonatas** de Schubert, sobre todo de las últimas, no siempre alcanzan las cotas que podrían esperarse de él, las de los **Impromptus** son excelentes, aun apreciándose altibajos. Es característico su sonido dulce, bellamente metálico en el registro agudo, casi nunca muy vigoroso. Si en algunas piezas, las más virtuosistas (**Núms. 2 y 8**), se le puede achacar cierta falta de nitidez en los pasajes más veloces y de "rapsodismo", o de una excesiva contención en algún momento muy dramático (sección media del **Núm. 4**), hay episodios desgranados con la maestría más consumada, con un fraseo de una línea purísima, que deja atónito, como en el caso de los **Números 5 y 6**, en los que expresa pudorosamente una honda melancolía con una simplicidad admirable.

Las versiones de Jörg Demus son por principio polémicas, a causa del instrumento que utiliza, un "pianoforte" de 1839 (once años posterior a la muerte de Schubert). Sin entrar en discusiones que serían muy prolijas, en mi opinión el sonido de dicho "pianoforte", en especial de sus notas más altas, es tosco y poco perfeccionado, no siendo posible obtener de él la diversidad de calidades sonoras y dinámicas de los mejores instrumentos modernos. Si, como se afirma en los comentarios, se persigue con su utilización, ante todo, una mayor claridad entre las voces, ésta ha distado de ser conseguida, pues cualquier escala rápida (**Núms. 2 y 8**, sobre todo) resulta bastante más confusa que de ordinario. Por lo demás, Demus es un notable músico y logra muy buenas versiones de los **Impromptus tercero y Séptimo**, aunque con una lentitud constante, que no siempre parece justificable. (Es de notar que su anterior registro para DG de los cuatro **Op. 192**, con un piano moderno, era superior).

Probablemente, Christoph Eschenbach da más de sí en Schubert que en otros autores: el joven pianista es muy musical, obtiene una bella sonoridad del instrumento (un poco dura en algunos "fortes") y consigue redondear por completo algunos "impromptus", enriquecidos en sus contrastes; así, en los dos primeros de cada una de ambas colecciones. En los demás, a veces puede criticarse cierta artificiosidad y carencia de la fluidez y espontaneidad necesarias a estas piezas.

En fin, Alfred Brendel, el pianista que más ha contribuido a revalorizar la música de Schubert, y que por ahora —a juzgar por sus numerosas grabaciones efectuadas— ha de ser considerado como su más grande intérprete, ofrece la concepción más certera, viva y actual de nuestro compositor. Su arte se basa en una intuición y una afinidad especiales para con Schubert; si media mucha reflexión, logra que no se advierta, produciendo siempre en el oyente sensación de espontaneidad. Escuchándole se percibe la impresión de que conoce, de que posee la "esencia" de su música. Su sonido es más hermoso y rico que cuando interpreta a otros compositores: lleno e intenso, leve y dulce a un tiempo, siempre noble y expresivo. Con él se hallan en constante diálogo los extremos inseparables del contenido schubertiano: sonrisa y seriedad admirable, sin cargar las tintas, manteniéndole distante de Mozart o Haydn y a la vez del Beethoven enérgico. A mi modo de ver, casi todos los "impromptus" hallan en Brendel a su intérprete más convincente (sirvan como ejemplos los **Números 2, 4, 5, 6 u 8**, que dan la sensación de modélicos), reafirmando que es precisamente Schubert el autor que Brendel mejor recrea.

No he logrado escuchar el disco del espléndido pianista Nelson Freire (Movieplay) que reúne los cuatro **Impromptus op. 90** y el **Carnaval**, de Schumann. Fuera de España se encuentran algunas interpretaciones de gran interés: ante todo, el documento de Edwin Fischer (EMI 1938), el más grande de los schubertianos, que tanto ha influido —no casualmente Brendel y Barenboim son discípulos suyos— en la interpretación actual del compositor vienés y que sigue siendo un modelo; la también antigua y excelente versión de Arthur Schnabel (EMI); las de Badura-Skoda (Bärenreiter), Aldo Ciccolini (EMI), Gilbert Schuchter (el único que ha grabado hasta ahora toda la obra para piano de Schubert, en Tudor); la anterior versión de Brendel para Vox, etc. A la expectativa de la grabación que DG publicará el próximo año, 150 aniversario de la muerte de Schubert, a cargo de Daniel Barenboim.

Conclusión: Alfred Brendel en un indudable primer puesto. Lili Kraus, con una excelente interpretación en serie económica, no está disponible hoy día. Aun desiguales, versiones valiosas por diversas razones, de Kempff (anulada) y Eschenbach. Demús, para quienes prefieren escuchar a Schubert en un "pianoforte" de la época.—ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

REFERENCIAS:

- 1-4. Alfred Brendel (+ **Sonata núm. 19 D 958**). Philips, 6500 415 *.
- 5-8. Alfred Brendel (+ **Piezas D 946**). Philips, 6500 928 *.
- 1-8. Lili Kraus. Clave-Hispavox, 18-1185 S.
- 1-8. Wilhelm Kempff. Deutsche Grammophon, 1139 149.
- 1-8. Christoph Eschenbach. Deutsche Grammophon, 2530 633.
- 1-8. Jörg Demus (+ **Obras piano Schubert**). BASF, 94 53708, 3 LPs.
- 1-4. Nelson Freire (+ Schumann: **Carnaval**). Movieplay, S-14045.

* Aparecerán próximamente, en un álbum de ocho discos, con las **Obras para piano**, de Schubert, compuestas entre 1822 y 1828.

DISCOS EDITADOS ENTRE EL 15 DE JULIO Y EL 31 DE AGOSTO DE 1977

(Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán)

I. ORQUESTAL

- BEETHOVEN: **Concierto para piano, número 4. Sonata para piano, número 26, «Los Adioses»**. Z. Kocsis, Orquesta de la Radio-televisión de Hungría. Director, E. Lukacs. Hispavox, 70-0002. 450 ptas.
- BRAHMS: **Sinfonía número 1**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, L. Stokowski. Decca, PFS 4305. 460 ptas.
- BRUCKNER: **Sinfonía número 4, «Romántica»**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, I. Kertesz. Decca, SDD 464. 275 ptas.
- HAYDN: **Sinfonías números 42 y 45, «Los Adioses»**. Orquesta Filarmónica Hungarica. Director, A. Dorati. Decca, SDD 414. 275 pesetas.
- HINDEMITH: **Música de cámara, número 4**.
- WEILL: **Concierto para violín e instrumentos de soplo**. R. Gerle, Orquesta de la Opera del Estado de Viena. Director, H. Scherchen. Mediterráneo, 1308002/0.

ROSSINI-RESPIGHI: Rossiniana. TCHAIKOVSKY:

- «Suite» número 4, «Mozartiana». Orquesta de la Suisse Romande. Director, E. Ansermet. Decca, SXL 6312. 430 ptas.
- SCRIABIN: **Poema del éxtasis**. RIMSKY-KORSAKOV: **Capricho español**. DVORAK: **Danza eslava número 10**. Orquestas Filarmónica Checa y New Philharmonia. Director, L. Stokowski.
- R. STRAUSS: **Así hablaba Zarathustra. Tiq Eulenspiegel. Don Juan**. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL 6749. 430 ptas.
- VERDI: «Ballets» de óperas: **Otello, Don Carlo, I Vespri Siciliani**. Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. Decca, SXL 6726. 430 pesetas.
- WEBER: **Obras para piano y orquesta: Concierto número 1, Pieza de concierto, Polonesa brillante, op. 72**. M. Littauer, Orquesta Sinfónica de Hamburgo. Director, S. Köhler. Hispavox, HVOS 810-10. 450 ptas.

II. CAMARA

- DVORAK: **Quinteto para piano y cuerda**. SCHUBERT: **Quartettsatz D 703**. C. Curzon, Cuarteto Filarmónico de Viena. Decca, SDD 270. 275 ptas.

III. INSTRUMENTAL

- BACH: **Piezas para órgano: Fantasía en Sol mayor. Sonatas-Trío números 3 y 6. Pastoral en Fa mayor**. K. Richter. Telefunken, SAWT 9915. 430 ptas.
- BEETHOVEN: **Sonatas para piano números 8 («Patética»), 14 («Claro de luna») y 21 («Waldstein»)**. R. Firkusny. Decca, PFS 4341. 460 ptas.
- CHOPIN: **Sonata para piano, número 3. Balada número 4. Mazurcas 5 y 13. Nocturno 15. Polonesa 3. Vals 3. I. Vered**. Decca, PFS 4313. 460 ptas.

(Pasa a la pág. 44)

OFERTA DE OTOÑO 1977

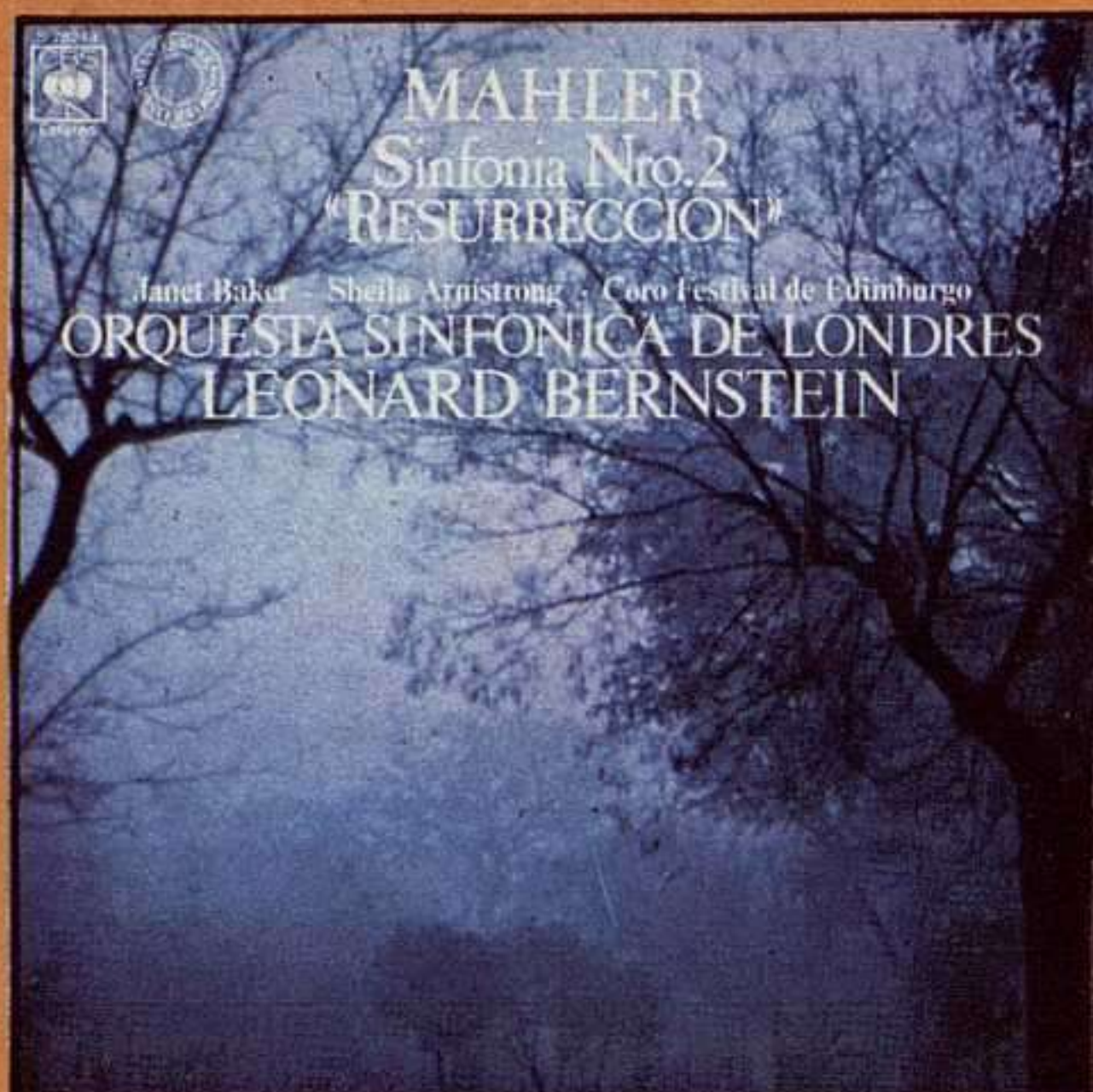
*Esta oferta comienza el 26 de Septiembre de 1977
y termina el 28 de Enero de 1978.*



CONCIERTO DEL SIGLO. Q 79200

Grabado en directo en el Carnegie Hall de Nueva York en mayo, 1976, con impresionante lista de artistas: BERNSTEIN, FISCHER-DIESKAU, HOROWITZ, MENUHIN, ROSTROPOVITCH, STERN, en un concierto del que dijo un crítico: "Sería ridículo criticarlo". Obras de BEETHOVEN, RACHMANINOFF, TCHAIKOVSKY, SCHUMANN, BACH. Escuchen este maravilloso concierto y verán por qué pagaron por las entradas hasta 87.000 Ptas. Album en cuadrafónico/Estéreo Compatible.

Precio Normal del álbum doble: 850,—
Precio Oferta: 725,—



MAHLER: SINFONIA N.º 2. S 78249

Bellísima versión de LEONARD BERNSTEIN grabada en la Catedral de Ely (Inglaterra) y transmitida por la BBC. En Televisión Española se vio el Viernes Santo de este año. "Extraordinariamente persuasivo" (Grammophone) JANET BAKER, SHEILA ARMSTRONG, Orquesta Sinfónica de Londres.

Precio Normal del álbum doble: 850,—
Precio Oferta: 625,—



SCHOENBERG: GURRELIEDER. S 78264

Ahora en España puede Vd. escuchar los "Gurrelieder", en versión de la Orquesta de la BBC, dirigida por PIERRE BOULEZ. Intervienen sendos solistas: JESS THOMAS, MARITA NAPIER, y KENNETH BOWEN, entre otros. Con libreto completo en alemán y castellano.

Precio Normal (Caja de 2 LPs): 900,—
Precio Oferta: 835,—



RAVEL: LA OBRA PARA PIANO. S 77380

PHILIPPE ENTREMONT interpreta RAVEL tan magistralmente que la revista francesa "Diapason" dice: "El álbum Ravel de Entremont se impone entre las cimas de una discografía ya rica en importantes éxitos." PAVANA PARA UNA INFANTA DIFUNTA, MI MADRE LA OCA, GASPARD DE LA NUIT, LA TUMBA DE COUPERIN, y más.

Precio Normal (Caja de 3 LPs): 1.325,—
Precio Oferta: 990,—



DONIZETTI: GEMMA DI VERGY. Q 79303

Primera grabación musical de esta ópera popular de Donizetti. Grabado en directo en el Carnegie Hall en 1976, es la primera aparición de MONTSERRAT CABALLE en CBS: "canta con ese tono flotante, etéreo, por el cual es tan conocida", (Gramophone). Album en cuadrafónico-estéreo compatible. Libreto italiano/español.

Precio Normal (Caja de 3 LPs): 1.325,—
Precio Oferta: 1.025,—

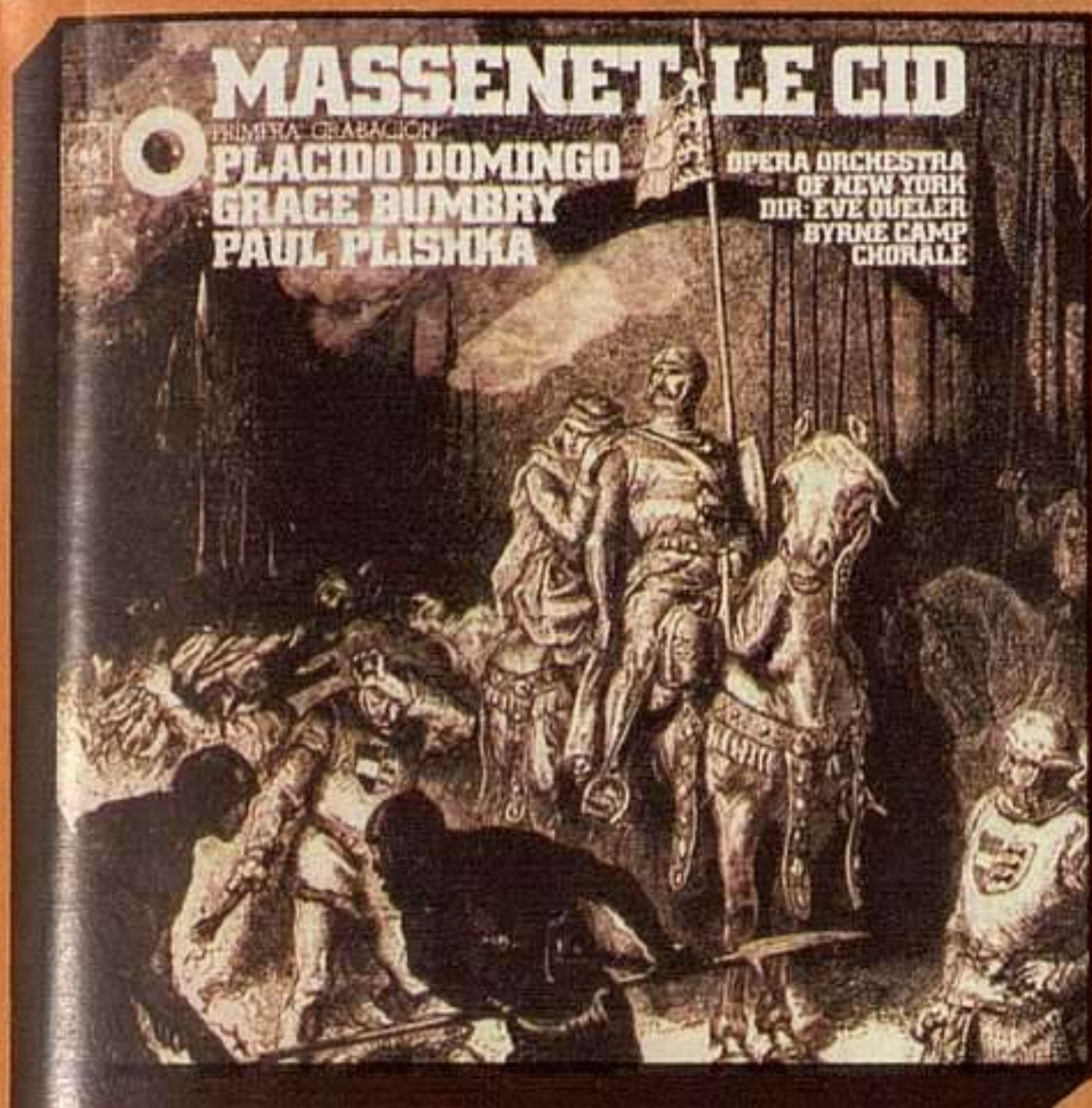


DONIZETTI: L'ELISIR D'AMORE. S 79210

PLACIDO DOMINGO e ILEANA COTRUBAS: Dos estrellas de altísimo rango interpretando en el Covent Garden de Londres esta popular ópera de Donizetti. Libreto italiano/español. Grabación, 1977.

Precio Normal (Caja 2 LPs): 900,—
Precio Oferta: 690,—

CBS MASTERWORKS



MASSENET: EL CID. S 79300

Otra primera grabación mundial, hecha en el Carnegie Hall de Nueva York, en 1976. Importante papel del gran tenor español, **PLACIDO DOMINGO**, como Rodrigo, y además **GRACE BUMBRY** y **PAUL PLISHKA**. Otro triunfo de la joven Directora **EVE QUELER**. Libreto en francés y castellano.
Precio Normal (Caja de 3 LPs): 1.325,—
Precio Oferta: 1.025,—



SCHUMANN: LAS CUATRO SINFONIAS. S 77344

Por fin en España, la versión del maestro Szell de estos inspirados cuadros emotivos llenos de espontáneo lirismo, potencia y poesía. Contiene también el Concierto para Piano y la obertura de "Manfredo".
Precio Normal (Caja de 3 LPs): 1.325,—
Precio Oferta: 990,—



HANDEL: CONCERTI GROSSI, OP. 6. S 79306

Novísima versión de los Concerti del gran experto francés de música del siglo 18, **JEAN-CLAUDE MALGOIRE**. Doce Concerti al estilo italiano que datan de 1739. Interpretados por la Grande Ecurie et Chambre Du Roy.
Precio Normal (Caja de 3 LPs): 1.325,—
Precio Oferta: 990,—



BEETHOVEN: ALBUM ESENCIAL S 77414

Reedición de este álbum que en este año Conmemorativo sintetiza lo mejor de la obra de uno de los grandes compositores de todos los tiempos.

Precio Normal (Caja de 4 LPs): 1.710,—
Precio Oferta: 1.300,—

OFERTA ESPECIAL 26 Septiembre al 29 Octubre

Hasta el 29 de Octubre, todo el catálogo clásico CBS estará a la venta a un precio especial (por ejemplo, los LPs estarán a 340 Ptas.). Consulte en su tienda habitual para obtener un catálogo completo.

Si quiere obtener información sobre futuros lanzamientos, mande su nombre y dirección al Dpto. Clásico, Discos CBS, Generalísimo, 25, Madrid-16.



IV. VOCAL Y CORAL

Misa litúrgica de la Iglesia Ortodoxa Rusa. Conjunto Vocal Tchaikovsky. Directora, G. Grigorieva. HARS, 740-11. 450 ptas.
MORALES: Misa Mille Regretz. Cinco Motetes. Madrigalistas de Praga. Director, M. Venhoda. Telefunken, 641917. 430 ptas.
STRAVINSKY: Sinfonía de los Salmos. Canticum Sacrum. R. Morton, M. Creed, Coro de la Christ Church Cathedral de Oxford. Con-

junto de soplo Philip Jones. Director, S. Preston. Decca, SXL 29126. 430 ptas.

V. OPERA

MOZART: Così fan tutte (selección). Lorengar, Berganza, Davies, Krause, Berbié, Bacquier. Coro del Covent Garden, Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir G. Solti. Decca, SET 595. 460 ptas.
WAGNER: El holandés errante (selección). London, Rysanek, Tozzi, Elias, Liebl. Coro y Orquesta del Covent Garden. Director, A. Dorati. Decca, SDD 439. 275 ptas.

VI. RECITALES

Canciones napolitanas por Caruso, Lauri-Volpi, F. de Lucia, Pattiera, Pertile y Schipa. Zafiro, ZOR-280. 285 ptas.
Cantigas galegas. M. Uriz, M. L. Cortada. Columbia, SCLL 14100. 440 ptas.
Páginas célebres para orquesta de BOCCHERINI, GLINKA, GOUNOD, OGINSKY, REBIKOV, RUBINSTEIN y VERDI. Orquesta del Teatro del Bolshoi. Director, B. Khaikin. Hispavox, HMES 20-002. 450 ptas.

Reaparición de CBS

Entrevista con PETER BAGNEY Por Santiago Herrero Villa

Cuando este número de RITMO esté en sus manos, lector, los aficionados a la música clásica española habrán recibido una agradable sorpresa, largo tiempo deseada y esperada quizá con un cierto escepticismo: la reactivación del Catálogo de la Empresa CBS, o se podría mejor decir su reaparición, dado lo exiguo de su catálogo hasta ahora y lo dificultoso de su compra. Esta "reentré" se hace por la puerta grande, con una oferta de otoño consistente en diez álbumes a precio especial y la rebaja del 20 por 100 en todo el Catálogo actual de la firma, que contará con abundantes reediciones de aquellas obras que habían sido previamente descatalogadas. Sobre la oferta, encontrará el lector el debido comentario en nuestra sección de crítica discográfica de este mismo número.

Sobre las perspectivas, la política editora de CBS y su visión de futuro en nuestro país charlamos con Peter Bagny, el hombre que desde su cargo ejecutivo en CBS asume prácticamente la responsabilidad de estos lanzamientos y de los futuros de la Empresa.

—Nuestra intención al hacer este "re-lanzamiento" es la de normalizar totalmente nuestra presencia en el campo de la música clásica en España y revitalizar el mercado. Creo que la competencia es buena para todos.

—La responsabilidad de esta idea, ¿ha

partido de aquí o ha venido desde la Central americana de la Compañía?

—No; la idea, la responsabilidad de todos los planes es a nivel de dirección española. Ha habido, eso es cierto, una serie de sugerencias por parte de la dirección europea, en París, pero sólo al nivel de sugerencias. Todo se ha pensado y gestado aquí.

—¿Qué política de catálogo van a seguir?

—Aproximadamente, la misma que la CBS de Europa. Es decir, pensamos lanzar unos cuatro LPs al mes y hacer dos ofertas especiales al año, en primavera y otoño. Estas ofertas serán de "cajas" o álbumes. En cuanto al material que se edite, también iremos lo más cercanos a lo que la Compañía edita a nivel europeo y lo más próximos en el tiempo que nos sea posible. Como muestra, en esta primera oferta van dos obras que se editan simultáneamente en España y en el resto de Europa, incluso unos días antes, como son los Concerti Grossi, de Haendel, y el Elisir d'Amore, de Donizetti. También, qué duda cabe, editaremos obras que por su interés lo merezcan, aunque no sean de absoluta novedad.

—En cuanto al extenso Catálogo de CBS de música del siglo XX...

—Por ejemplo, dada la situación del mercado español en este tipo de música

y lo que nosotros tenemos en catálogo, lanzaremos aquí más música contemporánea que a nivel internacional. Compositores como Copland, Elgar, incógnitos casi discográficamente en España, tendrán que publicarse, independientemente del resto de Europa. Y lo mismo con una buena cantidad de nuestros fondos de catálogo que no se han editado aquí.

—¿Se va a dar un "trato especial" a España en relación al tamaño de su mercado, menor que la mayoría de los países europeos? Es decir, ¿puede haber obras que no se publiquen aquí por malas perspectivas de ventas?

—No. Decididamente, tenemos la intención de que eso no influya. Creemos que el mercado español es mayor de edad.

—Al tomar la decisión de esta reaparición, ¿puede haber influido el éxito inesperado, en mil novecientos setenta, de la sección de música "pop", que hasta entonces tampoco estaba representada en España?

—No creo. Por supuesto, la música clásica no es tan rentable como el "pop". Pero una Compañía discográfica sería tonta si no tiene un catálogo de música clásica. Esa es nuestra opinión, al menos.

—En cuanto al cuidado de las ediciones...

—Bien; hasta ahora el problema consistía en las matrices que venían de fuera: no siempre llegaban como era de desear. Ahora el prensaje "standard" es alemán, lo hace la misma Casa que hace los de la DGG. Como ya he hecho en alguna ocasión, todo aquello que no suene bien de verdad no saldrá al mercado. En cuanto a la envoltura, todos los discos saldrán con bolsa interior de papel plástico y plastificado exterior. Las carpetas serán, en todo caso, las originales, con los textos traducidos, y en el caso de libretos, con el texto original y la traducción al castellano. Deseamos que el cliente, el aficionado a la música clásica, obtenga el máximo posible, y al mismo tiempo satisfacer también unas necesidades de mercado.

Ya saben los aficionados españoles. A partir de ahora tendrán otra Compañía más, con todas sus consecuencias, en el mercado. Y una Compañía que guarda varias sorpresas, para casi todos los gustos, en su Catálogo y en las novedades de cara a la temporada que ahora empieza. Esperemos que, a pesar de la crisis, se cumpla su deseo en lo que a revitalizar el mercado se refiere. Porque, lógicamente, de un aumento en la competencia, el primer beneficiario debería ser el consumidor.



OFERTA CBS

UN CLASICO DE LA INTERPRETACION MAHLERIANA:
LA SEGUNDA «SEGUNDA» DE BERNSTEIN

La función crítica es difícil y apasionante. Los que comentamos discos vivimos en especial una «corriente de tensión» con altas y bajas inesperadas. Muchas veces se acumulan ante nosotros registros de interés muy relativo, acerca de los cuales es necesario informar al público. En ocasiones, seguramente con motivo de una salida al extranjero o gracias a una afortunada transmisión de radio, podemos conocer obras e interpretaciones que inmediatamente nos «atrapan», nos poseen: es el caso de ese disco que se revela como magistral desde la primera audición y que, por unas u otras razones, sabemos o prevemos que no va a ser editado en España, al menos durante un cierto tiempo. Se produce entonces un desequilibrio entre la necesidad de transmitir una vivencia por parte de quien escribe y la realidad incómoda de lo absurdo que sería hacerlo cuando el objeto base de la reflexión no se halla al alcance de las personas a quienes va destinada la posible crónica. Pero puede suceder que un día esa interpretación, ese objeto de consumo dignificado por la calidad cultural que encierra se vuelve asequible no sólo para aquel que lo ha conocido de tiempo atrás, sino para quienes le rodean y forman su entorno de comunicación. Y no es raro que en ese instante, cuando se ha deseado tanto escribir sobre un tema y al fin se puede hacer, surja una especie de pantalla que se interpone entre el crítico y sus lectores; se han querido decir tantas cosas sobre «aquello» desde mucho antes, que llegada la ocasión de hacerlo no se sabe bien por dónde empezar, y la tantas veces imaginada crónica se transforma en balbuceo.

Esta situación que acabo de describir es la que se me plantea al tener delante de mí, lista para su edición en España, la **Segunda sinfonía** de Gustav Mahler grabada por Leonard Bernstein en la Catedral inglesa de Ely, en 1973. En los últimos cuatro años no me he cansado de decir y de escribir que este segundo acercamiento de Bernstein a la **Sinfonía «Resurrección»** era un hito, una cima interpretativa en el camino ya largo del mahlerianismo, y no sé en cuántos sitios ni a cuántas personas he puesto estos discos para probar con la audición la veracidad del aserto. Y ahora que esta grabación se pone, finalmente, a la venta en nuestro mercado, gracias a una nueva «resurrección» de la CBS española, y puedo comentarlos, advierto en mí un súbito tartamudeo literario y dudo sobre la forma de enfocar un comentario inevitablemente admirativo.

Ante esta situación subjetiva, es un dato particular, una experiencia personal la que se me plantea como primera alternativa del comentario; así, una vez más, puede ocurrir que sean premisas rotundamente subjetivas las que nos lleven a una conclusión de validez general. La vivencia es ésta: casi todas las veces que he escuchado la interpretación de Bernstein he sentido una «superación del pentagrama». Quiero decir que la partitura, que, naturalmente, es el fundamento último de la versión, se me ha ido diluyendo como frontera necesaria del mensaje sonoro, y en un momento posterior casi siempre me ha ocurrido que he preferido dejar los pentagramas a un lado para concentrarme exclusivamente



en la «puesta en sonidos» del texto base: en su significado más profundo puede yacer la constatación intuitiva de que el intérprete se está emancipando, en su versión, de los estrechos límites del papel pautado para advenir, en la más elevada línea de la recreación, a un estrato superior que le coloca en nivel muy cercano al del creador. Entiéndase bien esto: no quiero dar la falsa impresión de que esa renuncia a compartir la lectura del pentagrama con la audición se produce por un arbitrario distanciamiento del intérprete respecto de la lectura de la obra o por una tergiversación del material musical que cambia o altera la forma de lo escrito; precisamente, es al contrario, esa sensación descrita se origina a causa de una desusada fidelidad **espiritual** del intérprete hacia el autor, que es percibida por el oyente y, eso sí, a partir del momento en que se capta tal comunión entre creador y transmisor, el respeto puntillista y literal a lo escrito se transforma en una cuestión absolutamente secundaria, y que tal acento no se marque o tal regulador se omita, detalles éstos que habitualmente nos llamarían en seguida la atención en versiones de menor entidad, pasan del todo inadvertidos ante la trascendencia del conjunto que se está aprehendiendo. Han sido varias las veces en que una vivencia de esa índole se me ha presentado como inevitable: como ejemplos en disco podría citar la **Novena** de Beethoven, de Furtwängler, en el Festival Bayreuth del 51; el tercer acto de **Meistersinger** de Knappertbusch; la **Kreisleriana** o la **Sonata L. 23** de Scarlatti por Horowitz; cualquiera de las versiones de **Heldenleben** por Karajan; la **Octava** de Dvorak por Szell con el Concertgebouw; **Frauenliebe und Leben** por Kathleen Ferrier; la **Primera** de Brahms del 52 y todo el **Tristán** del ya citado Furtwängler; todo el Brahms que nos dejara Bruno Walter; la **Cuarta** de Bruckner por Böhm y cualquiera de sus **Così fan tutte**; las **Cinco piezas** de Schönberg por Kubelik... En los meses más recientes esa impresión se ha reproducido con otra interpretación de Mahler, la de la **Novena sinfonía** por Giulini. Creo que esta enumeración da un poco la idea de qué quiere expresar esa «superación del pentagrama».

La referencia directa a nombres propios obliga a una panorámica dentro del campo concreto del mahlerianismo y de la parcela **Segunda Sinfonía**. Como casi siempre que se entra en la interpretación de las obras de Mahler, dos nombres aparecen como cabeza de fila: Bruno Walter y Otto Klemperer. Paradójicamente, ninguno de los dos dejó grabado un «todo-Mahler» en el terreno de las **Sinfonías** y, lo que es más importante, ni siquiera llegaron a tocar todas las piezas escritas por Mahler en dicho género. En lo que hace a la **Segunda sinfonía**, los dos dejaron versiones en disco de sus aproximaciones a la obra, y en ambos casos nos hallamos ante lecturas excepcionales. Si bien la **Segunda** de Klemperer (EMI, 1962) es asequible a un potencial comprador español, la de Walter (CBS, 1957) sigue siendo una de las graves lagunas de nuestra discografía: quizá la nueva etapa de CBS en nuestro país pueda abrir camino a una edición en serie económica. Salvando estas dos versiones «históricas», la galería de los registros modernos de la obra está dominada, tanto en la referente a interpretación como a sonido, por sendos álbumes de Decca, interpretados por Georg Solti (1966) y Zubin Mehta (1975). El último de éstos fue comentado con justo entusiasmo por Enrique Pérez Adrián hace unos meses en estas páginas (cfr. RITMO, núm. 469, marzo

Aunque Vd. piensa que sus cajas acústicas son perfectas, pruebe a escuchar la realidad.

Bang & Olufsen



Bang & Olufsen anuncia la liberación total de la música en el espacio.



Con la introducción de la linealidad de fase en toda la gama de las Beovox UNI-FASE, las cajas acústicas han dejado de ser el eslabón más débil de una cadena de Alta Fidelidad.

Bang & Olufsen necesitó los mejores cerebros, trabajando durante cuatro años, para desarrollar sus nuevas cajas acústicas UNI-FASE.

Solicite una demostración a su proveedor habitual de Alta Fidelidad.



Bang & Olufsen

Importador exclusivo para España: Avda. de Felipe II, 12
Teléfs. 275 38 73
226 61 38
MADRID-9

Delegación en Cataluña: C/ Prim, 146
Teléf. 380 43 77
BADALONA
Barcelona

de 1977). Yo mismo apunté hace dos años un comentario global sobre las interpretaciones mahlerianas en disco, incluyendo, como es natural, la **Segunda sinfonía**, en mi crítica a la edición española del integral de Bernard Haitink (cfr. RITMO, núm. 456, noviembre de 1975); por esas fechas aún no se había publicado la **Segunda** de Mehta, y no ofrecía impresión alguna sobre ella, pero hago mías las apreciaciones de Pérez Adrián sobre dicha versión. Ya en ese comentario del 75 apuntaba algo que hoy, con los discos ya publicados, es preciso repetir: mi creencia de que esta **Segunda** de Bernstein, de 1973, sobrepasa **conceptualmente** (quizá no **técnicamente**, pensando sobre todo en la toma de sonido del álbum de Mehta) a las dos versiones citadas de Decca, siendo la única de las grabaciones modernas de la obra que puede alzarse hasta el escalón privilegiado que ocupan los trabajos de Walter y Klemperer.

Al llegar a este punto, quienes conozcan la antigua versión de Bernstein para la misma firma, CBS, grabada al comienzo de los años 60, puede que sientan un nada descabellado recelo ante la nueva lectura del músico estadounidense. No en balde esa versión de Bernstein con la Filarmónica de Nueva York puede colocarse, sin problemas, como «farolillo rojo» entre las **Segundas** modernas. Pero, como ya anoté en la referida crónica del 75, Bernstein se apunta con su nueva lectura del 73 dos «records»: el de ser el único director que ha grabado dos veces la obra, y el de que sus versiones de uno y otro lado del Atlántico sean, respectivamente, la peor y la mejor de la **Sinfonía**, dejando las dos «históricas» aparte. Un inciso para los coleccionistas: de hecho, con Bernstein tendríamos que hablar de dos versiones y media de la página mahleriana, ya que, alrededor de 1966, «Lenny» grabó el último movimiento de la obra en Tel-a-viv, durante el Festival de Israel, con el coro final cantado... en hebreo; este registro lo considero sólo apto para admiradores incondicionales de Bernstein, y no sólo por razones lingüísticas.

Pienso, con todo, que para situar interpretativamente la segunda grabación completa de Bernstein es ineludible acudir como punto de referencia y comparación a su primera versión de Nueva York. Pese a las dramáticas diferencias entre una y otra lectura, Bernstein a nadie se parece más que a sí mismo, y, muy importante, el esqueleto de su actual visión de la obra está ya presente en la grabación de 1962/63. Cuando ésta se publicó, coincidiendo prácticamente en fechas con la edición del registro de Klemperer (lo que agravaba aún más las cosas para el músico americano), a un oyente imparcial se le ponía de manifiesto que Bernstein sustentaba una concepción grandiosa de la **Sinfonía**. Utilizo la palabra «grandiosa» sin ninguna connotación peyorativa: la **Auferstehung-Symphonie** es inequívocamente una obra grandiosa, tanto por la magnitud de los medios empleados en ella como por las ideas que la dan vida. Esta grandeza, sin embargo, se quedaba en el mero plano de la posibilidad ante el hecho auditivo insoslayable de que a Bernstein le faltaban recursos técnicos de director para ponerla en pie. La sensación dominante era la de que, merced a un esfuerzo titánico, Bernstein conseguía superar los enormes obstáculos del pentagrama y «decir algo». El vasto espacio sonoro creado por Mahler se imponía como primera premisa, y sólo tras un agotador trabajo sobre el mismo se arribaba a una concepción global del edificio, insegura y poco estable. La recepción crítica a la grabación fue mayoritariamente negativa, y persona tan poco dudosa como el desaparecido Deryck Cooke calificó la interpretación de «monstruosa».

Bernstein encajó con deportividad los comentarios desaprobatorios y prosiguió su pionera labor de llevar al disco el ciclo completo de las **Sinfonías** de Mahler; efectivamente, en 1967 con la publicación de las **Sinfonías primera, Sexta y Novena**, Leonardo Bernstein se convertía en el primer director de orquesta que grababa la serie de las nueve composiciones «ortodoxas» (hasta hace poco tiempo Bernstein rehusaba tocar fragmento alguno de la **Décima**, inclusive el «Adagio» inicial, cuya paternidad pertenece a Gustav Mahler al ciento por ciento). Vendrían después Kubelik, Haitink, Solti y Abravanel, pero a «Lenny» le cupo la satisfacción de ser el primero, lo cual no es poco mérito. Mientras, siguió trabajando con especial afecto en torno a la **Segunda**, una obra por la que este artista siente un cariño fuera de lo común. Al mismo tiempo, su técnica directorial se fue depurando, y hoy, 1977, una de las primeras cosas que saltan a la vista cuando se ve actuar a Bernstein es la contundencia de sus recursos técnicos, que le han ido transformando en un músico mucho más preciso que antaño, y en intérprete con desacostumbrada capacidad de respuesta en las orquestas que dirige. A mitad de camino entre el fiasco del 63 y el triunfo del 73 está el testimonio de un testigo insospechado, Luciano Berio: cuando, en 1969, edita Berio la partitura-«Collage» de su **Sinfonía** (cuyo tercer movimiento reproduce masivamente el «Scherzo» de la **Segunda** mahleriana), el compositor italiano anota como dedicatoria del movimiento: «Homenaje a Gustav Mahler, cuya obra parece llevar dentro de sí el peso de toda la historia de la música, y a **Leonard Bernstein, por su inolvidable interpretación de la «Sinfonía Resurrección» en la pasada temporada**». Interpretaciones posteriores en Londres y Viena confirman que Bernstein «navega» a gusto por las aguas de la obra, y el mismo Cooke, tras una audición en concierto, en Londres, que él mismo considera la mejor que ha escuchado en vivo, se pregunta



Leonard Bernstein.

cómo este hombre pudo grabar años antes una versión tan desastrosa de la pieza.

Llegamos así a la grabación que es motivo de este comentario. Hoy, como ayer, la visión de la obra es grandiosa. Pero en esta grandiosidad, auténtica magnificencia sonora, se da una componente de serenidad, de nobleza, que brillaba por su ausencia en el histórico montaje de Nueva York. Ello se debe a que Bernstein ya no tiene que luchar para someter a su criterio los arduos problemas técnicos de la partitura, en parte porque su capacidad como concertador es infinitamente superior, y en parte porque la progresiva convivencia con la obra le ha hecho perder el miedo a sus peligrosas irregularidades estructurales. Pasajes que eran chisporroteantes cortocircuitos de interpretación en la primitiva versión pasan ahora a ser secuencias de exhibición de control orquestal. Y al no tener que combatir primariamente por hacerse con las riendas del fluido musical, Bernstein se puede consagrar con verdadera tranquilidad creativa a moldear su concepción del gigantesco fresco mahleriano. Por eso, tal como escribía en mi aludido comentario de 1975, «a medio camino entre el descoyuntamiento y el quietismo, Bernstein, en exhibición de director formidable, logra lo irreconciliable: que el camino que va del 'Totenfeier' al 'Aufersteh'n' sea una línea recta». Bernstein sublima toda la aparente entropía de la partitura y cuaja una unidad cabal, redonda, del conjunto, sin «apoyarse» en uno u otro movimiento, sin preferencias hacia la luz o la sombra, haciendo de cada uno de los cinco tiempos la cara diferenciada de un mismo pentaedro. Y en esta ilación dialéctica no hay rastros de fatalismo, pues de haberlo se estaría planteando una premonición de la **Sexta**, sino la muy explícita fachada de un camino a recorrer por medio de opciones diversas; algo que, por otra parte, está dicho en palabras reales en el texto de «Urlicht», el cuarto movimiento.

El factor externo que más visiblemente revela la realización particular de este tratamiento es el mantenimiento, a todo lo largo de la interpretación, de «tempos» unitarios sin apenas variaciones. La incontrolabilidad del «tempo» era, precisamente, una de las más tristes características de la primera versión de Bernstein, que en los movimientos extremos de la **Sinfonía** llegaba a paroxismos lamentables. Bernstein, además, ha sido uno de los directores más tocados por el síndrome del «faster when louder» («más rápido cuanto más fuerte»), con el que los anglosajones describen esa muletilla del mal director que tiende a acelerar el «tempo» cada vez que aumenta la intensidad sonora. Nada de esto hay en la interpretación inglesa de 1973. Bernstein, que elige tiempos lentísimos, los mantiene férreamente desde el principio de un movimiento hasta el final del mismo, y sólo los altera cuando la misma partitura le da pie para ello: la marcha esbozada por «cellos» y contrabajos en el número 16 del primer movimiento puede parecer un capricho de Bernstein hasta que se lee la indicación expresa de Mahler, «**Sehr langsam** beginnend», «Empezando **muy lentamente**». Lo mismo puede predicarse del famoso «crescendo» de la percusión en el «Finale»: Mahler ha escrito **tres veces** en el pentagrama, sobre cada una de las líneas de timbales, tambores y gong «**Molto ritenuto**», y cuando dos compases después comienza la marcha, que tan emparentada temáticamente parece con el tercer tiempo de la «**Patética**», de Tchaikovsky, vuelve a darse una triple acotación, «**Nicht zu schnell**», «No demasiado rápido».

Casi sin pretenderlo, de esa «superación del pentagrama» a la que aludía como observación de base, hemos llegado a una cita directa del mismo, lo cual no es contradictorio con aquella idea que, tal como se dijo, no suponía infidelidad a lo escrito, sino más bien todo lo contrario. Y para citar de nuevo la partitura, quiero detenerme un instante en el movimiento inicial de la **Sinfonía**,

CURSOS DE PEDAGOGIA MUSICAL

(Perfeccionamiento del profesorado)

MADRID, 1977

PEDAGOGIA DEL CANTO CORAL

(Método «WARD»)

(Para Profesores de E. G. B.)

- El ciclo completo del Método «WARD» consta de cuatro Fases. Al final de la 2.ª y de la 4.ª se concede el Certificado de Participación del ICE de la Universidad Complutense de Madrid, correspondiente a la 1.ª y a la 2.ª Etapa de E. G. B.
- **Contenido y materias de trabajo:** Formación de la voz y del oído. Lectura y escritura musicales. Desarrollo del sentido musical melódico, rítmico y armónico. Improvisación y composición musical. Canto colectivo escolar. Canciones populares. Cantos a voces. Polifonía. Dirección coral. Programación.

1.ª FASE

- **Fechas:** 29, 30, 31 de octubre, 1 de noviembre y 9, 10, 11 y 12 de diciembre.
- **Horario de clases:** De 10 a 13,30 y de 16,30 a 19.
- Para matricularse en esta 1.ª Fase del Método «WARD» se requieren buenas aptitudes naturales de afinación y sentido del ritmo.
- **Matrícula:** 3.000 pesetas.

2.ª FASE

- **Fechas:** 29, 30, 31 de octubre, 1 de noviembre y 9, 10, 11 y 12 de diciembre.
- **Horario de clases:** De 10 a 13,30 y de 16,30 a 19.
- Para matricularse en la 2.ª Fase del Método «WARD» es indispensable haber aprobado la Fase 1.ª en esta Escuela Superior de Música.
- **Matrícula:** 3.000 pesetas.

EXPRESION DINAMICA

(Música y Dramatización en la E. G. B.)

(1.ª Fase)

- **Fechas:** Del 7 de noviembre al 16 de diciembre, inclusive.
- **Horario de clases:** De 7 a 9 de la tarde (todos los días menos sábados, domingos y fiestas).
- Para matricularse en este Curso se exige estar iniciado en la lectura musical.
- El ciclo completo consta de dos Fases. Al final de las cuales se concede el Certificado de Participación del ICE de la Universidad Complutense de Madrid.
- **Contenido y materias de trabajo:** Canto colectivo y coral: Técnica vocal e interpretación de canciones. Flauta. Audiciones. Movimiento rítmico. Teatro. Técnica de instrumentos de percusión. Improvisación instrumental. Expresión corporal. Orientaciones pedagógicas.
- **Matrícula:** 3.000 pesetas.

Lugar de los cursos, información y matrículas:

**Escuela Superior de Música Sagrada
y de Pedagogía Musical**

Víctor Pradera, 65, dupl. 3.º Teléfono 241 31 65
Madrid-8

aquel que Mahler llamaba «Totenfeier», «Celebración de la muerte», y que en un principio concibiera como poema sinfónico aislado para, paulatinamente, desgranar a partir de él los otros cuatro movimientos de la obra. He aludido antes a la mármorea unidad de la interpretación de Bernstein en todos sus movimientos; con todo, creo que no sería justo obviar que nunca antes ni después (pienso en Mehta, Stokowsky y Abbado, interpretaciones posteriores a la de Bernstein) el disco nos ha dado una lectura tan sobrecogedora de este «Totenfeier». De tal calibre es la versión, que, aun en el caso absurdo de que todo el resto de la **Sinfonía** hubiese sido un desaguisado, yo habría tenido que recomendar estos discos sólo por la traducción sonora de este movimiento. Cito un pasaje, particularmente calamitoso en la primera versión y perenne «tour-de-force» para cualquier director: aquel al final del desarrollo, número 20, en donde Mahler, en veinte acordes a orquesta completa, pide un «crescendo» progresivo acompañado de un «ritardando» igualmente progresivo; al llegar a este momento, Bernstein parece tomar a la London Symphony íntegra entre sus manos, e ir dejando escapar, doblando en cada parte de compás el valor de las notas, acorde a acorde, una sucesión de intensidades cada una más atornadora que la anterior, hasta un «super-fortissimo» con el que el «tempo» retorna a su cauce normal. Pidiendo perdón por el casticismo, tras esta secuencia hay que descubrirse y reconocer que el señor Bernstein es un directorazo como la copa de un pino.

Sólo unas apreciaciones aisladas sobre el resto de la obra. El muy lento «tempo» del Ländler, segundo movimiento, peligroso sólo en un principio, disipa toda idea de banal intermedio, algo que preocupó mucho a Mahler, y tiñe el paisaje de una estática melancolía, que va a hallar su anverso en la ironía rítmica del «Scherzo». Este era el único movimiento irreprochable de la versión de Nueva York, y quizá sea el único punto de la obra en donde Bernstein no se ha autosuperado palpablemente: sí, en cambio, es dato innovatorio la clarísima distinción de acentos entre partes fuertes y débiles del compás, algo que sólo Klemperer y el imprevisible Stokowsky han cuidado de manera parecida, y que desde los primeros compases establecen nítidamente fagotes y clarinetes. Que Janet Baker cante «Urlicht» casi lo dice todo: en la actualidad, sólo esta gran artista y Jessie Norman parecen poseer ese secreto de hacer magia de la unión de música y palabras, que en el pasado fue don casi privativo de Kathleen Ferrier; oyendo, además, este dúo Baker-Bernstein, llega hasta nosotros la tactilidad de ese placer que sienten quienes disfrutan haciendo música juntos. En el «Finale», cuando del procesional «Dies Irae» nace la «gran llamada» de la resurrección, Bernstein es, junto a Solti, el único intérprete que no ahoga con la batería y el metal el importante salto de octava (Sol-Sol) con que las cuerdas abren el gran despliegue orquestal, un «salto a las alturas», cuyo significado va más allá de lo formal.

Sólo tengo un reparo para la edición española de esta grabación. ¿Por qué sólo se publica la versión estereofónica y no la cuadrifónica compatible? Desde su aparición, este registro ha sido considerado un «test» para los cuatro canales, con la adición a la dimensión espacial de que la orquesta en la distancia y los coros surjan en los canales posteriores. Esta vez el estrambote técnico habría valido la pena.

Apostilla para CBS: varias veces ha «muerto» y ha «resucitado» la CBS española. Muchos aficionados se preguntarán si esta nueva salida del sepulcro hay que tomarla en serio como definitiva, o si se tratará, como tantas otras veces, de un coletazo esporádico. Yo quiero creer, sinceramente, que esta vez «es la buena». Indicios hay que parecen avalar esta posibilidad, entre ellos la misma oferta que ahora se publica con álbumes que coinciden en la salida con la edición extranjera. Un voto, pues, de confianza a una firma cuyo importantísimo catálogo debe llegar de una vez por todas a la discografía nacional.

CONCLUSION: Walter, Klemperer... y Bernstein II.—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

MAHLER, Gustav: **Sinfonía número 2, en Do menor, «Resurrección».** Sheila Armstrong, soprano. Janet Baker, «mezzosoprano». Coro del Festival de Edimburgo; director, Arthur Oldham. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Leonard Bernstein. **(CBS en oferta) (dos LP).** Precio normal y oferta, respectivamente: 850 y 725 ptas.

Versiones comparadas: Sinfónica de Londres, Harper, Watts; Solti. Decca, SET 325/6.

Filarmonía de Viena, Ludwig, Cotrubas; Decca, SXL 6744/5.

Sinfónica de Londres. M. Price, Fassbänder; Stokowski. RCA, no editado en España.

Orquesta Filarmonía, Schwarzkopf, Rössel-Majdan; Klemperer. EMI, 16300570/71.

Filarmonía de Nueva York, Cundari, Forrester; Walter. CBS, no editado en España.

Filarmonía de Nueva York, Venora, Tourel; Bernstein. CBS, no editado en España.



«EL CONCIERTO DEL SIGLO»: ALGO INEQUIVOCAMENTE AMERICANO, CON JOYA INCLUIDA

Una marca de un producto de gran consumo presenta su publicidad bajo el lema «Algunas cosas son inequívocamente americanas». El álbum que nos ofrece CBS con el título «El concierto del siglo», también lo es. Grabado en directo en el Carnegie Hall, el 18 de mayo de 1976, se comercializó con el altruístico fin —márgenes comerciales, lícitos, honrados y justos, de la multinacional del microsurco aparte, supongo— de recaudar fondos para la vieja sala de conciertos de Nueva York. Que también es inequívocamente americana. Construida en 1891 gracias a los tres millones de dólares donados por el filántropo multimillonario americano Andrew Carnegie (1835-1919) —quien también fue inequívocamente un «self made man» americano, con fundaciones y donaciones desde la cúspide del poder económico incluídas—, consta de tres salas, la mayor de las cuales (3.000 localidades) es célebre por su notable acústica y por la cantidad ingente de grandes artistas y formaciones musicales de primer orden que han pasado por ella, al amparo de la siempre poderosa moneda americana. Cuando la visité, en 1975, acababa de instalarse en ella un costosísimo y sofisticado órgano electrónico, que tiene la propiedad de poder afinarse al ciclo/segundo mediante un simple selector manual. ¡Maravillas de la técnica inequívocamente americana!

No sé si la carpeta del álbum les contará éstas y otras cosas. No me ha sido posible ni tan siquiera echar una ojeada —hago esta crítica en base a dos discos de origen americano y «descarpeta-dos»— a los comentarios originales ni a los que acompañarán a la edición española, excepción hecha del encarte, traducción de los textos del *Dichterliebe*, de buena mano. Así que como pienso que la única razón de ser de este álbum es el Carnegie Hall, les he contado lo poco que sé de este auditorio. Porque del concierto grabado en él ya lo he dicho todo: inequívocamente americano. Hasta en esa maravilla que protagonizan Fischer-Dieskau y Horowitz, el *Dichterliebe*, de Schumann. Porque, en pleno Manhattan, puede llegar a tenerse la sensación y hasta la creencia de estar en una vieja taberna de Renania, donde un hombre algo maduro, sentado a una mesa de viejo roble, una jarra de puro vino del Rin junto a sí, acaba de meditar, con dramatismo y unas gotas de escéptica amargura, sobre la pena del amor imposible y perdido, pena que ha intentado ahogar en el alcohol, que le ha sumido finalmente en el sueño de cabeza reclinada entre brazos, mientras su compañero, que le ha ido incitando con fuerte vehemencia su dramatismo casi escénico, recoge el último eco de sus callados suspiros antes de abandonar al piano a un silencio sinfín. El milagro de la supresión del tiempo y del espacio casi se ha conseguido. Y digo casi porque, tras conocer, merced a un viejo registro de la firma Telefunken, la interpretación del *Amor de poeta* por Anton Dermota y su esposa, Hilda, no puedo alejar de mi mente la idea de esos trozos de historia europea en piedra que, convenientemente desmontados y numerados sus elementos, son reconstruidos al otro lado del Atlántico. Ruego que no se interprete esto, sin embargo, en el sentido de considerar la versión de Dieskau —no en su mejor momento vocal, pero siempre gran artista— y Horowitz —quien más que acompañar reclama para sí muchas veces el protagonismo; eso sí, con todos los honores— como una ame-

ricanada, sino que, tanto por el marco en que se produjo y en que se reproduce, como esa sensación de algo elaborado casi dramáticamente frente a la fragancia sencilla y natural, extraordinariamente fresca, que posee la interpretación de los Dermota, me han sugerido la imagen, por otro lado, tan inequívocamente americana.

El «Concierto» se abre con una obertura, *Leonora III*, dirigida por Bernstein, brillante, bien planteada dinámicamente, bien contrastada, pero tendente a la ligereza e intrascendencia (extraño; Bernstein es un buen beethoveniano, al que he tenido ocasión de escuchar en vivo una versión de esta misma obertura sustancialmente distinta y de gran calidad), y se cierra con el *Hallelujah* haendeliano, auténtico «Fin de Fiesta», en que cantan, junto al coro The Oratorio Society, el formado por Bernstein, Fischer-Dieskau & Co. (el Co. esconde a tan afamados «cantantes» como Horowitz, Rostropovich, Menuhin y Stern), quedando en medio, aparte del ya mencionado ciclo de Schumann, un desastroso *Concierto para dos violines, BWV 1043*, con Stern y Menuhin irreconocibles; el *Pater Noster*, de Tchaikovsky, cantado por el Oratorio Society, bajo la dirección de Lyndon Woodside; el primer movimiento del *Trío con piano, op. 50*, de Tchaikovsky (con Stern al violín), que deja el enfado subsecuente de la golosina quitada de la boca sin terminar, y el último tiempo de la *Sonata para violonchelo y piano, op. 19*, de Rachmaninoff, que constituye un duelo de virtuosismo entre Horowitz y Rostropovich.

Mi impresión final es que si una parte sustancial del precio pagado por este álbum fuese al Carnegie Hall, y éste no estuviese tan lejos de la Puerta del Sol, no dudaría ni un instante en comprarlo y en recomendarlo vivamente; creo que, en verdad, el viejo Carnegie merece toda clase de ayudas. Pero no sucede lo segundo, y es muy probable que tampoco lo primero. Y es una lástima, porque el *Dichterliebe* —un tercio de la duración total de la grabación— aquí contenido hay que conocerlo casi obligatoriamente.

Conclusión.—Dejo a riesgo del lector el realizar una compra claramente generadora de inflación. Y a esperar que CBS publique, en marco adecuado, el *Dichterliebe*.—**FERNANDO PEREGRIN GU-TIERREZ.**

«EL CONCIERTO DEL SIGLO». *Dichterliebe* (Schumann), *Leonora número 3* (Beethoven) y otras obras. Miembros de la Orquesta Filarmónica de Nueva York. The Oratorio Society. Leonard Bernstein y Lyndon Woodside, directores. Dietrich Fischer-Dieskau, Vladimir Horowitz y otros solistas. CBS, Q 79.200 (dos discos). Precios normal y oferta, respectivamente: 850 y 725 ptas.

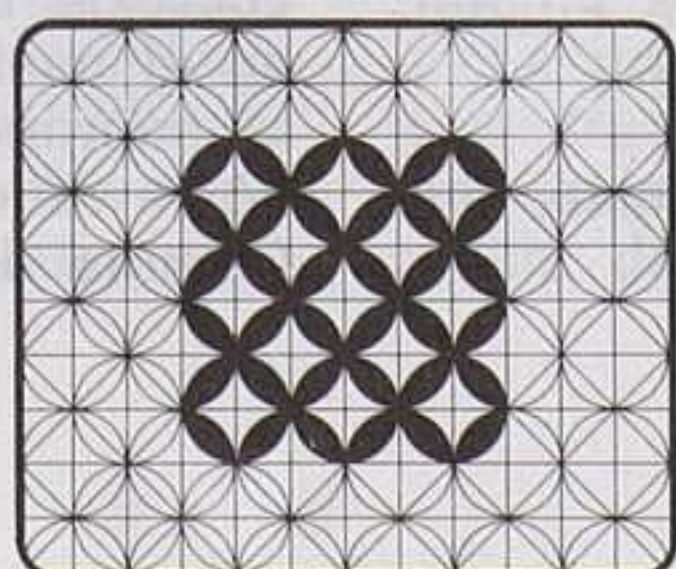
EL «ALBUM (CASI) ESENCIAL» DE BEETHOVEN

Hace ya algunos años de su aparición en el mercado, y posterior retirada del mismo, de este *Album esencial* de Beethoven. Coincide el nuevo lanzamiento con la celebración del 150 aniversario de la muerte del compositor; solamente este hecho podría justificar de alguna forma su, por otro lado, injustificable reedición. Afortunadamente, tenemos muy bien representada en nuestra discografía la obra de Beethoven. En general, salvo en la música de cámara, hay cantidad y calidad. De las obras que componen el presente *Album* hay excelentes versiones de la *Quinta*—Jochum (Philips), Solti (Decca), Karajan (DG)—, *Emperador*—Barenboim/Klemperer (EMI), Arrau/Haitink (Philips), Ashkenazy/Solti (Decca)—, *Sonatas para piano 8, 14 y 23*—Barenboim (EMI), Gilels (DG), Brendel (Philips)—y *Novena*—Furtwaengler (EMI), Kempe (EMI), Solti (Decca)—. Es obvio que una publicación con este acoplamiento exigiría unos registros altamente significativos, cosa que —adelanto ya— no ocurre, en general, aquí. También hay un hecho que no debe pasarse por alto: la relación del título del *Album* con su contenido. En él están representadas la música orquestal, instrumental, y en alguna forma la vocal; pero, ¿y la música de cámara?... ¿Es que no es esencial en la producción beethoveniana los 17 cuartetos para cuerda? Un *Album* que se denomine esencial de Beethoven y falte en él una representación de los cuartetos de cuerda, difícilmente podrá ser tenido como tal.

Ocupa el primer disco la *Sinfonía número 5*, que además coincide con la mejor de las interpretaciones del *Album*. Esta versión puede situarse entre las mejores de la partitura. Equidistante entre la admirable y en extremo perfecta de Karajan (DG) y la apasionada y fogosa de Solti (Decca)—Viena o Chicago—. En el «Allegro con brio» es notable el contraste entre los dos temas —el enérgico y el lírico— de la Exposición, así como el diálogo de violines y «cellos»

**QUEREMOS
VENDERLE
DISCOS DE
MUSICA
CLASICA**

ferysa



**VENTA DE DISCOS
DE MUSICA
CLASICA POR
CORRESPONDENCIA**

Información y pedidos:

**Apartado 151.036
MADRID**



en el corto Desarrollo. Impresionante la nota grave en «ff» de «cellos» y contrabajos y la exposición y claridad de las variaciones en el «Andante con moto». Extraordinaria la entrada de los contrabajos en la sección fugada del «scherzo». Único reparo, la transición entre los dos últimos movimientos, en la que el «Crescendo» debería haber empezado en un «pp» más acusado. Todo el «Allegro» final es espléndido, con unas trompas de gran sonoridad, y en un nivel inferior—aunque de gran calidad—trompetas y trombones. En resumen, una gran versión.

La dirección de Bernstein en el **Emperador** es vibrante, enérgica y temperamental. Hay algunas brusquedades en el manejo de los contrabajos y detalles extraordinarios de las trompetas en el primer movimiento. Expresivo el «Adagio» y contrastado el «Rondó». Rudolf Serkin no es un pianista virtuoso, pero dispone de un buen mecanismo, que le permite abordar con éxito este difícil concierto. Su experiencia de acompañante le sirve para dialogar con la Orquesta y adaptarse a las exigencias del director, logrando ambos una versión muy coherente y dentro de la mejor línea beethoveniana.

De nuevo Serkin aparece como intérprete en este **Album**, esta vez de las **Sonatas para piano 8, 14 y 23**, en clásico acoplamiento discográfico. Sus versiones son correctas y con detalles muy estimables, pero sin llegar a la altura de los grandes pianistas. Se echa de menos esa elasticidad en los «tempi», que aleja de la rigidez a la interpretación y permite un mejor fraseo y expresividad. A destacar el movimiento lento de la **Appassionata** y la extraña repetición, después de la Exposición del «Allegro», del «grave» que sirve de introducción a la **Patética**, y que no figura en la partitura.

La **Novena** de Ormandy y su admirable Orquesta de Filadelfia es la interpretación más floja del **Album**. Ormandy, cuyas cualidades técnicas están fuera de toda duda, no es el artista más idóneo para traducir tan difícil partitura. Su dirección está falta de fuerza, algo desmayada, y en algunas ocasiones superficial. El Coro del Tabernáculo Mormón, con algunas acentuaciones discutibles y en entusiástica intervención, no logra hacernos olvidar a los mejores coros europeos. La Orquesta, espléndida, y discreto el cuarteto vocal.

La toma de sonido es metálica, algo borrosa y falta de presencia.

Conclusión: Album irregular y de inoportuna reedición. La **Quinta** de Bernstein debería de publicarse en disco suelto.—**FERNANDO GIL OLALLA.**

EL «ALBUM ESENCIAL DE BEETHOVEN»

Sinfonía número 5. Orquesta Filarmónica de Nueva York. L. Bernstein.

Sonatas para piano 8 («Patética»), 14 («Claro de Luna») y 23 («Appassionata»). R. Serkin.

Concierto número 5 («Emperador»). R. Serkin. Orquesta Filarmónica de Nueva York. L. Bernstein.

Sinfonía número 9 («Coral»). L. Amara, L. Chookasian, J. Alexander, J. Macurdy. Coro del Tabernáculo Mormón. Orquesta de Filadelfia. E. Ormandy.

CBE S 77.414. Album de cuatro discos. Precio normal y oferta, respectivamente: 1.710 y 1.300 ptas.

UNA OPERA DE DIVA PARA UNA DIVA

Tras los éxitos obtenidos con **Anna Bolena**, **Elisir d'amore**, **Lucrezia Borgia**, **Parigina**, **Roberto Devereux** y **Lucia di Lammermoor**, Donizetti confiaba en que el libretista del momento, Felice Romani, le proveyera de una historia para su siguiente obra, y durante varios meses anduvo detrás de él, tratando de convencerle. Por aquel entonces Romani se había colocado en un periódico, y no fue posible hacerle retornar a la ópera, por lo que Donizetti apenas contó con dos meses antes de su estreno para elegir otro libretista, libreto y componer la música. La elección recayó sobre Manuel Bidera y una historia de Alexander Dumas. A pesar del reducido período de gestación y composición, por otro lado ya sistemático en este autor, la obra se impregnó de unos cuantos bellos momentos que hicieron posible un considerable éxito inicial en La Scala (1834) y unas numerosísimas representaciones posteriores tanto dentro como fuera de Italia. De hecho, durante varios años fue su obra más popular, incluso más que **Lucía**, hasta que con la decadencia del «bel canto» en los ocasos del XIX desapareció de las carteleras y no había de volver a escucharse hasta 1975, cuando Montserrat Caballé la exhumó en el San Carlo, de Nápoles. Esta vez el éxito fue también importante, aunque tenemos noticias de que una buena parte de la ópera cansó al público, por lo que en las posteriores representaciones del Liceo (1976) y Nueva York (1976) se efectuaron algunos cortes.

El argumento es bastante simple: el «Conde de Vergy» decide divorciarse de «Gemma di Vergy», por ser ésta estéril, y contraer nuevas nupcias con «Ida». Un esclavo de «Gemma», «Tamas», enamorado de ella, no resiste viendo el sufrimiento de la mujer abandonada, y la vengata matando al «Conde» en la ceremonia nupcial.



La obra se inicia con una interesante obertura de corte tradicional, a la que siguen un aria de «Guido», confidente del «Conde», en la que lamenta la decisión de éste, y otra del esclavo «Tamas», a modo de explicación de su situación en un castillo al que aborrece y en el que vive la mujer que ama. Se denota ya que Lima no es el punto fuerte en la grabación, pues su voz suena dura y tirante, mientras que Plishka resulta un adecuadísimo «Guido». Seguidamente aparece «Gemma» y le es comunicada por «Guido» la triste nueva. Aquí aparece ya uno de los momentos de típica inspiración donizettiana, «Dio posente», en el que «Gemma» canta su amor por el «Conde». La Caballé comienza en una forma no muy alta, y concretamente en algunas frases su voz resulta incluso pequeña (véase «Ripoueti quel ferro»); pero a los pocos compases se centra en un papel que le será de especial lucimiento. Tras la llegada del «Conde» y su primer aria, de corte rutinario, tiene lugar el que consideramos como el momento más bello de la obra: el concertante, a cuatro voces y coro, «Un suo sguardo, ed un suo detto», de línea con una cierta analogía al sexteto de **Lucía** y con una fuerza impresionante, nacida de la contraposición de los diferentes sentimientos. Por una vez es, además, conmovedor el fraseo y el tono de Lima.

El acto segundo se inicia con un aria del «Conde», demostrándose que Quilico no es tampoco un cantante de primera línea, pero que se encuentra más en el papel que en su primer aria y «cabaletta». Siguen después sendos dúos de enfrentamiento entre «Gemma» e «Ida» y entre «Gemma» y el «Conde», hasta conducirnos al mejor de ellos, que tiene lugar entre «Gemma» y «Tamas». La ópera se cierra con una amplísima intervención de «Gemma» según el esquema ya clásico utilizado en **Il Pirata**, **Anna Bolena**, **Parigina**, **Lucrezia Borgia**, **Torcuato Tasso**, **Belisario**, **Roberto Devereux**, etc., en el cual cabe distinguirse tres secciones. En la primera de ellas la soprano interpreta un aria, y en la segunda recibe la noticia de la muerte de su ser querido, dando pie a una «cabaletta». En **Gemma di Vergy** asistimos a una primera sección, con un impor-

tante recitativo en cuanto a fuerza dramática y un aria, en la que «Gemma» llega en sus celos a desear la muerte de su esposo. Con el anuncio de su asesinato renace su nunca olvidado amor, y ha de enfrentarse, además, con los remordimientos de su anterior deseo de muerte, ahora hecho realidad.

Se trata, evidentemente, de una obra para soprano y Montserrat Caballé sabe sacarle máximo partido, siendo uno de esos papeles que cuadran perfectamente con sus características, que, por otro lado, no vale la pena volver a mencionar. Ciertamente es que el hecho de tratarse de la grabación realizada durante un concierto público en el Carnegie Hall y en sus ensayos da lugar a que puedan denotarse ligeras imperfecciones en tono y pronunciación, que en un estudio se habrían evitado; pero es obvio que habría de suceder así. Eva Queler dirige con entrega y energía, con una labor especialmente meritoria en los concertantes, pero sin llegar al nivel de su trabajo en el reciente *Cid* de Massenet. La grabación es correcta, sin alcanzar tampoco el mencionado nivel anterior.

Conclusión: Una ópera olvidada, cuya única atención radica en una formidable interpretación de la soprano y en alguna página de indudable belleza, entre las que destaca el final del acto primero, respondiendo el resto a la rutina donizettiana.—**GONZALO ALONSO RIVAS.**

DONIZETTI: Gemma de Vergy. Montserrat Caballé, Luis Lima, Paul Plishka, Louis Quilico, Natalia Chudy, Schola Cantorum y Orquesta de la Ópera de Nueva York. Director, Eva Queler. CBS Q 79.303 (caja de tres discos). Precio normal y oferta: 1.325 y 1.025 pesetas, respectivamente.

NUEVAS BATALLAS DE EL CID

Le Cid, undécima ópera compuesta por Jules Massenet (1842-1912), fue estrenada con enorme éxito en la Ópera Cómica, de París, el 30 de noviembre de 1885, un año después de *Manon* y siete años antes que *Werther*. Su popularidad fue muy grande durante unos treinta años, decayendo luego: hasta el renacimiento que supone esta «première» fonográfica, apenas si eran familiares las dos arias principales de la pareja protagonista. Porque, sin lugar a dudas, si nuestro buen Campeador resucita y vuelve a ganar batallas será gracias al disco y a la activa campaña pro Massenet de estos últimos años, a la que con acierto ha venido a sumarse CBS. Antes fueron RCA (*Thaïs*, *La Navarraise*), Decca (*Esclarmonde*, *Thérèse*), EMI (*Thaïs*) y la propia CBS con otra versión de *La Navarraise*. Esperemos que no se deje de lado a *Don Quijote* (1910).

Cabe preguntarse por qué el compositor llamado «del eterno femenino» —más de la mitad de sus títulos son nombres de mujer— puso música a un tema histórico como «El Cid». Nada responden a esto las escasísimas notas del libreto que acompaña al álbum, pero parece claro que España debió atraer a Massenet en forma análoga a como lo hizo con Bizet, Chabrier y otros franceses. Además, *La Navarra* y *Don Quijote* hacen pensar que lo hispánico debía ser bien recibido por el público francés de la época, que a buen seguro disfrutaría con las «españoladas» del «Ballet» y presumiblemente con la «Rapsodia Mora» del acto tercero, uno de los múltiples cortes que la presente grabación inflige a la obra. Y aun con éstos, la duración sobrepasa las dos horas y media, durante las cuales abundan pasajes de escaso valor musical. Buenos son varios de los confiados a «Don Diego», la «Infanta» y, claro, a los protagonistas: el acto tercero, prácticamente para ellos solos, resulta lo mejor de la ópera, en todo caso suficiente para mantenerla en repertorio, a pesar de su escaso sentido dramático, de su estatismo, del prolongado «Ballet», del escaso relieve de los personajes regios...

Pese a tales cuestiones relativas al valor musical de la partitura, creo que ésta debió haberse grabado completa, aunque las representaciones del Carnegie Hall —base del registro comentado— no lo fuesen.

El punto más débil de esta producción es el muy bajo nivel de pronunciación del francés. En este sentido coinciden las críticas de Lionel Salter (Gramophone) y Dale S. Harris (High Fidelity). Bumbry («Jimena») y Bergquist («Infanta») son correctas; menos, Domingo, algo descuidado. El resto bordea continuamente los límites de lo tolerable, sobrepasándolos a veces. En cambio, el nivel de grabación es, aunque variable, por lo menos bueno y con muchos momentos brillantes («Ballet», «Preludio» del acto primero), que hacen justicia a la buena Orquesta de la New York City Opera, bien manejada por Eva Queler (creo que sólo conocida en España del público liceísta), a quien hay que agradecer la «operación rescate» de partituras olvidadas, como la *Gemma di Vergy* donizettiana, que merecen, al menos, ser conocidas. Su labor rectora es correcta y brillante, haciendo «salir adelante» la ópera en sus momentos más convencionales, que menudean por los actos primero y segundo, y desplegando la bella inspiración massenetiana cuando ésta hace acto de presencia, como en la hermosa aria de «Jimena» del acto tercero, que Grace Bumbry sabe expresar con gran estilo. El paso del tiempo y el empleo en tesituras muy exi-



gentes han restado algo de frescura y claridad al excepcional timbre de esta voz dramática y extensa, hoy levemente «tremolada», y que fluctúa entre los registros de «mezzo» y soprano. Lo que permanece inalterable es la excelente línea de canto, que confiere nobleza e incluso variedad a un personaje no muy contrastado, gracias también a una flexible regulación del volumen. Sin duda, la parte más artísticamente realizada en estos discos.

Junto a ella, Domingo exhibe sus cualidades ya familiares: muy bello timbre, de gran calidad, aunque suene aquí algo «abarronado»; fraseo correcto y noble, fructífero tanto en lo lírico (acto tercero, escena 1) como en lo heroico (resto del acto tercero); dicción clara, al servicio de una notable recreación de un personaje escasamente matizado por Massenet. Junto a estas virtudes, base de su bien cimentada fama, algunas limitaciones en lo que atañe al arte de canto: escaso empleo de la media voz, que origina una cierta monotonía expresiva, y un registro agudo más grande que timbrado («squillante»), y que suena a veces forzado, sobre todo al apoyarse en la vocal «e», y corto de «fiato». Además, ha demostrado en otras ocasiones (*Carmen*, de Bizet) mejor uso del francés que en ésta. El conjunto de su actuación es, con todo, brillante.

Junto a la pareja protagonista, destacan Eleanor Bergquist, voz joven, y aunque algo corta de volumen; bellamente timbrada y bien utilizada. Una firme promesa. Paul Plishka, por su parte, presta dignidad y muy buen hacer a un papel no siempre brillante. El nivel del resto del reparto es muy inferior.

Muy bien la Orquesta y mucho menos el Coro, sobre todo en lo que a idioma se refiere.

El nivel de conjunto viene reforzado por la buena labor de Eva Queler y el hecho de que la base del registro sea una interpretación «en vivo», que siempre confiere coherencia, fluidez y espontaneidad al discurso operístico.

En suma, una excelente ocasión para que nuestro «buen Cid» gane nuevas batallas contando con unos imprevisibles aliados internacionales y, cómo no, el auxilio de un gran artista español: Plácido Domingo.

MASSENET: Le Cid, ópera en cuatro actos. Plácido Domingo («Rodrigo»), Grace Bumbry («Jimena»), Paul Plishka («Don Diego»), Eleanor Bergquist («Infanta»), Arnold Voketaitis («Conde de Gormaz»), Jake Gardner («El Rey»). Coral Byrne Camp. Orquesta de la Ópera de Nueva York, dirigida por Eva Queler. Album de tres discos CBS, «estereo». S. 79.300. P. V. P.: Oferta y normal, respectivamente, 1.025 y 1.325 pesetas.

ROBERTO ANDRADE MALDE

LA MAGIA RAVELIANA PARA TECLADO, POR PHILIPPE ENTREMONT

La obra completa para piano de Maurice Ravel destaca por su gran singularidad en la historia de la Música. Dicha singularidad viene dada por una serie de características generales derivadas de la acentuada personalidad del compositor de Ciboure, a quien, invariablemente, se le sitúa —sin más dilación— al lado de su contemporáneo Claude Debussy. Pero mientras Debussy es un músico que mira hacia el futuro y piensa en el futuro, Ravel se nos muestra más como un compositor que piensa en el futuro con los ojos vueltos al pasado.

La gran carga tradicional que alienta en su obra —y que sirve para trazar una línea divisoria entre ésta y la de Debussy— no disminuye un ápice la poderosa individualidad del músico; la herencia del pasado, bien administrada, es siempre fecunda.



Como punto de partida, podemos considerar a Ravel como un creador de inspiración enormemente receptiva a los elementos exteriores. Esta receptividad se manifiesta en el deslumbramiento ante la contemplación de mundos desaparecidos o delicuescentes: el mundo de la infancia y de los cuentos legendarios (*Ma mère l'oye*), el universo sonoro de los clavecinistas franceses (*Le tombeau de Couperin*) o los grandes salones románticos de danza al ritmo del vals (*Valses nobles et sentimentales*).

En otros casos esta receptividad exterior encuentra su fuente de inspiración en la naturaleza: *Jeux d'eau*, *Oiseaux tristes* o *Une barque sur l'océan*... A veces es la literatura la que alimenta esa receptividad: *Gaspard de la nuit*, sobre poemas de Bertrand.

Estos elementos motrices pueden coexistir superpuestos en un mismo plano: así, *Ondine* encuentra su inspiración tanto en un poema como en una sustancia física, el agua. De igual manera, *Ma mère l'oye* es un homenaje al mundo infantil, ya perdido para el compositor, y a unos cuentos literarios.

Esta inspiración raveliana, tan bella y sugerente, encuentra su entramado en una técnica pianística trascendente que denominaré «musical», a diferencia de la «instrumental» buscada por Liszt.

En el músico húngaro, los problemas técnicos, a veces, tienen como única finalidad la superación de las dificultades por ellos provocadas. Por el contrario, el virtuosismo raveliano responde siempre a una exigencia musical, y ello incluso cuando el compositor se ha propuesto —como en *Scarbo*— hacer, simplemente, «algo más difícil que *Islamey*»...

En Ravel podemos anotar una numerosa serie de influencias, que van desde Rameau y Couperin hasta Satie, Chabrier y Fauré, pasando por Liszt.

Pero estas influencias no merman en nada la individualidad y singularidad de la obra raveliana para piano. Prueba de este aserto es su logradísima unidad; esa unidad permite la consideración del piano de Ravel como un único y extenso poema musical, por encima de las lógicas conquistas y desigualdades del mágico compositor de Ciboure.

Podemos resaltar también como características de estas composiciones la suprema elegancia —etérea y muy francesa— de su genio creador, el gusto por las formas antiguas o arcaicas (*Menuet*, *Sonatine*, *Pavane*...) y la utilización de una armonía rica y novísima.

Enormes son las dificultades que entraña la interpretación de esta integral para piano. Sólo un auténtico gran ejecutante puede acercarse a ella con plena garantía de éxito. En nuestro mercado del disco sólo existía la considerable versión de Monique Haas, a la que ahora se añade la debida a Philippe Entremont. La grabación fue realizada en 1974, con buena toma de sonido y correcto prensado.

El trabajo de Entremont, un raveliano nato, es excelente. Su depurada técnica vence con sosiego y facilidad los complejos problemas de mecanismo que plantean estos pentagramas. La utilización de los pedales es magistral. El sonido es bello y redondo, aunque quizá algo opaco para una escritura como la de Ravel, que, siendo eminentemente pianística —en palabras de Cortot—, es evocadora también de los timbres orquestales.

Parte Entremont —al igual que Monique Haas— de la concepción, ya reseñada, del piano raveliano como algo unitario y cíclico. Personalmente, aun participando de esta idea, creo que la integral que comento es susceptible de una mayor individualización, obra por obra y título por título.

El resultado final es lineal en exceso y falto de cierta dinámica emotiva. En este aspecto existe una gran similitud entre las versiones de Entremont y la Haas.

No hay clara superioridad de una integral sobre la otra. Monique Haas es quizá más incisiva y acometedora que Entremont en algunos momentos, pero éste a su vez supera a aquélla en la ambientación poética de determinados pasajes.

La labor de Entremont, aparte de aquel posible vicio de enfoque, es impecable: expresividad, gracia, finura, elegancia, poder y sonido...

Cuando hacen falta dos manos más —en *Ma mère l'oye* y *Habenera*, pieza esta última no incluida en la versión de Haas— le secunda muy bien el pianista Dennis Lee.—**LUIS JIMENEZ-CLAVERIA.**

MAURICE RAVEL: Integral de la obra para piano. Philippe Entremont, piano. CBS S 77.380, álbum de tres discos. Precios normal y oferta, respectivamente: 1.325 y 990 ptas.

EL CALIDO Y TRANSPARENTE SCHUMANN DE GEORG SZELL

Me lamentaba hace unas semanas, al comentar el excelente álbum Schumann de Sawallisch (RITMO, núm. 470, abril 1977), de que CBS no hubiera distribuido en España la interpretación que de la obra sinfónica del alemán realizara y grabara, en 1963, Georg Szell con la Orquesta de Cleveland. Este álbum se nos ofrece por fin, lo que nos permite, aunque con retraso, profundizar de nuevo en las interesantes constantes interpretativas del director húngaro-norteamericano y redescubrir la gran inteligencia musical de sus planteamientos, aplicados en esta ocasión a las cuatro *Sinfonías*, la *Obertura «Manfred»* y el *Concierto para piano* del músico sajón.

Szell, desaparecido hace pocos años, era el prototipo de director ecléctico. Su repertorio era muy amplio, abarcando desde el barroco a nuestros días e incluyendo la mayor parte de las formas musicales, con atención especial a lo sinfónico y a lo operístico (se había iniciado como director de la Opera de Estrasburgo en 1917). El mismo se definía como un especialista en no tener ninguna especialidad. Composiciones pertenecientes a los más diversos estilos encontraban en sus manos interpretaciones de primer orden, atentas a resaltar los más delicados y ocultos matices, los valores más sutiles. Szell estaba dotado, partiendo de un temperamento de gran serenidad y equilibrio, para analizar con lucidez y profundidad cualquier partitura, para fijar sus bases estructurales y para descender al estudio de los más insignificantes detalles. Realizada esta labor fundamental, convertía la idea en hecho sonoro con extraordinaria persuasión y precisión, alejada de toda rigidez, utilizando para ello una segura técnica, de gesto conciso y sugerente. En su batuta la materia sonora se hacía fluida y maleable, sin perder por ello el norte rítmico, siempre presente y nítido. Otorgaba inusitada transparencia a las texturas, que se nos ofrecían así en toda su dimensión polifónica y contrapuntística ordenada por un mágico equilibrio de planos. Por eso, escuchar cualquier interpretación suya partitura en mano es un placer y una lección alejada —y esto es lo sorprendente— tanto de lo arbitrario como de lo meramente didáctico. El rigor que se escondía tras sus versiones (en este sentido, más «objetivas» que las de muchos otros) proporcionaba una suerte de sutil tensión, incluso de perfumado e íntimo lirismo, que impedían que se las pudiera tachar, ni siquiera por un instante, de frías o faltas de la suficiente espontaneidad. Szell, que dirigió durante los años 1924 a 1929 la Opera del Estado de Berlín y convirtió posteriormente a la Orquesta de Cleveland en una de las primeras del mundo, nos ha dejado imborrables traducciones de Mozart, Beethoven, Haydn, Brahms, Dvorak o Mahler, entre otros, en las que siempre brilla la adecuación al estilo y la pureza diamantina de la materia.

Algunas de las características definitorias de la música de Schumann son plasmadas de manera perfecta por el arte del maestro, siempre preocupado por la belleza y pureza del fraseo y la transparencia de planos. El tejido orquestal schumaniano, otras veces más confuso y apelmazado (debido a su especial configuración) resulta aquí particularmente nítido y ligero. Los ritmos de danza aparecen, por otro lado, genialmente recogidos en sus acentos más genuinos. Los «scherzi» se brindan así perfectamente contrastados, fluidos y elegantemente diseñados. Los «tempi», siempre animados (el director huía en todo momento de pesanteces), son medidos y justos, naturales, sin tampoco excesivos apremios. Como cima del pequeño ciclo, que es muy uniforme en cuanto a planteamientos y a calidad (como era norma en Szell), yo destacaría la soberbia *Renana*, maravillosamente expuesta, con decisión y brío, con elegancia y naturalidad, en una aproximación no muy alejada de la de Carl Schuricht. Es una delicia oír cantar —con esa transparencia y limpieza, con esa propiedad— a la magnífica Orquesta de Cleveland en el «Scherzo» (*Sehr Mässig*) de esta sinfonía. Admirable la gradación de intensidades y la separación de planos logrados en *Manfred*, en donde el clímax se consigue por el camino más lógico y difícil. Lo menos logrado del álbum es, sin duda, el *Concierto para piano*, en donde, junto a un medido acompañamiento, no especialmente intenso, encontramos a un prosaico Leon Fleischer, estimable pianista, de preciso mecanismo, pero muy distante del ideal poético schumaniano, con sólo relativa delicadeza en el fraseo y poco calor en la expresión. Muy lejos de interpretaciones «históricas» (Cortot, Haskil, Lipatti) o de más modernas y logradas aproximaciones (Arrau, Katchen, Richter).

De lo dicho pueden deducirse las diferencias más importantes que, a mi juicio, mantiene este ciclo con el de Sawallisch. En el de



limitaré a comentar de la manera más escueta posible este registro, que sin falsas exageraciones y del modo más objetivo puede calificarse como de histórico, sin paliativos (y eso contando con las pocas simpatías que últimamente me inspira Pierre Boulez como director de orquesta). En el conjunto global de esta lectura hay un poderoso factor a considerar como la fuerza motriz que permite situar a esta versión como epicentro de todas cuantas hasta la fecha se han registrado tanto en cinta como en disco, y es, paradójicamente, la dirección de orquesta de Pierre Boulez. Como ya es sabido, el director galo aborda la interpretación de ciertas obras desde la perspectiva de la composición, esto es, teniendo en cuenta que él es esencialmente compositor, enfocando, en consecuencia, la dirección de las mismas desde esta óptica. Su enfoque directorial no abarca, a mi juicio, todo el repertorio existente; de lo contrario, ¿cómo explicar su «concepción» del *Ring* del pasado año y la verdadera «débâcle» escuchada en Bayreuth en el presente? Se puede estar o no de acuerdo con su particular visión del *Parsifal*, registrado por Deutsche Grammophon, en 1970, directamente desde el Festspielhaus; ahora bien, es evidente que Boulez no se ha tomado en serio su dirección del *Ring* en estos dos años que lleva visitando Bayreuth. Pero no adelanto acontecimientos, ya que oportunamente los lectores de RITMO tendrán conocimiento de las representaciones realizadas este año en Bayreuth.

éste acceden a primer plano la solidez, la contundencia, el apremio rítmico (nunca desbordado), incluso el arrebató (siempre controlado); todo ello presidido por una gran unidad estilística. Szell, siendo también perfectamente homogéneo, opone quizá una mayor variedad y matización, tanto en la rítmica como en la dinámica, una más acusada transparencia y luminosidad en el color, menos «germánico». Su Schumann es por ello menos dramático y monolítico, menos imperioso y, por el contrario, más rico y jugoso, sin dejar de ser intenso. A su modo, resulta tan romántico como el muniqués, si bien su romanticismo (muy válido) es más «ligero» y fluido, no meditativo ni particularmente emotivo, pero cálido dentro de su concisión y extraordinariamente construido. Es el Schumann de los años felices con Clara, todavía lejanas las nieblas y sombras de su enfermedad, aunque no falten los rasgos premonitorios.

El conjunto de obras se presenta en tres discos, lo que supone cierto desdoro para la calidad sonora. Hubiera sido preferible eliminar —como ya se ha hecho en alguna edición extranjera— el *Concierto*, cuya interpretación se desgaja bastante notoriamente del resto. De todas formas, y para la antigüedad de la grabación, puede hablarse de una calidad aceptable, y ello a pesar del molesto soplo de fondo.

Conclusión.—Fuerte alternativa a las modernas versiones de Sawallisch y Karajan. Creo que supera, en conjunto y por poco, a la del primero. Tengo mis dudas respecto al segundo. El austríaco es mucho más irregular, pero tiene momentos grandiosos dentro de su particular tensión.—**ARTURO REVERTER.**

ROBERT SCHUMANN: Las cuatro sinfonías, Obertura «Manfred», Concierto para piano y orquesta en La menor, op. 54. Orquesta de Cleveland. Director, Georg Szell. CBS, S 77.344. Precios normal y de oferta, respectivamente: 1.325 y 990 ptas.

PIERRE BOULEZ DIRIGE SCHOENBERG

Felizmente, tengo que reconocer el poco tiempo que ha durado mi escepticismo con respecto a la publicación en nuestro país de los *Gurrelieder*, de Arnold Schönberg, dirigidos por Pierre Boulez. El habitual lector de esta sección recordará el comentario a la primera grabación moderna de la obra, dirigida por Janos Ferencsik para EMI, publicado en el número de RITMO del pasado mes de diciembre (me refiero, claro está, a la primera grabación moderna editada en España); apuntaba en aquella ocasión que no estaría de más que tanto CBS como Deutsche Grammophon hiciesen lo posible por seguir el ejemplo de EMI y publicar las lecturas de esta obra por Boulez y Kubelik, respectivamente. Por fin, nueve meses más tarde, CBS se ha decidido a lanzar en España su producción en discos de la mastodóntica obra schönberguiana. El álbum, a mi modo de ver, se erige en la indiscutible versión de referencia, tanto por lo que hace a solistas vocales, coros, orquesta y dirección, sobre todo, como por lo que respecta a la calidad técnica del registro en sí. Esto no quiere significar en modo alguno que la primera versión publicada en nuestro mercado del disco, ya citada, bajo la dirección de Ferencsik, sea en absoluto desdeñable; es más, estoy convencido de que, según sea la personalidad y temperamento del oyente, se encontrará más a gusto con la estética y concepción de Ferencsik antes que con la Boulez. En el aspecto meramente técnico, el registro de CBS es a todas luces superior al de EMI, a pesar de su buena, pero, en ocasiones, poco clara toma de sonido.

Dado que en el comentario de diciembre ya se dio una síntesis argumental, estructural e histórica de esta magna creación, me



Volviendo a los *Gurrelieder* y a la dirección de Boulez, su versión es de total antirromanticismo, pero no aligerando los «tempi» como acostumbra a efectuar en otras obras, sino que son, por lo que respecta a la primera y segunda partes de la obra, bastante más lentos que los de Ferencsik en las secciones mencionadas. El director húngaro posee una visión totalmente romántica y, por tanto, más acertada, en las nueve primeras canciones que componen la primera parte. Boulez sigue una línea conceptual idéntica para toda la obra, o sea, posee una concepción unitaria, que permite dar una mayor unidad interna a la composición, pero no es romántico, como ya se ha dicho más arriba, sino tendente a conseguir de toda la agrupación sinfónica una absoluta diafanidad orquestal; los sonidos borrosos o poco claros están totalmente ausentes de su versión, por lo que su falta temperamental, en lo que hace a la primera parte, queda paliada por la absoluta cristalinidad de texturas en la orquesta. También pone de relieve aspectos tímbricos totalmente ausentes de otras grabaciones que, además, integra como elementos estructurales de la composición; planifica al milímetro la intensidad elegida y, en pasajes concretos, efectúa la sustitución de violencia en lugar de pasión. La respuesta a su «modus faciendi» directorial de la enorme masa de ejecutantes que requiere *Gurrelieder* es total. Su lectura es de un perfeccionismo nunca oído en esta partitura, alcanzando cotas realmente inspiradas en la última sección de la obra (la compuesta por Schönberg en 1912), interpretación realmente soberbia e inigualada, ya no sólo en aspectos concernientes a la dirección, sino en la parte del narrador (magistral Gunther Reich) o en la intervención coral. Las diferentes partes vocales solistas, perfectas en adecuación dramática y muy superiores a las empleadas por Ferencsik en su versión, salvo quizá Janet Baker, siempre inigualable (a pesar de lo cual Yvonne Minton efectúa para Boulez una modélica encarnación de la «Voz de la Paloma del bosque»); como decía, las partes vocales empleadas por el director francés resaltan todavía más el atractivo del álbum. En fin, resumiendo, la publicación era necesaria y su conocimiento es indispensable, y además es el complemento idóneo a la versión de Ferencsik; casi me atrevo a decir que es obligada la adquisición de ambas versiones.—**ENRIQUE PEREZ-ADRIAN.**

MONTSERRAT CABALLE ES Madama Butterfly

Por primera vez en España
y para todo el mundo
la grabación de una ópera completa.
Producida y realizada íntegramente
por DISCOS COLUMBIA, S.A.



Silvana Mazzieri
Bernabé Martí
Franco Bordini
María Uriz
Piero de Palma
Juan Pons
Enrique Serra

Coro del Gran Teatro del Liceo
Director: Riccardo Bottino
Orquesta Sinfónica de Barcelona

Director:
ARMANDO GATTO

Grabación y distribución:
DISCOS COLUMBIA, S. A.


Alhambra
SCE 977/8/9

SCHOENBERG, **Gurrelieder**. Jess Thomas, tenor («Waldemar»); Marita Napier, soprano («Tove»); Yvonne Minton, contralto («Voz de la Paloma del bosque»); Kenneth Bowen, tenor («Bufón»); Siegmund Nimsgern, barítono («Campesino»), y Gunther Reich, bajo («Narrador»). Cantores de la BBC; Sociedad Coral de la BBC; Unión Coral de Goldsmith; Coro masculino de la Orquesta Filarmónica de Londres y Orquesta Sinfónica de la BBC, de Londres. Director, Pierre Boulez. CBS, S 78264, álbum dos LPs. Precios normal y oferta, respectivamente: 900 y 835 ptas.

Versión comparada:

A. Young, tenor («Waldemar»); M. Arroyo, soprano («Tove»); Janet Baker, contralto («Voz de la Paloma del bosque»); Niels Moller, barítono («Campesino»); Odd Wolstad, tenor («Bufón»), y Julius Patzak, tenor («Narrador»). Coros de la Radio del Estado Danés. Orquestas Sinfónica y de Conciertos de la Radio del Estado Danés. Director, János Ferencsik. EMI, 165-02.504/5, álbum dos LPs.

La descriptividad de cada obra, las sugerencias medio dichas están muy bien captadas por la Orquesta y su director. La delimitación de planos es realmente buena, y sólo encuentro que la «ligereza», la volatilidad de la música se traslada en ocasiones a momentos que no parecen necesitarla.

De entre todas las obras que forman el álbum es difícil escoger alguna como sobresaliente. Su principal cualidad es quizá la homogeneidad. Sólo es cuestión de gusto y de sensibilidad particular sentirse más atraído por las hermosas melodías del **Claro de luna** o por el entramado de **Jeux**. Y todo lo anteriormente expuesto sorprende en cuanto que estas grabaciones son antiguas (de 1957 a 1965 sus primeras publicaciones) y han sido, simplemente, recopiladas para que disfrutemos de Debussy... y de Ansermet.

La grabación es buena, aunque hay que tener en cuenta su datación y no esperar efectos sonoros deslumbrantes, ahora tan al uso. El prensado es igualmente bueno, sin zumbidos ostensibles ni ruidos.

En fin, si usted no tiene **casi todas** las obras aquí recopiladas en otras ediciones «sueltas», he aquí un álbum clásico.—**SANTIAGO HERRERO VILLA**.

ANSERMET CONDUCTS DEBUSSY: **Petite Suite, Printemps, Nocturnes, Danse, Prélude à l'après-midi d'un Faune, Marche Ecossaise, Clair de lune, Images pour Orchestre, La Mer, Clarinet Rhapsody, Jeux**. Orquesta de la Suisse Romande. Director, Ernest Ansermet. Decca, Ace of Diamonds, SDD396/8. P. V. P.: 825 ptas.

OTROS ESTUDIOS

ANSERMET DIRIGE A DEBUSSY: UNA COLECCION DE IMAGENES



Debussy es un compositor bien conocido por cualquier mediano aficionado a la Música. Sin embargo, una buena parte de sus obras orquestales parecían tener el destino de editarse en discos: «collage» de autores diversos, a modo de recital, o con un fin meramente utilitario. (¿Cuántas versiones del **Claro de luna** existen en discos con títulos como «Música para soñar» o algo así?) El motivo quizá podría ser la facilidad con la que se pueden sacar piezas de corta duración entre la obra del genial Claudio de Francia, además de otros motivos menos «confesables».

Por ello es particularmente grata la existencia de este álbum, editado, además, en serie económica. En él tenemos una amplia muestra de la música que Debussy compusiera para orquesta o que fuera orquestada posteriormente por figuras como Büsler (**Petite Suite**) o Ravel (**Danse**).

El título mismo del álbum ya denota la importancia concedida a la labor de Ernest Ansermet dirigiendo composiciones de Debussy. Director de amplia tradición impresionista, nos ofrece esta música con una visión que, creo, es la más aproximada posible a la que el mismo autor hubiera podido darnos. Una subjetividad meridional y siempre a punto para el detalle, la «impression», el clima sonoro, las sutilezas ambientales, que a veces dan la sensación de ser demasiado evanescentes, incluso para Debussy. En manos de Ansermet, la Orquesta de la Suisse Romande es el instrumento adecuado para estas obras. Maderas y metales cristalinos, y cuerda nítida y adecuada forman un entramado lleno de belleza. El papel, breve pero importante, de la percusión es asumido con claridad y limpieza, y, sobre otras cualidades, en el nivel dinámico exacto para ser fundamentalmente **color**. Lo que no es tan fácil como pudiera parecer a primera vista, y puede comprobarse escuchando a muchos directores y orquestas de muchas campanillas. ¿Verdad, señor Mehta y «sus» californianos?

En el álbum objeto de comentario encontramos el «todo Debussy» que «todo-el-mundo-conoce». Las **Imágenes para orquesta**, **Juegos**, los **Nocturnos**, el **Préludio a la siesta de un fauno**, **El mar...**, la **Rapsodia para clarinete y orquesta**, que encuentra en Robert Gugolz a un intérprete de bello sonido, fraseado y lleno de color.



LIGETI, UN GRAN CLASICO DE NUESTRO TIEMPO

Aparece, por fin, en el catálogo español uno de los discos que más buscados han sido en los viajes al extranjero por un cierto público aficionado y amante de la música que se hace en nuestras coordenadas temporales. Para toda una serie de músicos actuales, dentro y fuera de nuestras fronteras, Ligeti es un músico básico, el hombre que continuó la línea euro-oriental que empezara Bartok entre otros. Las obras que presenta este disco pertenecen ya a otra época, tras conocer las tendencias occidentales de las que había estado aislado. Como él mismo dice, no llegó nunca a depender de estas formas (serialismo, por ejemplo), sino que le dieron a conocer que «también se puede de otra forma».

En primer lugar, el **Requiem** es una auténtica «moderna misa de difuntos», realizada con una serie de reglas no por nuevas menos rígidas, que ya le hacen merecer el calificativo de «clásico» con todos los honores. Porque no es sólo un caso de total aplicación de unas reglas, sino que la belleza en su uso llega a hacer olvidar las mismas. La multiplicación de voces (hasta doce) por parte del coro y su interrelación tímbrica, melódica y rítmica con el grueso de la orquesta y las dos solistas (soprano y «mezzosoprano») producen unos resultados sorprendentes a todos los niveles. El desarrollo de los motivos melódico-rítmicos a través de la estratificación sonora alcanza en esta obra una cima de innegable altura. Las divagaciones cromáticas contrastan con el artesonado polifónico, produciendo algo absolutamente indivisible, a pesar de su aparente eclecticismo. En resumen, una de las obras que completan (que no **rellenan**) el disco pertenecen a un estudio diferente en el compositor. En **Lontano** (para gran orquesta) y en **Continuum** (para clave) tenemos dos muestras de una música «continua», fluida, que contiene todo su desarrollo en su primer acorde y que se va desplegando, como un velo, ante el oyente. Es como el célebre *fluir* de las aguas védicas, siempre las mismas, pero diferentes en cada momento del anterior, como si éste nunca hubiera existido, y sin plantearse la existencia del próximo momento. El resultado es

francamente interesante, una continua destrucción interna que existe simultáneamente con la creación de nuevos datos, nuevas texturas, nuevas formas armónicas, que fluyen con toda naturalidad a partir de las cenizas de lo que ocupó su lugar.

La grabación es buena y el prensaje se mantiene dentro de unos límites de corrección, con algún ligero soplo. La presentación del disco es impecable en lo que se refiere a información sobre las obras, escrita por Ingo Hardem, Harald Kaufman y el propio Ligeti, con una traducción buena en líneas generales (aunque hay un «censura» por «cesura»).

Conclusión: Si usted quiere saber «de qué va» o ha ido una cierta evolución, o, simplemente, recrearse con un entramado sonoro de primera, éste es un disco que cumplirá perfectamente ambas funciones. Pero mejor la segunda.

SANTIAGO HERRERO VILLA

GYORGY LIGETI: Requiem, Lontano, Continuum. L. Poli, B. Ericson, A. Vischer, Coros de Radio Baviera. Orquestas Sinfónicas de Radio Hesse y Radio Suroeste de Baden-Baden. Directores: Michael Gielen y Ernest Bour. Wergo, 70-5013-S. HISPAVOX, Colección de Música Contemporánea, número 13. P. V. P.: 450 ptas.

ORQUESTAL

CHOPIN: Concierto para piano número 1, en Mi menor. Sonata para piano número 2, en Si bemol menor. New Philharmonia Orchestra. Director, Lorin Maazel; pianista, Israela Margalit. Decca, PFS 4311, 460 ptas.

No tengo referencias de ningún tipo sobre la pianista Israela Margalit, casada con el gran director (presente en esta grabación) Lorin Maazel. Por lo que he podido apreciar en el registro de Decca, es una aceptable pianista de tipo medio, carente de virtudes relevantes o sobresalientes. Su mecanismo es suficiente, pero duro en exceso, al igual que su fraseo, superficial y poco profundo; la gama cromática es muy limitada y poco atractivo su «concepto chopiniano» (sobre todo, en la **Sonata**).

En el **Concierto en Mi menor** adolece Margalit de aridez y ausencia de color musical y vuelo expresivo.

La **Sonata en Si bemol menor** está interpretada con cierta frialdad y rigidez; en realidad, Israela Margalit carece de una visión unitaria y comprensiva de esta obra, que en sus dedos resulta esquemáticamente lisa, por falta de planos en la construcción.

Discreto el acompañamiento de Maazel, al frente de la New Philharmonia Orchestra. Presentación convencional. Buena calidad técnica en la grabación.

Conclusión: Sin pena ni gloria. No recomendable.—**L. J.-C.**

J. HAYDN: Conciertos para violoncelo en Re y Do. M. Rostropovich. Academia de St. Martin-in-the fields. Director, M. Rostropovich. E.M.I.; 10-C065-02767. .Q. P.V.P.: 450 pesetas.

Rostropovich es no sólo el primer violoncelista del mundo, sino uno de los más grandes intérpretes del siglo. Por calidad y cantidad de sonido, por perfección técnica, por capacidad interpretativa, por su riqueza de matices y, en fin, por todas las excelencias que pueden desearse para un artista, y que Rostropovich posee en grado superlativo. El y Sergiu Celibidache son los dos músicos que más me han impresionado en los últimos veinticinco años, dentro de una larga serie que ocupa casi, prácticamente, todos los grandes nombres en activo durante este largo período.

Poco comentario para este disco con dos preciosos **Conciertos** de Haydn: parece absolutamente imposible hacerlo mejor. Hablar de bellezas, de maravillas y de otras sustantivas afines es ya ocioso. Solamente afirmar que los que hemos tenido la fortuna de escucharlo en directo —y



entre las obras figuran estos dos **Conciertos**— sentimos que el disco es siempre sustitutivo, que nunca, y menos cuando se trata de un artista de categoría suprema, podrá igualar la emoción, la pureza y la verdad de la música al natural. Pero las grabaciones, cuando son tan buenas como ésta, nos acercan mucho a este mundo que, de otro modo, sería patrimonio de una reducida minoría.

Resta por señalar que la toma de sonido y el prensado son, ambos, magníficos. Los muy aceptables comentarios de la carpeta están, sin embargo, deficientemente traducidos.

Conclusión: Disco indispensable. Maravilloso Rostropovich.—**M. C.**

LISZT: Concierto para piano y orquesta, número 1, en Mi bemol mayor. Concierto para piano y orquesta, número 2, en La mayor. Orquesta Sinfónica de Viena. Director, Carlo María Giulini. Piano, Lazar Berman. Deutsche Grammophon, 2530770, 450 ptas.

Con la grabación debida al trío «Sinfónica de Viena-Giulini-Berman» la abundante discografía de los **Conciertos** pianísticos de Liszt se enriquece con una de las mejores versiones existentes en nuestro mercado del disco.

Giulini y la Sinfónica de Viena ofrecieron recientemente, en el otoño de 1976, los más interesantes conciertos de aquel año en el Teatro Real. Recuerdo a Giulini como un director serio y riguroso en el análisis de la partitura, dotado de gran musicalidad, apasionado y con gestos amplios y sobrios, que le permiten obtener los mejores frutos musicales.

Su versión orquestal de los **Conciertos** de Liszt es irreprochable; el romántico dramatismo que imprime a estas obras la batuta del director italiano resulta sincero y convincente, enfocando las partituras lisztianas desde una perspectiva musical y estética de gran madurez y equilibrio, equidistante tanto de la verborrea rap-

sódica como del fácil virtuosismo con el que habitualmente se interpretan los dos **Conciertos** que se comentan.

En manos de Giulini, la Sinfónica de Viena es una agrupación orquestal de primerísima calidad, con acusada musicalidad y grato sonido.

El gran ejecutante soviético Lazar Berman, espléndido de fuerza y sonido, ofrece una magistral lección de técnica e interpretación pianística. Su dominio del teclado es absoluto: colosales octavas, mecanismo arrollador, extensa dinámica de matices, gran volumen sonoro... Berman no se deja llevar nunca de lo que sería fácil utilización de sus poderosos medios técnicos: «su» Liszt es, como el de Giulini, serio, romántico y maduro.

La presentación del estuche es sobria; interesantes los comentarios, debidos a Uwe Kraemer; la calidad técnica de la grabación es la habitual —muy elevada— de la Deutsche Grammophon. Sólo un reparo que hacer a la Empresa discográfica alemana: ¿no hubiera sido posible incluir en este disco la bellísima **Totentanz**, de tan sólo quince minutos de duración?

Conclusión: Excepcional versión de los **Conciertos para piano**, de Liszt, por Giulini, Berman y la Sinfónica de Viena.—**L. J.-C.**

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Sinfonía Concertante en Mi bemol mayor, K 364. Igor Oistrakh, violín; David Oistrakh, viola. Orquesta Filarmónica de Moscú dirigida por Kyril Kondrashin.

JOSEPH HAYDN: Sinfonía Concertante en Si bemol mayor. Istvan Engl, oboe; Laszlo Baranyai, fagot; Igor Ozim, violín; Zoltan Bacz, violoncello. Orquesta Filarmónica Húngarica dirigida por Antal Dorati. Decca, SDD 445. 275 ptas.

Contiene este disco un acoplamiento bastante corriente: las **Sinfonías Concertantes** de Mozart y Haydn.

Esta versión que Decca nos presenta de la obra mozartiana es una reedición, ya que apareció hace años con los mismos intérpretes.

Se trata de una versión realmente antológica la realizada por los dos Oistrakh con la colaboración de Kondrashin al frente de la Filarmónica de Moscú.

La obra es, probablemente, de las más importantes debidas a la inspiración de su autor. Y la interpretación, magnífica. Destaca, claro está, la labor de David Oistrakh como viola. Que se trata de uno de los más grandes violinistas que ha existido, es algo que nadie pone en duda. Pero con esta grabación podemos apreciar también su extrema maestría en el dominio de la viola, a la que hace cantar como pocos. En cuanto a su hijo Igor, es un magnífico violinista que, en la presente grabación, no desmerece en absoluto



de su padre. El trabajo de Kondrashin es asimismo espléndido.

En resumen, ya solamente por esta magnífica **Sinfonía Concertante** mozartiana vale la pena la adquisición de este disco.

En cuanto a la versión que de la **Sinfonía Concertante**, de Haydn, nos ofrece Dorati al frente de la Filarmonía Hungárica, con solistas asimismo magyares, es simplemente aceptable.

La obra es, desde luego, espléndida, y la unión de los cuatro solistas resulta de lo más acertada. Los instrumentistas cumplen a la perfección con su cometido. Pero los «tempi» no son del todo adecuados. Concretamente, me parece que el «Andante» es llevado a excesiva velocidad. No me parece, ni mucho menos, una versión a tener en cuenta. Creo que, por ejemplo, las de Baremboim o Böhm son muchísimo mejores.

La grabación y presentación son buenas. Y el precio, como es tradicional en la serie «Ace of Diamonds», de lo más asequible.

En resumen, si usted no posee esta versión de la **Sinfonía Concertante**, de Mozart, debe apresurarse a comprar este disco.—**P. C. C.**

RACHMANINOFF: Conciertos para piano y orquesta, números 1 y 2. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Yuri Ahronovitch; pianista, Tamás Vásáry. Deutsche Grammophon, 2530717. 450 ptas.

De los **Conciertos para piano y orquesta** que escribió Rachmaninoff, es el **Número 2** —en do menor— el que ha conseguido una mayor popularidad entre el gran público, hasta el extremo de ser una de las obras más ejecutadas de todo el repertorio pianístico. No puede decirse que esta predilección alcance al **Concierto número 1**, quizá el menos conocido de la gran serie rachmaninofiana, y ello a pesar de la profunda transformación que años más tarde hizo el autor en la partitura. El **Concierto en Fa sostenido menor (opus 1** de Rachmaninoff) es una obra de juventud, muy endeble en su primera versión, con un material temático un poco difuso y abstracto; el **Concierto en Do menor** tiene un carácter más unitario y profundo y un tinte mucho más sombrío y melancólico, con una escritura pianística más ágil y contrastada, de extraordinaria brillantez.

Son obras bellas, agradables, fácilmen-

te melódicas, llenas de oscuro lirismo y, por supuesto, nada innovadoras. De todas formas, a Rachmaninoff se le debe atribuir la gloria tardía de ser el último gran capítulo que clausura el piano romántico.

La notable versión de estos **Conciertos** debida a Tamás Vásáry y Yuri Ahronovitch no es una más entre las existentes en el repertorio discográfico.

Vásáry luce una técnica de altísimo nivel, pulsación poderosa y virtuosismo de primer orden.

Ahronovitch es un director de probada calidad, que dirige con eficacia y recursos técnicos a la espléndida agrupación filarmónica que es la Orquesta Sinfónica de Londres; quizá el mayor reparo que se pueda poner a su trabajo y al de Vásáry sea la ausencia de un lirismo más profundo y remansado que el que ofrecen director y solista.

La calidad técnica de la grabación es bastante alta, y atractiva la presentación del estuche.

Conclusión: Buena versión de los **Conciertos 1 y 2** del melancólico —y poco respetado— Sergei Rachmaninoff.—**L. J. C.**

MOZART, W. A.: Sinfonía número 35, en Re mayor, K385 («Haffner»). Marcha en Re mayor, K408 K 2 (K 385a). Sinfonía número 40, en Sol menor, K 550. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. Philips, «estéreo», 65 00162. 450 ptas.

BACH, J. C.: Seis sinfonías, op. 3. Academy St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. Philips, 65 00 115. 450 ptas.

Del álbum de Philips, ya comentado en esta Revista por J. L. G. B., titulado **El nacimiento de la sinfonía**, proceden estos dos discos, que ahora se publican de forma independiente. No es necesario, pues, insistir en lo ya expuesto en su día, y únicamente hay que congratularse de poder adquirir por separado obras como las **Sinfonías del op. 3** de Johann Christian Bach, que hasta ahora sólo podían obtenerse comprando el álbum completo, y cuyo conocimiento resulta imprescindible para evaluar los logros posteriores de la sinfonía vienesa. Estrenadas en Londres en 1765, constan de tres tiempos y significan un paso importante en el proceso de autonomía de la forma, emancipándose de la obertura de ópera vigente a la sazón. La discreta utilización del cromatismo da color a las voces, cuidándose con detalle el fraseo musical y apareciendo a veces en las melodías los rasgos del «folklore» alemán, como apunta Geiringer. Tiene un especial interés la **Sinfonía en Re mayor**, que sirvió a Mozart de referencia, según Georges de Saint Foix, para su propia sinfonía en la misma tonalidad, **K 19**, compuesta en Londres en 1765.

La orquesta suena estupendamente tanto en J. C. Bach como en Mozart, y Neville Marriner nos proporciona unas versiones jugosas y llenas de una vitalidad contagiosa. A destacar el excelente nivel alcanzado en la siempre difícil y comprometida **Sinfonía en Sol menor** mozartiana.—**D. C.**

INSTRUMENTAL

Gerd Zacher, órgano: M. KAGEL, **Improvisation ajoutée.** J. CAGE: **Variations I.** H. OTTE: **Touches**, y J. ALLENDE-BLIN: **Sons brisés.** Colección de Música Contemporánea 15. Wergo, 70-5015 S. Hispavox; P. V. P.: 450 ptas.

Hace algún tiempo, cuando los aficionados a un cierto tipo de música supimos que, por fin, el catálogo Wergo iba a tener distribución en España, recibimos una alegría algo nublada por un cierto escepticismo. Algún tiempo después, Hispavox saca simultáneamente cinco discos, alguno de los cuales es absolutamente imprescindible para un conocimiento de la música que durante toda una época reciente se ha estado gestando en Europa.

Aparentemente, y «de nombre», este disco de Gerd Zacher no es el que mayor interés apriorístico puede despertar en el público. Sin embargo, tiene el punto que le proporcionan las obras de dos de los consagrados, como son Cage y Kagel. Pero la validez del disco no se queda ahí. Junto a estas obras, hay otras dos de gran interés, aunque sus autores no tengan el refrendo de los anteriores dentro de nuestras fronteras. Y, por encima de todo, existe la visión de las posibilidades que todo un grupo de músicos de nuestro tiempo ha sabido encontrar en un instrumento de uso tan «clásico» y diríamos restringido como es el órgano.

Ante todo, es un disco que va a eliminar muchos prejuicios existentes en la mayoría de los aficionados sobre «cómo suena un órgano», sobre la enorme cantidad de posibilidades que **todos** los instrumentos encierran si se realiza a ellos una aproximación abierta y libre de concepciones previas y escolásticas. Como en otros casos, la colaboración entre el instrumentista y el compositor es un paso previo al mismo acto de la composición. Y además continúa en la recreación de la obra, añadiendo el instrumentista aplicaciones técnicas impensadas a veces por el compositor. Algo que va siendo una constante en la música de nuestros días. Y pondría como ejemplos a los percusionistas de Estrasburgo o a Jesús Villa Rojo.

La tónica general de las obras (de 1961 a 1967) es la búsqueda de nuevos timbres cromáticos en el órgano. Por ejemplo, en la obra de Cage queda íntimamente ligado con la ampliación de intensidades, por encima y por debajo de las tradicionales («piano» a «forte»), mientras en la de Otte aparece como mezcla de timbres «tomados prestados» a otros instrumentos próximos, como el «armonium» o el órgano eléctrico más tradicional. Para todo ello, Zacher cuenta con el órgano de la iglesia luterana de Wellingsbüttel, en Hamburgo, construido en 1962 según sus propias especificaciones.

Por todo lo dicho considero que es mucho más un disco «de intérprete» que de composiciones. Es decir, si se va a buscar las peculiaridades estéticas «tradicionales», en Cage puede uno perderse entre el teclado. Aunque, desde luego, estén allí como está de forma más clara, Kagel.



OTOÑO 1977

OFERTA ESPECIAL

CLASICO

Hasta el 31 de Enero de 1978

VIVALDI
MUSICA SACRA

Solistas, Conjunto vocal y Orquesta de Cámara de Lausanne. Coro y Orquesta de la Fundación Gulbenkian de Lisboa.
Director: MICHEL CORBOZ.
ERATO HES 60-213/14/15/16/17.
(Estuche de 5 LPs. Estéreo.)

PRECIO OFERTA
Ptas. 1.800
(Normal: Ptas. 2.250)



ROSSINI
LA PIETRA DEL PARAGONE.
Opera bufa

Solistas, Coro y Orquesta de Cdnciertos Clarion.
Director: NEWELL JENKINS.
VANGUARD HVAS 470-26 27 28
(Estuche de 3 LPs. Estéreo.)

PRECIO OFERTA
Ptas. 1.080
(Normal: Ptas. 1.350)

HAYDN
IL RITORNO DI TOBIA.
Oratorio

Solistas, Coro Madrigal de Budapest, Orquesta Nacional Hungara.
Director: FERENC SZEKERES.
HUNGAROTON HUNS 660-21 22 23 24
(Estuche de 4 LPs. Estéreo.)

PRECIO OFERTA
Ptas. 1.440
(Normal: Ptas. 1.800)



PROKOFIEV
EL AMOR DE LAS TRES NARANJAS.
Opera en 4 actos

Solistas, Coro y Orquesta Sinfónica de Radio Moscú.
Director: JEMAL DALGHAT.
MELODIA HMES 610-129 30 31.
(Estuche de 3 LPs. Estéreo.)

PRECIO OFERTA
Ptas. 1.080
(Normal: Ptas. 1.350)

PROKOFIEV
LAS 9 SONATAS PARA PIANO

NIKOLAI PETROV, Piano
MELODIA HMES 610-135 6 7 8.
(Estuche de 4 LPs. Estéreo.)

PRECIO OFERTA
Ptas. 1.440
(Normal: Ptas. 1.800)



RIMSKI-KORSAKOV
LAS 3 SINFONIAS

Solistas, Coro y Orquesta del Teatro Bolshoi de Moscú, Gran Orquesta Sinfónica de Radio Moscú.
Directores: B. KHAIKIN, K. IVANOV, V. NEBOLISIN y G. ROZHDESTVENSKY.
MELODIA HMES 610-132 3 4.
(Estuche de 3 LPs. Estéreo.)

PRECIO OFERTA
Ptas. 1.080
(Normal: Ptas. 1.350)

KHACHATURIAN
OBRAS PARA SOLISTAS Y ORQUESTA

D. OISTRAKH y L. KOGAN, Violín
M. ROSTROPOVICH, Violoncelo
Y. FLIER y N. PETROV, Piano
Directores: A. KHACHATURIAN, K. KONDRASHIN y Y. SVETLANOV
MELODIA HMES 610-139/40/41/42
(Estuche de 4 LPs. Estéreo.)

PRECIO OFERTA
Ptas. 1.440
(Normal: Ptas. 1.800)



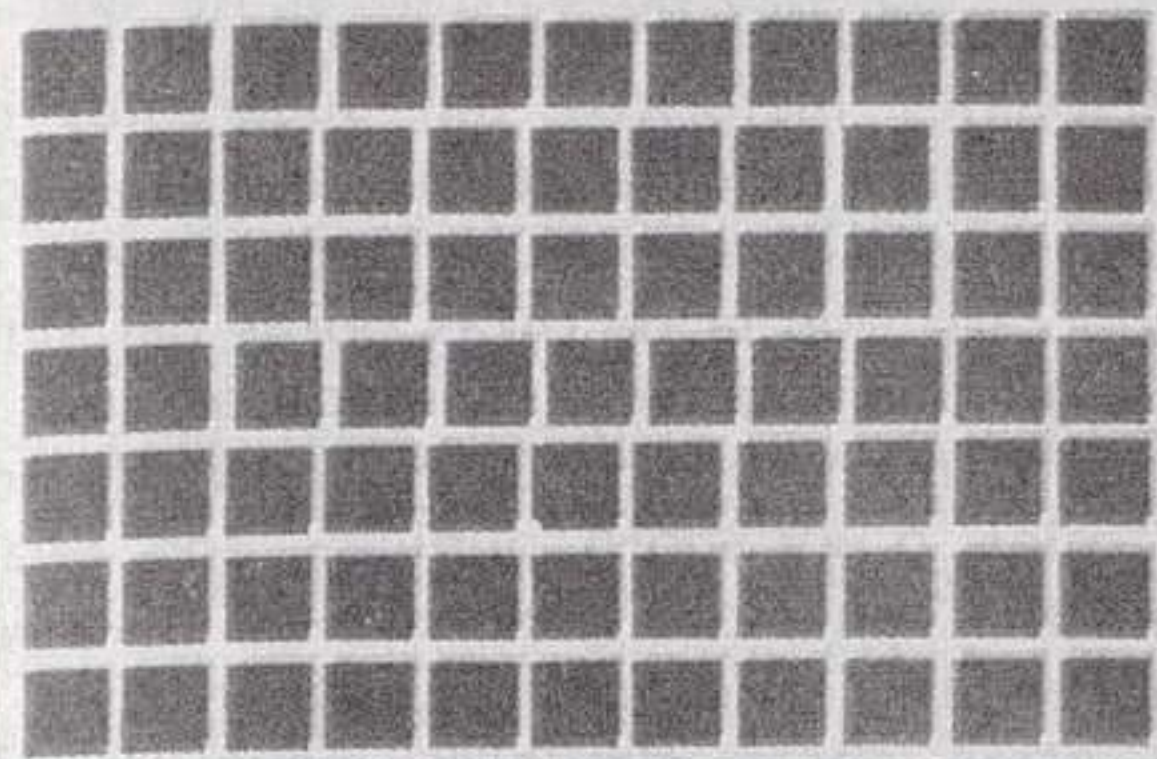
DEBUSSY
LA OBRA ORQUESTAL

Conjunto vocal «Psallette de Lorraine», Orquesta de Radio Luxemburgo.
Director: LOUIS DE FROMENT.
VOX HVOS 810-11 a 16.
(Estuche de 6 LPs. Estéreo.)

PRECIO OFERTA
Ptas. 2.160
(Normal: Ptas. 2.700)

M. Kagel, *Improvisation ajoutée*
 J. Cage, *Variations I*
 H. Otte, *Touches*
 J. Allende-Blin, *Sons brisés*

Gerd Zacher, órgano



Conclusión: Disco de gran interés para irse percatando de la importancia creciente del instrumentista a todos los niveles. Tendencia ésta que puede evitar un «punto muerto» en cualquier momento.—
S. H. V.

CAMARA

MICHEL HAYDN: Quintetos en Sol y La mayor. Quinteto de la Filarmónica de Viena. Decca/Ace of Diamonds, SDD 340. 275 ptas.

Pocas obras conocíamos de M. Haydn, quien, menos popular que el padre de la sinfonía y el cuarteto—su hermano José—, pasó la mayor parte de su vida en Salzburg, llenando de música, con Mozart, la vida de sus conciudadanos. Intérprete apreciado en su época, prolífico e innovador en el campo instrumental, apenas si hoy sus composiciones se escuchan; por eso, los **Quintetos** que en la serie económica «As de diamantes» se nos presentan tienen carácter de estreno absoluto para muchos.

Los **Quintetos**, compuestos entre 1773 y 1786, están pensados para dos violines, dos violas y un violoncello, y son de las primeras obras que se crearon para esta combinación instrumental; por tanto, no es de extrañar que su forma esté a caballo entre el divertimento tradicional de seis movimientos (**Quinteto en La mayor**) o la forma cuarteto (**Quinteto en Sol mayor**), cuyos principios estéticos había formulado J. Haydn, siendo siempre, en cualquier caso, el resultado final equilibrado y homogéneo.

El Quinteto de la Filarmónica de Viena, cuyos componentes son miembros de la célebre Orquesta, resultan los elementos ideales para interpretar estas obras, de las que nos dejan unas versiones claras y concisas, a la vez que llenas de humor; en definitiva, ponen de manifiesto toda la efusión y optimismo de alguien que amaba la vida profundamente.

Conclusión: M. Haydn era un gran músico. Si no lo sabía, es un buen momento para comprobarlo.—**A. M. J.**

VOCAL Y CORAL

BYRD: Misa a cinco voces; Motetes. Deller-Consort de Londres. Basf-Harmonía Mundi, 37 53 697. 440 ptas.

La abolición de la celebración diaria de la misa en las iglesias de Inglaterra con motivo de la Reforma religiosa infligió un duro golpe a las instituciones musicales sostenidas por la mayoría de las catedrales e iglesias colegiadas. Pronto se sintió la necesidad de buscar un sustituto que continuara, dentro de las nuevas orientaciones doctrinales, las brillantes tradiciones corales británicas. Al principio se adaptaron misas latinas, pero al aparecer el devocionario de la Iglesia Anglicana (**Book of Common Prayer**) los compositores de la época se dedicaron a musicar sus diversas partes. Los cánticos o servicios resultantes no dejaron de plantear problemas estéticos y estilísticos. El arzobispo Cranmer, en carta dirigida a Enrique VIII, sugirió criterios de simplificación para determinar el carácter de los llamados «Servicios breves». Pero así como Calvino no logró cercenar con sus estrechos dictados estéticos la imaginación de un Goudimel o un Le Jeune, los no menos limitados presupuestos de Cranmer no apagaron de la imaginación de los músicos ingleses los logros de la polifonía aprendida una o dos generaciones antes de sus colegas flamencos. Surgieron de este modo los «Grandes servicios», en los que se aplicó con gran éxito la técnica del motete, con todos los refinamientos de las tradiciones contrapuntísticas.

Desde esta perspectiva es fácil comprender figuras como la de Byrd, músico que, como pocos en la historia, ha sabido asumir un legado musical de incomparable riqueza, y en donde «asumir» debe entenderse no en el sentido de conservar, sino en el de liberar y desplegar toda una amplia gama de potencialidades creativas. Así se explica su universalidad, que le permitió destacar en todos los géneros musicales propios de su época y entorno. Limitándonos ahora a la música religiosa, la liturgia anglicana le debe varias obras de notable entidad, pero, según los comentaristas, la obra de música sacra en latín forma el verdadero núcleo de su creación. Comprende, principalmente, tres **Misas**, tres colecciones de **Cantiones Sacrae**, dos volúmenes de **Gradualia**, amén de obras de especial interés conservadas en forma de manuscrito. La **Misa a cinco voces**, grabada en el presente disco, constituye una perfecta ecuación de escritura vertical y horizontal. Toda la sabiduría de los maestros neerlandeses unida a la fascinante expresividad propia de la época isabelina se dan cita en esta obra, que además tiene la virtud de la concisión más depurada. No menos extraordinarios son los **Motetes** que figuran en la cara B del disco. Aunque es imposible compendiar en tan breve espacio sus méritos, no puede menos de destacarse la sublime simplicidad del **Miserere mei**, concebido de forma homófona; la belleza melódica del **Ave María**, así como la concentrada intensidad del motete en dos partes **Ne irascaris Do-**

mine, una de las cimas de toda la producción de Byrd.

Sobre la interpretación del Deller-Consort de Londres basta decir que está a la altura de este afamado conjunto, del que, por desgracia, tan pocas grabaciones han llegado al mercado español. Justeza en los ataques, ausencia de cualquier énfasis, la música fluye en todo momento con cálida naturalidad, distinguiéndose perfectamente las distintas líneas melódicas, incluso en los pasajes más intrincados. La carpeta contiene unos acertados comentarios que no llevan firma. Se omiten, sin embargo, sin ninguna justificación, los textos de los motetes. La grabación es nítida, apreciándose las diversas calidades de las voces, aunque el prensado no alcance la calidad que sería de desear.

CONCLUSION:

Disco excepcional tanto por las obras que contiene como por la interpretación.

D. C.

LULLY: Te Deum. Solistas, conjunto vocal A Coeur Joie. Orquesta de Cámara J. F. Paillard. Director, J. F. Paillard. ERATO-HES 60-197. 450 ptas.

Trescientos años cuenta exactamente el **Te Deum** de Jean-Baptiste Lully. Y lo primero y más importante que debe decirse es que esta obra sigue absolutamente viva. Escrita en el estilo pomposo y barroco típico de la música francesa del siglo VII—que el propio Lully contribuyó a crear y afirmar de manera decisiva—, la partitura guarda, sin embargo, soterradamente, la influencia italiana del gran Monteverdi. La textura musical es de extrema claridad, con espléndidos efectos sonoros, sobre todo en lo que se refiere a las combinaciones vocales de los distintos solistas entre sí y de éstos con el coro. La penetrante brillantez de las trompetas en los pasajes de «grandeur» se ve compensada por la austera sonoridad orquestal en los de recogimiento, entre los que destaca el muy hermoso «Miserere», cantado por bajo, tenor y contratenor a los que luego se añade el coro. Por otra parte, Lully, que tenía un talento fuera de lo común, era un artista responsable y dominador de la técnica de construir obras corales. A este respecto, el **Te Deum** guarda un magnífico equilibrio a lo largo de sus cuarenta minutos, sin que podamos acusarle de monotonía o vacuidad. Obra, pues, interesante, representativa de un mundo musical poco conocido entre nosotros y merecedora de difusión.

La interpretación que ofrece el disco de procedencia francesa que comentamos es muy adecuada, muy acorde con el estilo. J. F. Paillard da una gran vitalidad al conjunto, sin exagerar nunca, graduando los contrastes, y sobre todo «sintiendo» la obra desde una perspectiva de «connoisseur» de la música barroca de su país. Los solistas—las sopranos Jenifer Smith y Francine Bessac, el contratenor Zeger Vandersteene, el tenor Louis Devos y el bajo Philippe Huttenlocher—siguen con disciplina y con perfecto ajuste, tanto en las partes a solo como en las intervenciones concertantes, la línea inter-

pretativa marcada por la batuta. La coral A Coeur Joie y la Orquesta J. F. Paillard están a buena altura, con especial mención para las trompetas en un difícil cometido que en ocasiones llega a convertirlas en protagonistas.

La grabación es buena, aunque hemos de señalar la distancia a que ha sido tomado el coro, que parece un tanto difuminado en relación a los solistas y a la orquesta. El prensado español es aceptable. El ejemplar que he recibido tiene alguna leve falta, como sucede con más frecuencia de lo razonablemente deseable en los registros Hispavox.

Conclusión: Una obra interesante y representativa del barroco francés en adecuada interpretación y aceptable reproducción. Aconsejable.—M. C.

RACHMANINOFF: Las campanas. Vocalise. S. Armstrong, R. Tear, J. Shirley-Quirk. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. EMI, 10 C 065-02768 Q. P. V. P.: 450 ptas.

El conocimiento de Serge Rachmaninoff se reduce, entre nosotros, a dos o tres obras para piano y orquesta de frecuente inserción en los conciertos y abundantísima presencia discográfica. Frente a esta visión de un romanticismo algo trasnochado y superficial es bueno contar con obras como **Las campanas**, que sin constituir aporte esencial a la música del siglo XX, sí son de más calidad e interés que las composiciones antes señaladas. **Las campanas** es una interpretación musical del poema **The bells**, de Poe, y captan con no poca originalidad los diferentes estados anímicos que los versos del poeta americano sugieren, desde la erótica alegría de las campanas del epitalamio a la meditativa desesperanza de las campanas que doblan ante la llegada de la muerte. Un coro y tres solistas—tenor, soprano y bajo—, junto a una amplia orquesta, son los encargados de dar vida a esta interesante y poco conocida partitura.

André Previn ha sido y sigue siendo uno de los directores más empeñados en descubrir el verdadero rostro de Rachmaninoff (yo le recuerdo una sentida interpretación de esta obra, escuchada en Londres poco después de ser nombrado titular de la London Symphony). Aquí nos ofrece una exposición muy cuidadosa de la obra, hecha con extremada atención y conocimiento. Solistas, coro y la espléndida Sinfónica de Londres responden con perfecta compenetración a los mandatos de Previn. La madera, en especial, merece el más encendido elogio.

Completa el disco la versión orquestal que el propio compositor hiciera de su **Vocalise**, escrita inicialmente para voz sin palabras, y que es obra de un intimismo romántico sencillo y contenido.

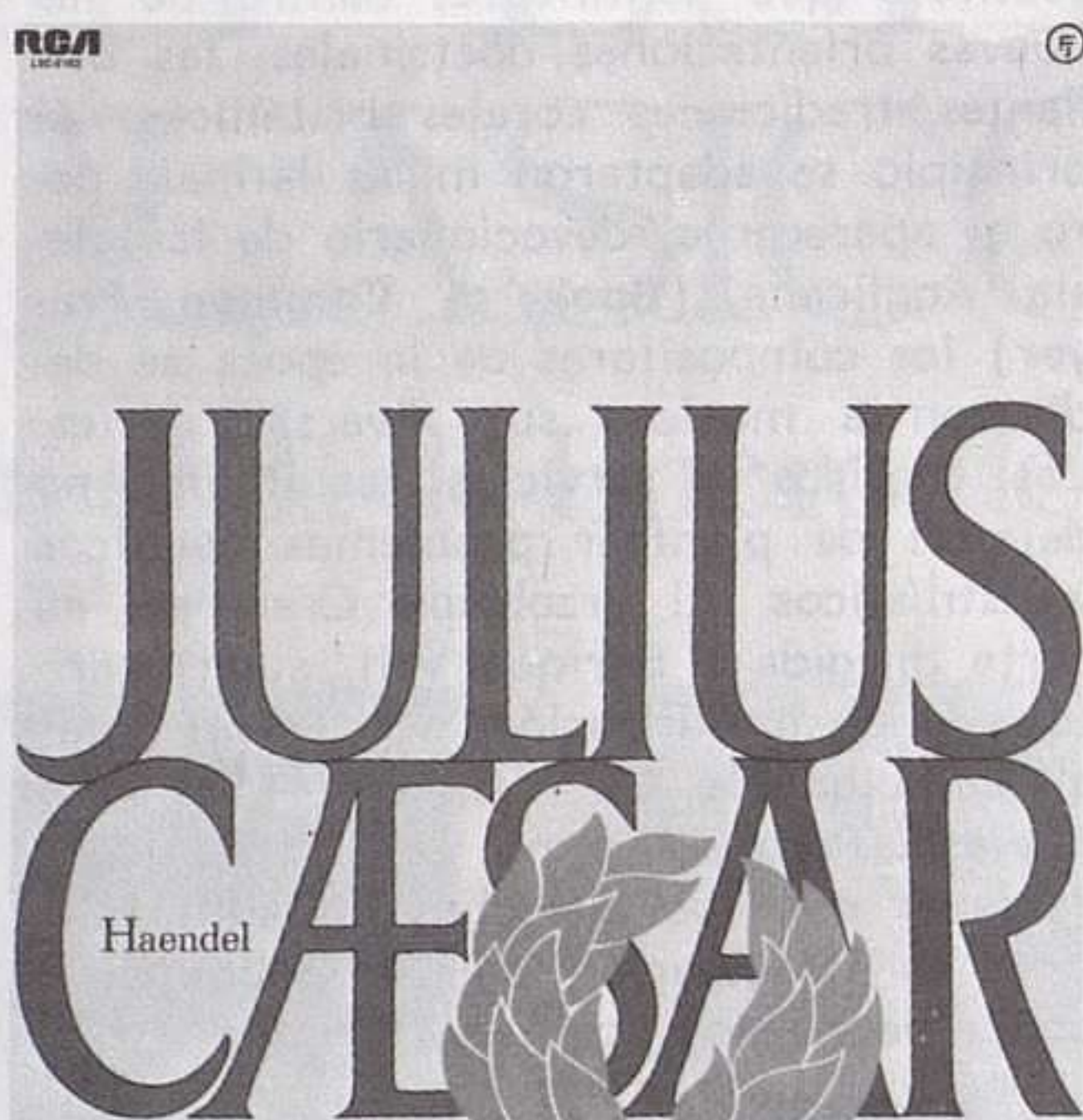
La calidad sonora de la grabación no es buena. Mi ejemplar presenta ruidos de fondo, y en los fuertes del coro y la orquesta el sonido se distorsiona; otras veces el emborronamiento es manifiesto.

El disco se acompaña con los textos del original en ruso y una traducción castellana. El cotejo con el poema de Poe in-

dica numerosas discrepancias, aunque parece ser que ello se debe a la adaptación rusa que Konstantin Balmont hizo del poema, en inglés, para el compositor.

Conclusión: Una obra de considerable interés, que amplía decisivamente nuestro conocimiento de Rachmaninoff. Buena interpretación y escasa calidad sonora.—M. C.

OPERA



HAENDEL, G. F.: **Julius Caesar**. Norman Treigle, barítono bajo; Beverly Sills, soprano; Maureen Forrester, contralto; Beverly Wolff, «mezzosoprano»; Dominic Cossa, barítono; Spiro Malas, bajo; Michael Deylin, barítono bajo; William Beck, barítono; Eugenia Earle y Julius Rudel, clavicordistas. Orquesta y

Coro de la Opera de Nueva York. Director, Julius Rudel. RCA, LSC 6182, tres Lps. 1.275 ptas.

Giulio Cesare fue estrenada en 1724, época a la que pertenecen otras dos importantes óperas de Haendel: **Tamerlano** y **Rodelinda**. La presencia en la trama de personajes históricos tan sugerentes como «César» o «Cleopatra» le han asegurado una cierta popularidad, mayor en todo caso que la de otras obras del autor de igual o mayor envergadura. Incluso algunos números, como «Piangerò la sorte mia» o «V'adoro pupille», son relativamente conocidos gracias a su inserción en recitales y conciertos. Ni en ésta ni en otras obras similares sigue Haendel los moldes consagrados de la **ópera seria**. Como señala Paul Henry Lang, explota en las arias hasta los resortes más sutiles del «bel canto», haciendo gala de una variedad prácticamente inagotable; desde los breves y concisos **ariosos** hasta las **arias da capo**, en las que suele imperar una gran libertad, no hay matiz que no quede certeramente expresado, y a ello contribuye un acompañamiento orquestal de gran economía, pero al mismo tiempo de una profunda expresión dramática.

La versión de Julius Rudel pretende restaurar el espíritu original de la obra. Para ello se suprimen varios números, se altera el orden de otros—por ejemplo, el citado «Piangerò la sorte mia», que canta «Cleopatra», se incluye en el primer acto— y se añaden ciertos pasajes procedentes de la cantata **Parnasso in Festa**. Este enfoque «posibilista», que tal vez está justificado en la representación de la ópera, resulta muy discutible a la hora de la grabación. Aun siendo una práctica frecuente, la grabación fragmen-

**ALTA FIDELIDAD
DISCOS • SONIDO
TV. COLOR**

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

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

taria de ciertas obras me parece rechazable, puesto que muchas veces se priva al oyente de fragmentos muy interesantes, dignos de ser conocidos, con independencia de su mayor o menor oportunidad escénica. Un problema difícil de resolver en la música de este período es el de la ornamentación, que exige virtuosismo y al mismo tiempo una gran capacidad de improvisación. Especialmente importante es este extremo en la repetición de la primera sección del **aria da capo**. Pues bien, ninguno de los cantantes que intervienen en esta grabación demuestra la destreza necesaria para salir airoso de la prueba, llegándose a resultados híbridos y en algunos casos francamente lamentables, como en el caso del aria «Svegliati nel core», cantada por Beverly Wolff, o en el aria «L'empio, sleale, indegno», a cargo de Spiro Malas, donde la ornamentación carece no sólo de flexibilidad, sino de la más elemental adecuación estilística. Acaso la mejor prestación sea la de Maureen Forrester; canta con acierto y sentido dramático las arias «Priva son d'ogni conforto» y «Nel tuo seno», y confiere una especial dignidad a su intervención en el dúo con que finaliza el primer acto. Menos feliz resulta en los recitativos, cantados de una forma innecesariamente enfática. Beverly Sills como «Cleopatra» está muy irregular. Su intervención más acertada se encuentra tal vez en el aria «Se pietà di me non senti», de bellísima curva melódica; en cambio, carece de recursos y facultades para afrontar, ni siquiera medianamente, las dificultades de «Non disperar» o «De tempeste il legno infranto», esta última verdadera página de bravura que, probablemente, muy pocas sopranos actuales están en condiciones de superar. El papel de «Julio César», escrito para «castrato», se encomienda al barítono-bajo Norman Treigle, de voz desigual y muy poco grata; se muestra eficaz en general, alcanzando la «nobleza y majestad haendelianas» en el gran recitativo «Alma del gran Pompeo»; en cambio, resulta muy afectado su «Va tacito e nascosto», donde, por cierto, no resalta del modo incisivo requerido el «obbligato» del solo de trompa, y desbordado, valga el juego de palabras, en «Quel torrente». Otro «rôle» importante es el de «Sexto», que asume Beverly Wolff. La serie de estupendas arias que se le brindan a esta «mezzosoprano» se van sucediendo sin pena ni gloria. Carece su voz del cuerpo y densidad adecuados, es desigual en el color y con serias dificultades en el agudo. La dirección general, de Julius Rudel, es segura y funcional, faltándole un mayor grado de inspiración para afrontar ciertos pasajes. Así, por ejemplo, se malogran escenas como la del Monte Parnaso, en la que en ningún momento se alcanza la magia irreal, derivada del peculiar color orquestal de una instrumentación verdaderamente original a base de cuerdas, oboes, arpa, viola de gamba, tiorba y fagotes. Así, el momento más brillante de la obra resulta monocromo y casi rudimentario en su planteamiento.

CONCLUSION:

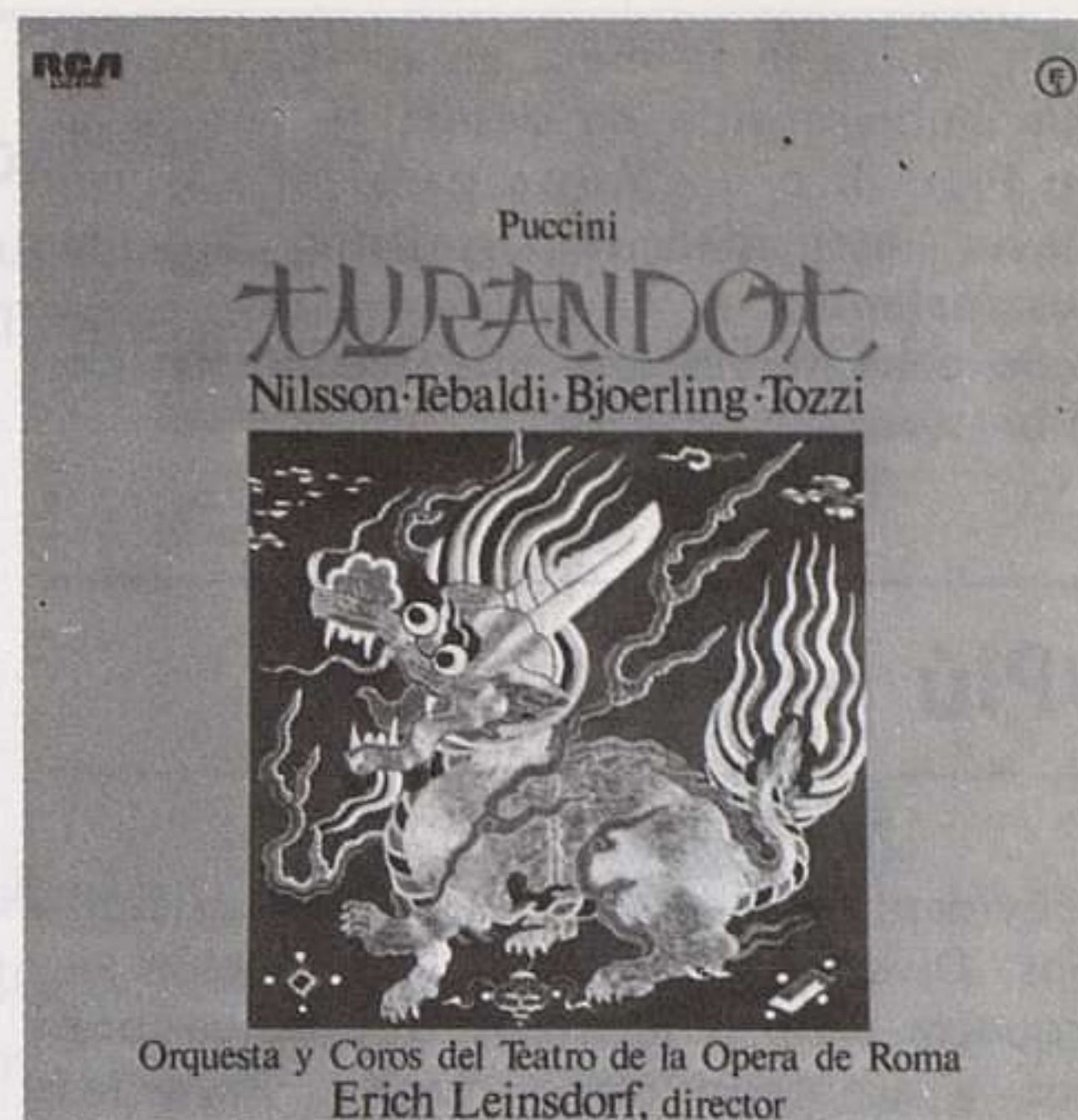
Grabación válida sólo como una primera aproximación y en espera de otras u otras más convincentes.—D. C.

PUCCHINI: **Turandot**. Birgit Nilsson, Renata Tebaldi, Jussi Bjoerling, Giorgio Tozzi, etc. Coro y Orquesta del Teatro de la Opera de Roma. Director, Erich Leinsdorf. RCA, LSC-6149, tres Lps. 1.275 ptas.

Bastantes versiones existen en el catálogo internacional de la obra póstuma de Puccini: Erede (1959), Molinari-Pradelli (1966), Serafin (1957), Mehta (1973) y, finalmente, la aquí comentada de Leinsdorf (1961), amén de una serie de grabaciones privadas, entre las que sobresale una de Pradelli (1961) con Nilsson, Price y Di Stefano, en Viena. Es, además, uno de esos casos en que las versiones han acertado, cada una dentro de su línea.

La presente publicación nos llega con un retraso de más de quince años; pero, indudablemente, bien puede aquí decirse que más vale tarde que nunca. Es lógico que, dada su edad, el sonido no pueda competir con grabaciones más recientes, como la de Pradelli, o especialmente con el soberbio registro y prensaje de Mehta, una de las cumbres en este sentido. A pesar de ello, el sonido es muy consistente y el balance voces-orquesta está, en ocasiones, más logrado que en las anteriores referencias. Leinsdorf es un director un tanto desigual, con evidentes baches en su carrera, que ha realizado una numerosa serie de grabaciones operísticas con resultados, generalmente, más que satisfactorios, sin llegar a despuntar. Tal es el presente caso. Su visión es correcta y coherente, pero le falta ese punto de brillantez que la transforme en una obra maestra, como pueda ser el caso de Mehta. Ese «algo» puede ser la falta de una mayor tensión en momentos como el dúo de los enigmas, o el suicidio de «Liú», y los «tempos» excesivamente lentos planteados en instantes como el concertante final del acto primero, en el que su sobrado lirismo impide contrastar los diversos dramas enfrentados. Es, en general, la versión más lírica de las publicadas.

En las voces radica el punto más fuerte, pues probablemente sea el más idóneo «cast» global. Birgit Nilsson, en igual plenitud de facultades que con Pradelli, ha sido la mejor «Turandot» de los últimos años, y ello queda bien palpable en este registro, aunque quizá dé más de sí con Pradelli. Con su potentísima voz, llena, metálica o aterciopelada, resonante en los agudos, habituada a óperas difícilísimas, domina por completo la altísima tesitura sin el menor «cale» o desigualdad en el color, tan frecuentes en este «rôle». De vez en cuando recurre al truco de no articular la sílaba escrita, con el fin de facilitar algún ataque de agudo (véase «Quel grido» en «In questa reggia»), que la Callas afrontaba en toda su dificultad; pero son detalles de nula trascendencia. La Callas fue también una gran «Turandot», más matizada, si cabe, en el fraseo, pero con unas patentes desigualdades de color en los cambios de registros y una menor redondez en los agudos. Difícilmente puede encontrarse también un «Príncipe» más idóneo que Bjoerling, tenor «spinto», de voz aterciopelada, brillante y eminentemente musical. Su «Non piangere Liú» es el expues-



to con la mayor belleza vocal y la línea más lírica e intimista. En él Corelli exhibe voz, pero le falta delicadeza, y Pavarotti se muestra equilibrado entre ambas tendencias, para ser el más apasionado en el concertante subsiguiente. Lo mismo cabe decir del «Nessun dorma», en donde el balance con la orquesta sitúa la voz a su mismo nivel, creando un ambiente soñador y melancólico, que tanto se acopla a la línea de Bjoerling. Es en el dúo de los enigmas donde Corelli queda claramente destacado, al ser ocasión ideal para el despliegue vocal y temperamental, algo, esto último, que Bjoerling no poseía en la misma cuantía. Cuando en el dúo final del «In questa reggia» la soprano siempre suele apagar al tenor, en el caso de Corelli sucede al revés, y aun con la Nilsson al lado. Pavarotti está en todo momento a un buen nivel, pero sin llegar al de las anteriores, y Eugenio Ferrandi con Serafin, dentro de una gran corrección, no puede compararseles. El papel de «Liú» ha sido siempre propicio para el lucimiento de sopranos líricas. Renata Tebaldi aporta, además, un cuerpo vocal que ayuda a ampliar el dramatismo de la escena del suicidio. El «Signore ascolta» está servido con línea intimista, voz mórbida, buen «legato» y final en pianísimo. Dentro de la misma tónica queda el «Tu che di gel sei cinta», al que antecede una frase antológica en el «Il nome che cercate io sola so», dicha con efecto muy superior al de las demás «Liú» discográficas. Renata Scotti es más apasionada en la primera aria, que presenta un mayor «vibrato», estando mucho mejor en la segunda aria que en el recitativo preliminar. Elisabeth Schwarzkopf es una «Liú» poco usual y, por tanto, de difícil juicio. En algunos momentos nos parece de ideal caracterización y fraseo («Tosto morro», acto III); en otros su voz nos suena demasiado metálica y fría (mismo «Signore ascolta»). Caballé es, sin duda, la mejor «Liú», por cuanto su despliegue de «fiato», «filados» y pianos es único, aviniéndose además a la perfección con el papel. La «messa di voce» final del «Signore ascolta» o el increíble planteamiento del «Come offerta suprema del mio amore», en el recitativo del tercer acto, son prueba evidente. Tebaldi queda, pues, en un buen segundo lugar para nosotros. Tozzi es un adecuado «Timur», sin llegar a la brillantez de un Ghiaurov, y el resto del reparto sigue la misma excelente tónica. Se trata, pues, de una magnífica ver-

sión, quizá la primera en lo vocal, en la que hubiera sido de desear la batuta de un Pradelli o un Mehta para reflejar con mayor intensidad el salvajismo de algunos instantes.

Se echa de menos una traducción del «libretto».—G. A. R.

«Piú pppp...»

Evidentemente, 1977 es un año de cambios. Diversas figuras de la dirección de orquesta han renunciado a puestos previos y aceptado otros nuevos. Para las Compañías de discos esto puede ser una solución o un problema. En muchos casos se ignora el futuro discográfico de artistas y agrupaciones sinfónicas. El verano, en este aspecto, está resultando particularmente sensacionalista. Veamos algunos hechos aislados.

● Bernard Haitink dio el primer aldabonazo anunciando su dimisión como director de la London Philharmonic. Aunque el holandés seguirá firmemente unido a la Orquesta como director invitado, su nuevo cargo de director musical del Festival de Opera de Glyndebourne no le permite compartir la titularidad de la orquesta inglesa y del Concertgebouw de Amsterdam, como hasta ahora venía haciendo. En términos fonográficos, no parece que la renuncia de Haitink vaya a

tener especiales consecuencias, y ya Decca, que anda tras un contrato de exclusividad con Haitink, ha anunciado la grabación, a realizar en tres años, de las **Quince Sinfonías** de Shostakovitch, dirigiendo el artista a su hasta hace nada orquesta propia. En el mundillo musical ya se sabe, empero, que la London Philharmonic busca titular.

● Más problemas tiene Zubin Mehta en Nueva York. Su orquesta sigue vinculada en términos contractuales a CBS y el músico hindú conserva su contrato con Decca y tiene en el bolsillo la firma de uno con DG. Los germanistas aseguran que «el gato al agua» se lo llevará Deutsche Grammophon.

● El nombre del sucesor de Mehta en Los Angeles sí que ha sido una bomba, porque muy pocos podían imaginar que tras el explosivo Zubin quien ocuparía su «podium» iba a ser... Carlo Maria Giulini. Y aquí surgen nuevamente los problemas: la Orquesta de Los Angeles pertenece en exclusiva a Decca, mientras que Giulini es un artista EMI con fuertes conexiones para DG. Aunque Giulini graba habitualmente en Chicago para ambas firmas, pocos dudan, conociendo a Giulini, de que querrá igualmente grabar discos con su nueva orquesta.

● Otra bomba: el nombre del sucesor de Rudolf Kempé al frente de la Sinfónica de la BBC. Los británicos se lo tomaron con mucha calma, tras la desaparición del gran maestro sajón, antes de anunciar un nuevo titular. Finalmente, lo

han hecho, y el nombre es... Gennadi Rojdestvensky. Es la primera vez, desde la revolución de octubre del 17, en que un ruso es llamado para ocupar la titularidad de una orquesta occidental. EMI, justo antes de la muerte de Kempe, había avanzado un plan de grabaciones con la orquesta, que ha estado más de un año en el limbo musical. ¿Se resucitarán ahora esos programas con Rojdestvensky?

● André Previn, finalmente. En enero del año en curso la Orquesta de Pittsburgh, en donde Previn ha sustituido al veterano William Steinberg, grabó sus primeros dos discos en los últimos ocho años. El **Concierto de violín**, de Goldmark, completado con los **Aires gitanos**, de Sarasate, con Itzhak Perlmann de solista, y la **Segunda Sinfonía** de Sibelius. Al mes siguiente, orquesta y nuevo director grabaron para CBS el **Concierto para violín**, del americano George Rochberg, con Isaac Stern en el cometido principal. Previnno se ha tomado descansos, y en ese mismo febrero grabó sus dos primeros discos con la Sinfónica de Chicago: las **Sinfonías cuarta y Quinta** de Shostakovitch.

● Coda: la Orquesta de Philadelphia grabará desde otoño para EMI, y no sólo para RCA. Y no será exclusivamente el actual «Associate conductor» del grupo quien registre para la firma inglesa, Riccardo Muti, que es artista de la casa, sino que también será el inefable Eugène Ormandy quien dirija a su orquesta en los nuevos registros de EMI.—JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.

Nombres de Calidad en el Mundo Musical

 EMPEROR		 DOLMETSCH
 SOVEREIGN	 BEVERLEY	 BESSON
 GOLDEN STRAD	 NEW ERA MADE IN ENGLAND®	 IMPERIAL

instrumentos educativos de percusión



Para más información
rellene el cupón adjunto y
envíelo al: Apartado 631
VALENCIA

Nombre	_____
Dirección	_____



PETROF



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



PREMIO CALIDAD EUROPA 1975

(Por referendum realizado por Compiter internacional)

importador: **SPA MUSIC, S. A.** EDIFICIO INDUBUILDING - NAVE 4 - 14

Vía de los Poblados s/n.

Tels. 763 82 02 - 763 85 72

MADRID - 33 (Hortaleza)



ESO ES «JAZZ»

Bajo este nombre acaba de editarse en España una serie de cinco discos que, grabados originariamente por Atlantic, distribuye aquí Hispavox. La serie se llama «That's Jazz», y consta, en principio, de cinco reediciones.

El volumen uno corresponde al Modern Jazz Quartet, y su disco, **Saint on Jamais**, grabado el 10 de junio de 1958, música que sirvió de banda sonora para la película **No sun in Venice**, y que está compuesta íntegramente por el pianista del grupo, mister John Lewis.

El segundo se llama «Blues and roots», y está interpretado por el fabuloso contrabajista negro Charlie Mingus. Está grabado el 29 de enero de 1960, y en él Mingus pone de manifiesto su amor por el «blues» y por sus raíces negras. Comienza con un fabuloso tema, **Wednesday night prayer meeting**, uno de los mejores que jamás hiciera Mingus. Absolutamente infaltable en cualquier colección que se precie.

Roland Kirk, el «pluriinstrumentista», es el encargado de traernos el tercer volumen: se titula «The inflated tear», y está grabado en mayo del 68, pero en los Estados Unidos; de modo que no hay influencia de las luchas del barrio latino, entre otras cosas, porque Kirk, que toca en cuarteto, tiene su «rollo» dentro de la negritud y no de las actitudes pequeño-burguesas europeas. O, al menos, eso dice él.

«Soul meeting» es el título genérico del cuarto volumen, que lo trae Ray Charles al piano y Milt Jackson al vibráfono. Charles, que también le da al saxo, ha puesto varios temas, como el **Hallelujah I love her so!**, cuya versión resulta excitante. Está grabado en el 61.

El quinto y último de la serie es de Freddie Hubbard, el trompetista que podía haber sido el auténtico sucesor de Clifford Brown, pero que luego fue más allá de este encasillamiento, y he aquí un ejemplo de su huida: **Sing me a song of songmy**, grabado en 1971, y de quien el propio Hubbard afirma que es «una fantasía para cinta electromagnética interpretada por Freddie Hubbard, su quinteto, recitadores, coros, orquesta de cuerda, órgano Hammond, sintetizador y sonidos procesados, compuesto por İlhan Mimarglu, sobre textos de Fazıl Husnu Dıglarca y otros autores.

Eso es «jazz». Parte del material ya estaba disponible en España, en la serie «The art of...»; pero ahora disponemos de las obras originales, en versión íntegra.

ZUMO KAWASAKI

Si eres un seguidor del sonido de Gil Evans, Cedar Walton, Elvin Jones, Chico Hamilton o Grady Tate, y has escuchado sus últimos registros, notarás en ellos que hay una guitarra única, delicada y dulce, que, mira por dónde, es idéntica en todos ellos, ya que la toca el mismo hombre: Ryo Kawasaki. Ahora resulta que Ryo ha decidido lanzarse en solitario y grabar un disco por su cuenta y riesgo, y su debut es auténticamente interesante: dentro del «jazz rock» medio, se ha rodeado de

buenos instrumentistas, como Tom Coster (piano), Jimmie Young (batería), Stu Woods (bajo) y Hugh McCracken (rítmica), y otros invitados más, y se ha dedicado a realizar temas ni desenfadados ni trascendentales, pero que tienen ritmo y gusto. Ya se sabe que los japoneeses copian todo muy bien, y cuando Kawasaki llegó a los Estados Unidos en el 1973, ya se sabe que primaba el «jazz-rock». Pues, nada, copia y al éxito. Esto es **Juice**, título del disco de Ryo Kawasaki.

EL MEJOR PARTE METEOROLOGICO

El último disco de Weather Report, titulado **Heavy weather**, resulta sorprendente, pues el grupo ha dejado un poco los campos más fáciles del «jazz-rock» y se ha adentrado nuevamente en el «jazz», sin excesivas concesiones. Puede ser, pues, un retorno a las fuentes, y no en vano Wayne Shorter («saxos») y Joe Zawinul (teclados) han vuelto a coger las riendas del grupo, sólo que ayudados eficazísimamente por ese soberbio bajo que es Jack Pastorius. La cara **A**, que tiene cuatro temas, es muy buena. Con excelente ritmo y muy buenas improvisaciones, permiten a uno sumergirse en los más recónditos rincones de su percepción, y de ahí divagar por los caminos del éxtasis. La cara **B** es más tranquila y reposada, y se abre con un tema exclusivamente interpretado por instrumentos de percusión.

«MUSICMAGIC»

Así se llama el último disco del pretencioso Chick Corea y su banda Return to forever, que en esta ocasión cuenta con dos destacados invitados, aparte del «colíder», el bajista Stanley Clarke; a saber: Joe Farrell («saxo» y flauta) y Gayle Moran (teclas y voz celestial). **Musicmagic** no es un disco de «jazz rock», al estilo de los últimos anteriores de Return to Forever, pero tampoco es un disco de «jazz». Más bien es una mezcla de «jazz», «rock», música contemporánea y «muzak». Sus seis temas están cantados, es decir, cuentan con texto. El resultado de los logros vocales es muy desigual: cuando canta la Morán, su voz angelical nos acerca al «skat» y al «jazz»; cuando lo hace Corea, suena horriblemente mal; y cuando lo hace Clarke, uno quemaría el disco rápidamente. Por eso, la parte vocal es discutible. Sin embargo, la parte instrumental es la más creativa de los últimos años de Return to Forever, lo que, por otro lado, no significa decir gran cosa, pues este grupo ha derivado mucho hacia un «pachanga-jazz-rock». Los arreglos en **Musicmagic** son grandiosos, y la instrumentación, espléndida: eso salva al disco.

BURTON & CORYELL MANO A MANO

Gary Burton es uno de los mejores vibrafonistas europeos y uno de los mejores «jazzmen» de Inglaterra. Larry Coryell es actualmente uno de los representantes más característicos del «pachanga-jazz-rock». Pero antes de derivar a estos de-

rroteros Coryell había sido uno de los grandes guitarristas de «jazz post-bop» y «free» del mundo. En España tenemos una buena muestra de su labor «jazzística» en el disco que grabó a dúo con John McMaughlin a finales de los 60. La presente grabación es una recopilación de diez temas, en la que se ofrece la colaboración que mantuvieron Gary Burton y Larry Coryell en los años 60. El disco es «jazz», puro «jazz» del bueno, de estilo «post-bop» y «free».

Personalmente, opino que es uno de los mejores discos lanzados al mercado en lo que va de año, y, desde luego, el mejor de los aquí comentados. Creo asimismo que el aficionado debe tener esta grabación histórica, porque de verdad es difícil que Coryell vuelva a grabar en su vida algo tan bueno como las tomas aquí recogidas e interpretadas en colaboración con Burton.

DOS CARAS DE SONNY ROLLINS

La carpeta del disco dice: «Sonny Rollins, volumen 5, **Now's the time**, y volumen 6, **The standard Sonny Rollins**». El disco corresponde a una colección que la RCA está haciendo de todo el material que Rollins grabó con ella en los sesenta. Estos dos discos son de 1963 y 64. El segundo de ellos nos muestra a un Rollins «versioneando» temas «standard», como **Noche y día**, de Porter, o **Mi barco**, de Weill y Gershwin. Esta era una de las facetas más curiosas de este polifacético y multiestilista, de este gran «saxo» tenor.

El primer disco, a mi modo de ver mucho más interesante, es de estilo «post-bop». Está grabado con bajo, batería, piano y algún acompañamiento de corneta. Los acompañantes son ni más ni menos que Herbie Hancock al piano, Don Cherry y Thad Jones a la corneta, Bob Cranshaw al bajo y Roy McCurdy a la batería. Los temas van de un magnífico **Around midnight**, de Monk, al **Afternoon in Paris**, de John Lewis, o el **Blues and boogie**, de Gillespie.

UN GILLESPIE NOVATO

Y hablando del trompetista Dizzy Gillespie, he aquí protagonizando un espléndido disco, que no lleva ningún título distintivo, pero que pertenece a la serie de RCA «Black and white», y que está grabado entre 1947 y 1949. En él se incluyen temas muy diferentes de diversos compositores. Hay que recordar que en esa época Dizzy no es todavía el mito que sería luego, cuando se le consideró uno de los fundadores del «bop».

Volviendo a la grabación, hay en ella versiones de **King porter stomp**, el tema de Jelly Roll Morton; de **Night in Tunisia**, del propio Gillespie; de **52nd street theme**, de Monk; del **Anthropology**, de Charlie Parker, o de **Jumpin with symphony sid**, de Lester Young, todos temas míticos y básicos de la historia del «jazz». Las versiones de Dizzy, aparte de creativas, son fundamentales para conocer e interpretar el surgimiento y la evolución del «bop».

JOSE MIGUEL LOPEZ DE HARO

MUSICA PARA ANTES DE UNA DEMOCRACIA (CON PERDON)

Pienso que los dos acontecimientos más importantes del pasado curso en Madrid fueron los recitales que dieron Quico Pi de la Serra y Joaquín Carbonell. Los redactores de estas páginas de RITMO tuvimos ocasión de charlar con ambos, tras sus respectivas actuaciones, y supimos de sus proyectos, que se han materializado en dos discos de aparición casi simultánea a principios de verano (mala época).

Carbonell y Pi tienen muchas y obvias diferencias, pero pienso que les une un claro sentido de la realidad (vamos, que no se tragan eso de que «la democracia ha venido...») y de la poesía popular. Saben comunicarse con el público de forma directa, haciéndose entender con la ironía, que es mucho más efectiva que el panfleto.

El disco del Pi está grabado en directo en la actuación antes aludida. Creo que había material para un doble, y ello sin abusar de las intervenciones del público. Sin embargo, se ha optado por sacar un disco sencillo, por aquello de que no está la economía para derroches, y si bien «son todas las que están», faltan algunas, de las que el ejemplo más claro que se me ocurre es el **Merda**. Sin embargo, toda una serie de cosas cotidianas para todos reciben la atención de Quico en este disco. Los días grises en Madrid, los que si volases no dejarían ver el sol, los burros y los águilas reales, los hijos de Buda y todos los que nos siguen dando asco, y me temo que por mucho tiempo. El acompañamiento musical es, simplemente, una guitarra, acústica o electrificada, sin otro aderezo, que, por otra parte, no le hace ninguna falta.

Lo nuevo de Joaquín Carbonell se llama **Dejen pasar**, y fue cantado casi en su totalidad por Joaquín en su actuación madrileña el invierno pasado. Los problemas con la censura han impedido que el disco haya visto antes la luz.

En él se incide marcadamente en la problemática aragonesa, aunque hay otras varias zonas del país que pueden identificarse con algunos de estos problemas. La sencillez, la ironía y una cierta amargura, dominada por el escepticismo, son las notas fundamentales de las letras. En cuanto a la música, sigue la línea de su anterior obra, con unos muy buenos arreglos, que envuelven unas melodías sencillas y bellas, y unos ritmos populares que reciben un buen tratamiento por parte de los instrumentistas, entre los que se cuentan la casi totalidad de la Rondalla de la Costa, Eduardo Gattinoni y Santi Arisa.

En resumen, dos discos que algún día figurarán entre los documentos que habrán de estudiarse para el conocimiento de una época «de democracia».—S. H. V.

«Como verán, es un anzuelo que ni en sus tiempos picó mi abuelo; la democracia, como el café, sin achicoria se ha de beber.»—J. CARBONELL.

DAVID BOWIE & ENO: «MARCHA VITAL»

Uno de los mejores discos que se han lanzado últimamente en el panorama del «rock» mundial es el titulado **Low**, que figura bajo el nombre de David Bowie.

Pero ni por estética ni por personal es del mítico líder «gay», ya que, si bien el disco está producido por Bowie y Tony Visconti, los elementos que participan en el mismo abarcan desde el sofisticado y electrónico Eno hasta el guitarrista Carlos Alomar, el vocalista Iggy Pop o el percusionista Denis Davis. **Low** es un disco de Eno y Bowie a medias: los experimentos electrónicos del primero y el ambiente formal del segundo se combinan perfectamente con la sofisticación y la «pose» de ambos. Lo electrónico se conjuga con el «rock», lo espacial con lo de aquí mismo, y lo visionario y alucinante con el «show» cuasi cinematográfico. La portada no es menos interesante que el disco: una foto del «bellísimo» Bowie, en «pose» adoptada para su supermillonaria película **The man who fell to earth**, de quien la misma Sidney Rome ha dicho que es la película de sus sueños y la mejor —por supuesto— de la historia del séptimo arte. ¡Dios salve a Sidney!, pero que Bowie siga haciendo discos tan interesantes e innovadores.

MUSICA PRIVADA

¡Ay!, las gheisas, lo que le han hecho a Tommy Bolin. El pobre muchacho se debió enamorar de una de ellas y le compuso una canción muy hortera, que se titula **Hello again**. La gheisa, como muy contenta ella, le dijo que su amor era infinito, y el débil Tommy no pudo menos que fabricar un disco exclusivamente para ella. Qué finura. Y el plástico tiene ocho temas, de los que, salvo dos, todos están influidos por el «quedado» Bolin. Los amores ciegan mis ojos, «beibi». Los dos temas interesantes se llaman: **Post toastee**, de nueve minutos de «enrolle», y **You told me that you loved me**, que es entre un «blues» rápido y un despiste «rockero» de guitarra. El resto es amor, amor y amor; bien hecho, pero sólo amor, no música.—J. M. L. H.

¡JEFFERSON FOREVER!

Siete años después de su publicación original, llega a nosotros un disco titulado **Blows against the Empire** («Golpes contra el imperio»), firmado por Paul Kantner y Jefferson Starship, que no son sino el último coletazo que dio el aeroplano antes de cambiar de nombre o el primero después de haberlo hecho. No importa. Toda la familia, la «saga Jefferson», está presente de una u otra forma en este disco. Desde la Slick o Marty Balin hasta David Crosby o Jerry García, «hermanos separados» en aquellos años (1970).

Blows... refleja la situación por la que atravesaba, en 1970, el movimiento juvenil americano. Los «hippies» se habían desintegrado o habían sido devorados por el sistema. Y los restos buscaban formas alternativas de vida o se integraban en algún tipo de guerrilla cultural, dando lugar a los «freaks» o a los movimientos de lucha más claramente políticos y subversivos. Algunas de las letras (incluidas en un librito muy majo) reflejan una actitud un poco de desconcierto ante el cambio de la situación que se acercaba a pasos agigantados (**Mau Mau**, con su alusión a Nixon y todo), o el canto de cisne de

lo que se estaba desvaneciendo (**A child is coming**) o, simplemente, la parte de ciencia ficción que tanto le gustaba a Paul Kantner (**Starship**, marcadamente escapista, o **The Baby Tree**). Y todo esto envuelto por la música que cabe esperar de la Jefferson (da igual lo que siga), la voz de hielo cortante de la Gracia Slick, las guitarras de Kaukonen y de Jerry García, etc. En resumen, un disco completo, variado y con infinitas posibilidades de «enrolle» diferente, según tu estado de ánimo, que, a fin de cuentas, dicen los expertos es el ingrediente que tiene más influencia sobre todo lo que percibimos por nuestros sentidos.

Antes hablaba de «hermanos separados», en sentido figurado, al referirme al García y al Crosby. En un sentido más real, puede decirse de los Hot Tuna, que han sacado un nuevo disco llamado **Hoppkorv**, que ellos sabrán si quiere decir algo. Si disfrutaste a volumen máximo con su **American Choice** o su **Yellow Fever**, aquí tienes otra muestra de trío superburro, en el mejor y más positivo sentido de la palabra. Jorma Kaukonen, Jack Casady y Bob Steeler tocando «rock» con una potencia devastadora. Si nunca has oído a este grupo, ten cuidado... Puedes quedarse pegado al asiento, y si padeces del corazón, no hay que descartar la taquicardia..., pero vale la pena.—S. H. V.

* * *

El nuevo disco de Carlos Santana, titulado **Carnaval**, es una amalgama de diferentes estilos, que van desde la salsa calentona y el ritmo afro-norteamericano a las baladas o el «funky». Las tres primeras canciones (**Carnaval**, **Let the children play** y **Jugando**) están llenas de ritmo sabroso yailable. **Give me love** es una balada típica del grupo. **Verao vermelho** es una «bossa». **Let the music set you free** entra en el campo del «soul». **Revelation** es la otra **Samba para ti** que siempre hay en los discos de Santana; tiene ritmo de bolero clásico, y esto es lo que la diferencia de **Europa** y similares. **Reach up** es «funky», **The river** vuelve a la balada. **Try a little harder**, «soul», y para acabar el disco, una canción sabrosísima, llena de salsa caliente y apetecible, **María Caracoles**. Mucha mezcla, pues, en un disco de desiguales resultados.—LOPEZ DE HARO.

* * *

Todo lo contrario al nuevo álbum de Santana es el **Sleepless nights**, de Gram Parsons y los Flying Burrito Brothers, ya que éste es un disco suave, tranquilo, relajado, de moderno Country & Western, que es homogéneo, coherente y unitario. Tiene doce temas, nueve de los cuales fueron grabados en 1970, al comienzo de la carrera de los Burrito, y los tres restantes provienen de las sesiones en que Parsons, ya en solitario, grabó su **Grievous angel** en unión de la cantante Emmy Lou Harris. La música es de Country & Western, y los autores de los temas son gente tan representativa como Merle Haggard, Buck Owens y otros. Hay una versión un poco desafortunada del **Honky Tonk Women**, de los Rolling Stones; pero, por suerte, el disco no está en esta línea, sino en la de buen estilo campestre.—LOPEZ DE HARO.

LIMPIADISCOS AUTOMÁTICO

VAC O REC[®]

MODELO 200-E

¡Algo fuera de serie en el cuidado de sus discos!

EN SEGUNDOS, VAC-O-REC

- Quita las micropartículas de polvo sumamente perjudiciales que aunque no pueda verlas están dentro del surco del disco
- Descarga la electricidad estática acumulada
- Limpia el polvo automáticamente

**¡AUTOMÁTICAMENTE!.....
¡CON SEGURIDAD!**

¡ El conservador ideal para todos sus discos !

33-1/3 -45-78 RPM

**¡OIGA LA DIFERENCIA
DEL SONIDO LIMPIO!**

- Más fidelidad
- Menos distorsión
- Tonos verdaderos
- Sin "pops"
- Sin "crujidos"
- Sin descargas estáticas
- Sin fritura
- Sin desgaste excesivo



★ ¡MANTIENE LOS DISCOS EN OPTIMAS CONDICIONES !

★ ¡AÑADE AÑOS DE DURACION A TODOS LOS ALBUMS !

★ ¡REDUCE EL DESGASTE DE LA AGUJA !

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

«JAZZ» PARA CUATRO NOCHES DE VERANO

Por José Miguel López de Haro

Cinco son las ciudades españolas donde de alguna forma se celebran anualmente festivales o sesiones de «jazz». Y digo anualmente porque, salvo Madrid y Barcelona, donde más o menos hay actuación diaria, el resto de las provincias hispánicas están a pan y agua en lo que a este estilo respecta. Las ciudades a que me refiero son: San Sebastián, Sitges (Barcelona), Barcelona capital, Vitoria y Santander; como se ve, tres ciudades norteamericanas y dos catalanas. Este año se han celebrado ya el II Festival de Sitges (14 al 20 de julio), el XIII de San Sebastián (20 al 25 de julio), el Primero de Vitoria (27 y 28 de julio), y dentro del XVI Internacional de Santander, las sesiones dedicadas al «jazz». Falta, por tanto, celebrarse el Festival de Barcelona, que tendrá lugar en octubre. La capital del reino, Madrid, parece que no quiere revivir aquel memorable Primer Festival del año 1974 (McCoy Tyner, Gato Barbieri...).

PAQUETE PABLO EN SITGES

Sitges es una bella ciudad mediterránea que, entre otras actividades turísticas más, cuenta con el «jazz» como forma de atracción de divisas extranjeras. Ojalá todas las ciudades turísticas tuvieran un festival como el de Sitges. Allí se dieron cita: Kenny Ball & his Jazzmen y los franceses Les Rois du Swing, de París (día 14); Charlie Mingus (día 16), Count Basie Big Band (día 17), Oscar Peterson & Joe Pass (día 18), Ella Fitzgerald con el trío de Tommy Flanagan y el trompeta Roy Eldridge (día 19), y el espectáculo **Harlem on parade**, que encabeza el director Cab Calloway (día 20), con Esther Phillips de cantante solista, Jimmy Slide de bailarín y figuras como Buddy Tate o Hank Jones.

Junto a las actuaciones, que tuvieron lugar en un fresco lugar bordeando al mar Mediterráneo, había «jam-sessions» todos los días, a las ocho de la tarde, en el paseo marítimo. Allí podían tomar parte todos los músicos profesionales o «amateurs» que quisieran. El director artístico del Festival, José Vadell, fue uno de los máximos animadores del cotarro, interpretando al piano. El embaente no era muy «jazzístico», pero la media de tres o cuatro mil espectadores diarios da idea de la gente que movilizó el Festival, muchos de ellos provenientes de Barcelona o de otras ciudades españolas.

Pasando a las actuaciones, no hay duda que el plato fuerte de Sitges estuvo centrado en el paquete «Pablo», Casa de discos que, bajo la dirección de Mr. Norman Granz, graba a personas tan importantes como Count Basie, Oscar Peterson, Joe Pass, Ella Fitzgerald y otros, por sólo citar los que estuvieron presentes en Sitges. De ellos lo mejor fue, sin lugar a dudas, la actuación de la gran banda de Count Basie, el mítico Conde creador del estilo de Kansas City allá por los treinta, y que cuando este corresponsal le preguntó si podía dar su definición de «jazz», contestó: «No me preguntes que defina qué es "jazz", yo no puedo definir nada. El "jazz" es "jazz", y el estilo de Kansas City es eso, como lo es el de Nueva Orleans, el "bop", o el actual "rock".» Entre los hombres de la orquesta de Basie estaba el mítico Freddie Green, pionero de la guitarra eléctrica en el «jazz». Esta vez falló la amplificación, y menos mal que estábamos en primera fila; si no, nos quedamos sin oírle. Al Grey, al trombón, fue el triunfador de la noche, ya que por su humor y su buen hacer recibió todos los aplausos del público.

La noche siguiente, Oscar Peterson tocó con su peculiar técnica durante más de una hora,

y encima concedió varios «bises». Luego Joe Pass, a la guitarra, hizo lo mismo, y al final ambos tocaron cuatro temas a dúo para deleite del público.

La actuación de Ella Fitzgerald no fue muy diferente de la que dio en Madrid, el día 28 de abril, en el Teatro Real, de Madrid, sólo que esta vez estuvo acompañada por Roy Eldridge, aparte de por el trío de Tommy Flanagan. Ella está casi acabada, pero, pese a eso, mantiene todavía el «feeling» y sigue haciendo bien el «skat» (imitación cantada de los solos instrumentales). Su «cachet» es de un millón y cuarto por actuación, algo que la impidió estar en San Sebastián.

El paquete Pablo fue, por lo tanto, lo más interesante del Festival, ya que tanto Mingus como Calloway estarían en San Sebastián, y líneas más abajo nos ocuparemos de sus actuaciones. Sólo queda referirnos a la sesión inaugural, pasada por agua, que ofrecieron los grupos de Kenny Ball (flojos, con un «dixie» comercial y trasnochado) y Les Rois du Swing, más calientes y espontáneos.

SAN SEBASTIAN, CUNA DEL «JAZZ»

Si en Sitges el «jazz» fue bueno, pero el ambiente flojo, en San Sebastián este último defecto quedó ampliamente superado; no en vano su Festival tiene solera. Pero junto a la solera, Donostia ofrece varios atractivos inigualables para fomentar el ambiente «jazzístico»: su Festival no es sólo de figuras profesionales, sino de grupos «amateurs», los que compiten en una especie de concurso. Junto a esto, películas (**Lady sings the blues**, **Jazz Odyssey**, de Louis Panassie, hijo del famoso crítico de «jazz» Hughess, y otras tres más), paradas o desfiles matutinos por el bulevar, «jam-sessions» nocturnísimas en los bajos del Ayuntamiento o en el Paseo Nuevo, espacios especiales radiofónicos, disco conmemorativo, etc., todo ello contribuye a convertir a Donostia en la meca del «jazz» hispánico, al menos durante seis días.

El concurso de aficionados es algo elogiado e interesante: allí se dan cita numerosos conjuntos que, sin ser algunos de ellos «amateurs», sí, al menos son poco conocidos del público español. Siempre hay agradables sorpresas, como la de este año, donde dos excelentes grupos: Crash (polacos) y Katamaran (alemanes), lograron los premios al mejor grupo de «jazz» moderno y el premio otorgado por el público, previa votación. Ambos grupos son realmente espléndidos y entran, el primero, dentro de la línea del «jazz rock» a lo Weather Report, y el segundo, en la línea entre el «free» y el «rock» alemán. El premio al mejor grupo de «jazz» tradicional lo consiguieron los catalanes La Locomotora Negra, con Ricard Gili, trompetista, al frente. El resto de la participación española se completó con los aragoneses A. C. M. E., que tienen en Antonio Miró Moltó un espléndido instrumentista del saxofón, y con los donostiarras Odeia.

La sesión de aficionados comenzó el día 20, en la plaza de la Trinidad, en el casco viejo de la ciudad, junto a la iglesia de la Virgen del Coro, con la actuación de la Muddy Waters Blues Band y el dúo Clarence Gatemouth Brown y Lloyd Green. «Blues» y «boogies» sirvieron para iniciar un buen Festival.

Del 21 al 23 se celebró el concurso de aficionados. El 23, sábado, por la noche, se presentó en el Pabellón de Anoeta el «show» **Harlem on parade**, dirigido por Cab Calloway. Resultó desigual y arqueológico, ya que Calloway sigue practicando ese estilo de diversión que le hizo famoso en la época de la depresión, cuando el público norteamericano nece-

sitaba de «relax» para paliar el hambre y la ley seca. Hoy en día, el espectáculo es el mismo y está fuera de lugar. Pese a ello, Calloway sigue llevando excelentes solistas, como la cantante Esther Phillips, el «saxo» Buddy Tate, el también «saxo» Benny Carter o el pianista Hank Jones. Los solos respectivos de estos músicos fueron deliciosos, así como los temas que bailó Jimmy Slide en plan «claqué». El resto del «show» fue desastroso y sosísimo.

El domingo 24, dos sesiones: «jazz-rock» sin concesiones, con el grupo inglés Nucleus, encabezados por el teclista y trompetista Ian Carr, y los tradicionales de la Wallace Davenport New Orleans Band. Nucleus fueron los grandes triunfadores de San Sebastián, sólo superados por Mingus. Su música es entre cerebral y expansiva, y está basada siempre en el juego suavidad, «crescendo», «climax», para volver al relajamiento anterior. Los solos fueron notables, y el concierto, en general, muy bueno.

Wallace Davenport, por su parte, tocó «dixies», «blues», baladas, «stomps», todo recordando al estilo Nueva Orleans. Lo hizo bien, pero sin ningún mérito.

Y el plato fuerte fue el del lunes 25: Charlie Mingus, en quinteto. De teloneros actuaron Dolores, el grupo del batería y vocalista Pedro Ruy Blas. No tuvieron fortuna debido a los nervios acumulados por actuar entre tan importantes y excelentes intérpretes. Mingus sí que fue el triunfador, el dueño y señor de la escena, quien dijo qué es «jazz» y cómo se hace y se siente. Sin dar concesiones de ningún tipo, practicó su estilo de siempre, que o se siente o se deja, pero si se siente, te puede llevar muy alto, «beibi»; sí, muy alto. Y eso hizo con todos nosotros cuando se marcó un «Sue's changes» de más de media hora de duración. El resto de la actuación mantuvo el nivel, y lo mejor es ponerse un disco de Mingus a falta de palabras para describir su increíble actuación.

CASTEIZ TAMBIEN TIENE «JAZZ»

Sí, Vitoria también tiene su Festival, y mira por dónde lo llamaron «Jazzteiz», jugando con «jazz» y «Casteiz» (nombre eúskera de Vitoria). En realidad, la Diputación Foral de Vitoria no tuvo que esforzarse mucho en patrocinar el Festival, pues contrató tres grupos que ya habían estado en San Sebastián: Dolores, Crash y los checoslovacos Praque Swingtet; un grupo que está en Festivales de España: el quinteto de Pedro Iturralde, y un grupo nativo de Casteiz: Faustus. Aun así, el Festival fue interesante, bueno y ojalá proliferasen por tierras castellanas, andaluzas, gallegas, etc.

Y SANTANDER...

Ma! que les siente a algunos críticos «elitistas» sinfónicos y, por lo general, centralistas, el «jazz» también tiene sus jornadas en Santander, aunque sea dentro del Festival Internacional de Música; así, música, en general. El 1 y 2 de agosto actuaron la Wallace Davenport New Orleans Band, cuya presencia en San Sebastián ya hemos reseñado.

Un buen verano de «jazz», con buenas figuras de verdad, que aprovechando estaban por Europa en gira se les ha traído por aquí para «fomentar turismo» y «practicar una actividad cultural», ambas cosas. ¡Qué pena que Madrid no necesite fomentar su actividad turística! O ¿acaso se puede montar un festival de «jazz» sin someterse al imperio de las divisas extranjeras, ahora reactivadas con la devaluación de la peseta?

Rincón Musical

Plaza de las Salesas, 3 Madrid - 4

Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19



Chickering

PIANOS

Chickering - Mason & Hamlin -
Knabe - Baldwin Sauter -
Hupfeld - Görs & Kallmann -
Steinberg - Barrat & Robinson - Bentley

PIANOLAS

AEOLIAN

ORGANOS

Farfisa-Lowrey - Baldwin -
Eko - Galanti - Viscount

SEMINUEVOS

Steinway & Sons - Pleyel -
C. Bechstein - Blüthner -
Erard - Rönisch - Petrof, etc.

UNOS OBJETIVOS MINIMOS QUE CUMPLIR

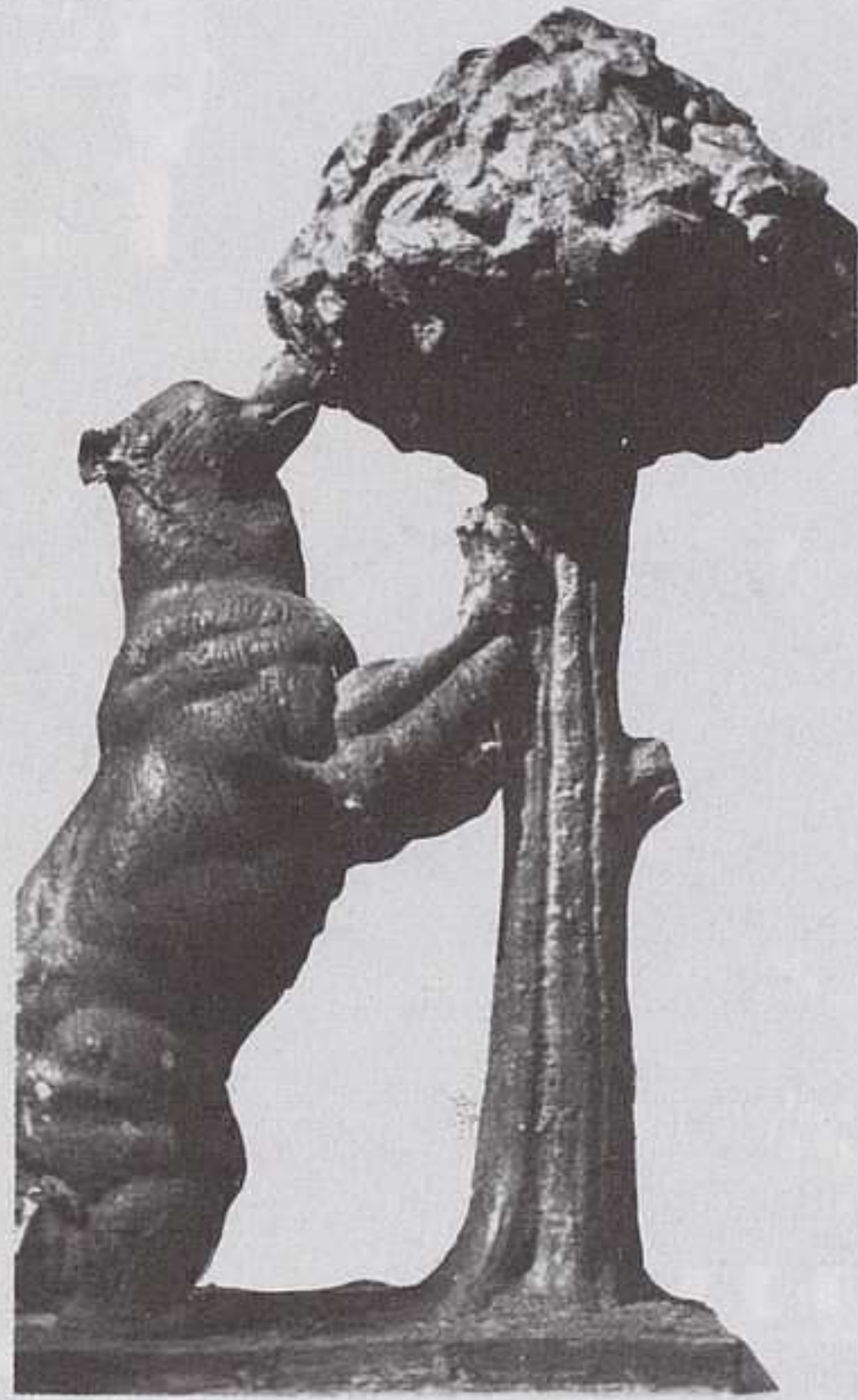
En octubre del año pasado (RITMO, núm. 465) me quejaba de la falta de coherencia y calidad general de los programas de las orquestas madrileñas. A la vista de lo que los rectores de uno y otro conjunto han previsto para esta temporada, no hay más remedio que volverse a lamentar, y de nuevo seguir a la espera (ahora quizá con mayor base) de que en un futuro no muy lejano las cosas puedan, finalmente, cambiar (ha de producirse, a ser posible, una ruptura prácticamente total, para emplear terminología política) y colocarnos a un nivel más acorde con los tiempos y más cercanos a eso que se ha dado en llamar (como sinónimo de civilizado) "europeo".

Cualquier lector que, lejos de Madrid y su vida cultural, siga estas notas mensuales sobre la actualidad musical más relevante (en uno o en otro sentido) de la capital podrá pensar que el índice de exigencia empleado es exagerado e innecesariamente alto. Para un aficionado de provincias, en efecto, será absurdo criticar hasta tal punto una temporada en la que, mal que bien, van a darse alrededor de 50 programas sinfónicos (lo que supone 125 conciertos, teniendo en cuenta que la Nacional interpreta cada uno de ellos tres veces y la de RTVE, dos). No es lógico ni posible, sin embargo, aplicar estas relatividades. El nivel general mínimo no puede situarse (no debe haber razones para pensar de otro modo) más abajo del ocupado por las actividades musicales normales de un país europeo occidental. Lo que implica otra forma de relatividad, por supuesto. Aunque, globalmente, se intente partir de criterios básicamente objetivos. Es preciso dejar atrás las viejas y anquilosadas ideas de que "España es diferente", porque ahora mismo se está intentando que desaparezcan las diferencias (a veces ficticias) que nos han estado separando del resto del continente en diversos órdenes (el político, en primer lugar). Naturalmente, ello no debe implicar una pérdida de los valores autóctonos ni de las peculiaridades culturales que nos definen, pero sí ha de suponer, fundamentalmente, un cambio de mentalidad y un deseo de superación de estructuras inservibles, aunque el camino no sea corto ni fácil (en lo económico tenemos un ejemplo: ingreso en la CEE). De que podamos ponernos en esta órbita depende toda una futura y auténtica cultura musical, hasta ahora descuidada por falta de medios (que no existían por carencia de interés de los gobernantes), cómodamente circunscrita —con todas sus limitaciones— a los centros políticos e industriales (Madrid y Barcelona fundamentalmente). La creación de una política musical rigurosa, actual y total depende de muchas cosas. Un primer paso será la reorganización, cuidado y vigilancia de los elementos que ya —con todos sus defectos— existen. Entre ellos, las orquestas sinfónicas.

Han de plantearse con mayor base económica y más grandes dosis de inteligencia las actividades de estos conjuntos, intentando llevar a cabo una política verdaderamente nacional, partiendo para ello de una mejora sustancial de los factores ya existentes en los lugares que, como Madrid, han sido tradicionalmente favorecidos. Por eso, un más alto nivel en la prestación de las orquestas de la capital redundará no sólo en el enriquecimiento cultural de los residentes en ella o en el de los que ocasionalmente pueden disfrutarla (habitantes de provincias a las

DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER



ORQUESTA NACIONAL Y DE RTVE. PROGRAMACION 1977-78 (II)



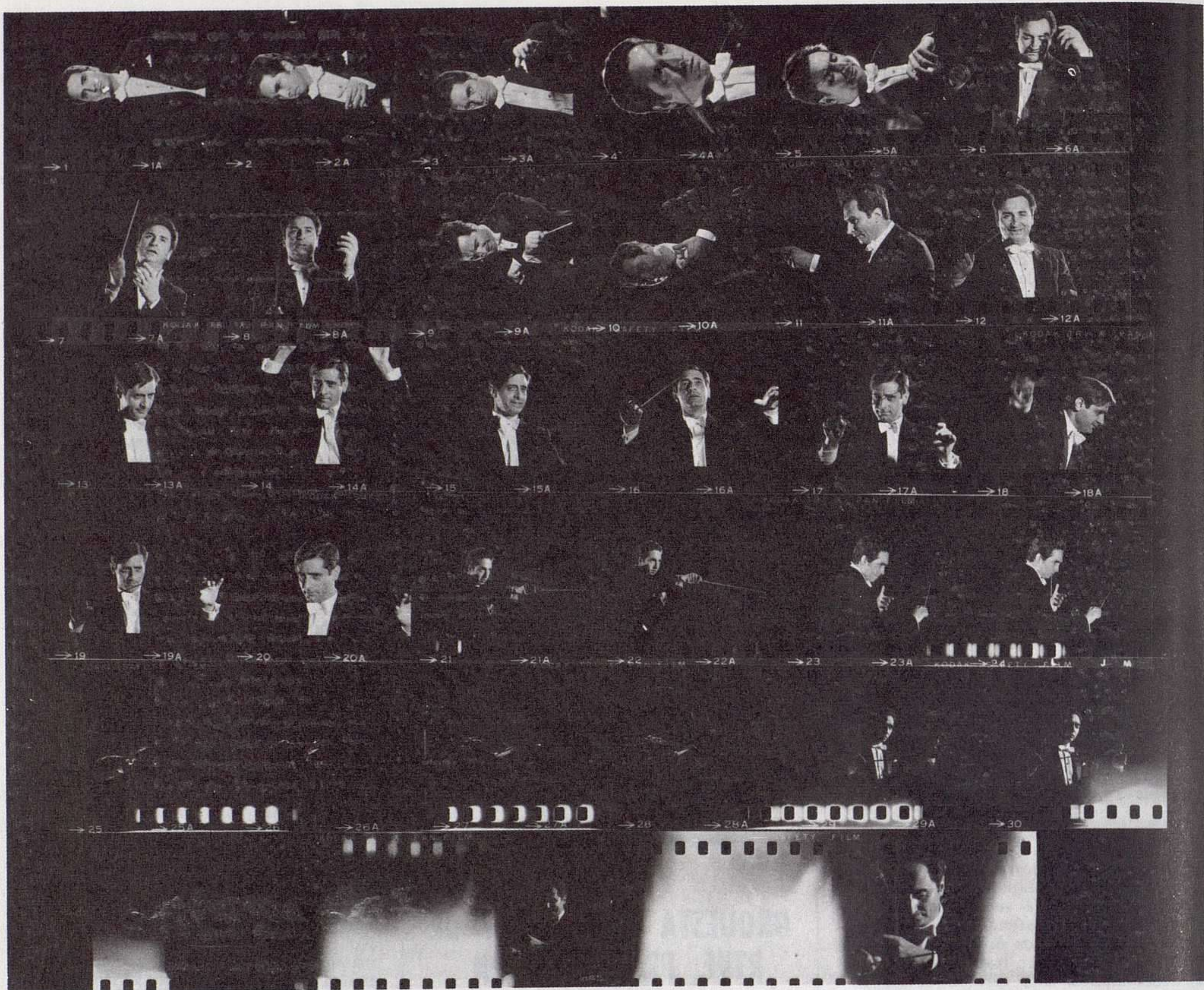
que a veces llegan aquellas formaciones con motivo de decenas, semanas o rápidas visitas), sino que sentará las bases de la necesaria descentralización de sus actividades (que, lógicamente, habrán de irradiarse desde Madrid) y propiciará la creación y desarrollo de las diferentes políticas parciales. Favorecerá, no hay duda, la ayuda, en el camino hacia la consecución de una calidad mínima, a los desmedrados y renqueantes conjuntos sinfónicos de Bilbao, Valencia o Sevilla, e incluso Barcelona. Dejará abierta la posibilidad de que se creen formaciones de nuevo cuño en lugares que por su población o tradición lo necesitan. Se ampliarán, en definitiva, las vías hacia la cultura, cosa que —como se ha dicho aquí muchas veces— representa una obligación para el Estado y un derecho para el ciudadano.

Desde esta perspectiva debe mirarse la actividad de las dos formaciones sinfónicas más poderosas de la nación. Pese a los panegíricos habituales, ninguna de las dos presta los servicios plenos que cabría exigirles; ninguna funciona normalmente al nivel artístico que habría de pedírseles, aun teniendo en cuenta sus respectivas limitaciones. A la luz de estas consideraciones, estudiemos las características, con sus defectos esenciales y sus tradicionales insuficiencias, que ofrece la programación prevista para ellas. En este número nos fijaremos —muy esquemáticamente— en las de la Orquesta de la RTVE.

PROGRAMAS

Novedades.—No se especifica en el avance cuáles son los estrenos absolutos de la temporada. Las obras que ofrecen una mayor novedad son: **Entropías**, de Gómez Acilu, habitualmente preocupado por problemas semánticos y de articulación vocálica, y **Ab-origine**, de Guinjoán, quien estrena este año con la Nacional. No pueden estimarse como verdaderas primicias, ya que son composiciones que tienen bastante tiempo, **Liturgia negra**, del español afincado en Estados Unidos Sanjuán, y **Diferencias**, de Rodolfo Halffter. Tampoco la **Sinfonía en Do**, de Bernaola, que data de 1974. Contra lo que cabría esperar, pues, no aparecen, prácticamente, obras de auténtica vanguardia que puedan representar el estado actual de la composición en España, revelando los nombres de los más jóvenes artistas. ¿Dónde está la protección a las nuevas generaciones, la creación de las bases para el desarrollo de la Música, nuestra música de hoy? Se da cabida, sin embargo, a figuras ya totalmente periclitadas y nada representativas ahora mismo, como puedan ser Rodrigo y Esplá (los consagrados) o Pahissa. Dentro de lo español hay que destacar la inclusión de Gerhard, aunque sea con una obra no muy significativa, que ya se ha puesto, además, en los atriles de la Orquesta: **Danzas de Don Quijote**. Puede decirse, por tanto, que hay una tibia programación de nuestra producción, si bien con pequeñas excepciones, centrada en los nombres de siempre o casi siempre.

Obras significativas.—Ha de aludirse aquí, fundamentalmente, a los **Gurre-Lieder**, de Schönberg; **Séptima**, de Sibelius; **Misa en Do menor**, de Mozart, y **Tercera** de Mahler. Bienvenidas sean. Ha de criticarse, no obstante, que se insista tercamente en la inclusión de obras que, aun aceptando su innegable importancia, evitan con su repetición que puedan darse en mayor medida otras menos frecuentadas y por igual fundamentales. De este



problema ya se hablaba aquí mismo el pasado año. Por ejemplo, puede citarse la **Cuarta** de Bruckner, que se vuelve a programar cuando en Madrid no se conocen todavía la **Primera**, **Quinta** u **Octava** del mismo compositor, del que la RTVE sólo ha interpretado la repetida sinfonía "**Romántica**", la **Tercera** y la **Séptima**. Es el caso también de la **Primera** de Mahler, programada al lado de la citada **Tercera**. ¿No hubiera sido más lógico sustituirla por alguna de las cuatro del músico bohemio que todavía no ha tocado la Orquesta.

Aunque de menor importancia, son interesantes, por su rara inclusión en los programas, la **Tercera Sinfonía** de Szymanowski, **El Rey de las estrellas**, cantata de Stravinsky, y la versión original, para bajo, coro y orquesta, de la famosa **Una noche en el Monte Pelado**, de Mussorgsky, de la que normalmente se interpreta la orquestación de Rimsky-Korsakov.

Desequilibrios.—Muchos conciertos del ciclo tienen una construcción totalmente ilógica, en absoluto racional o didáctica. Es bastante habitual que vengan constituidos por varias obras agrupadas unas al lado de las otras, sin aparente razón. Se combinan o yuxtaponen sin atender a factores estilísticos o históricos, procurando, eso sí, que la situada en último lugar termine "en punta". No es muy comprensible el criterio empleado para hacer así las cosas. He aquí algunas muestras de estos programas "de retales": **Liturgia negra**, de Sanjuán; **Fantasia para piano y**

orquesta, de Debussy; **Concierto número 2 para piano**, de Mendelssohn; **El gallo de oro** ("suite"), de Rimsky-Korsakov. Director, García Asensio; **Suite intertonal**, de Pahissa; **Concierto número 12 para piano**, de Mozart; **Idilio de Sigfrido**, de Wagner; **Suite Scita**, de Prokofiev (Pedro Ignacio Calderón); **Russlan y Ludmila** (obertura), de Glinka; **Concierto para piano**, de Dvorak; **Sinfonía en Do**, de Berlioz; **Suite Iberia**, de Albéniz-Arbós (García Asensio); **Il signor Bruschino** (obertura), de Rossini; **Concierto para piano**, de J. M. Morales; **Cinco piezas para cuerda, op. 44 núm. 4**, de Hindemith; **Fantasia para coro, piano y orquesta**, de Beethoven (García Asensio); **Entropías**, de González Acilu; **Concierto para flauta y arpa**, de Mozart; **Sonata para flauta y orquesta**, de Poulenc-Berkeley; **Matías el pintor**, de Hindemith (Alcántara)...

DIRECTORES

El panorama a este respecto es desolador. Repaso una y otra vez la lista de los que va a conducir esta temporada al conjunto creado por Información y Turismo, y sólo vislumbro dos batutas que puedan catalogarse de categoría (al menos, de cierta categoría): Igor Markevitch y Peter Maag. El primero es suficientemente conocido, y ya se habló de él aquí mismo en extenso hace algunos meses. Hay que resaltar que sus programas, como es norma, no aportan la más mínima

novedad, a excepción, si se quiere, de la obra citada de Mussorgsky. Repite obras que ya ha dirigido en visitas anteriores: **Tercera** de Schubert, **Primera** de Mahler... El segundo dirige por vez primera a la Orquesta. Se trata de un maestro de origen suizo afincado muchos años en Inglaterra e Italia. Buen músico, ha destacado siempre por su excelente Mozart y por su atención a la ópera, influyendo, dentro de este campo, en la formación de López Cobos. Ofrece un programa bello, pero tradicional: **34**, de Mozart; **Concierto para oboe**, de Strauss, y **Cuarta** de Beethoven.

He aquí los nombres de los restantes directores: Gilbert Amy, Marçal Gols, Alejandro Kahan, Pedro Ignacio Calderón, Alberto Blancafort, Andrzej Markowski, Henryk Czyz, Theo Alcántara e Isidoro García Polo. No me convence el programa de este último, aunque desde el punto de vista del lucimiento acabe bien, con la obertura de **Tannhäuser**. Pero no me parece acertado unir a esta pieza **Poema de niños**, de Esplá, y la **Sinfonietta**, de Ernesto Halffter, junto al **Concierto número 1 para piano**, de Prokofiev. De todos modos, es de esperar que el director de la casi fantasmal Orquesta Filarmónica de Madrid confirme la buena impresión causada el pasado año al frente de la Nacional. Son interesantes las figuras del francés Amy y del polaco Markowski, directores no especialmente destacados, pero fieles servidores de la música de hoy.

Sus programas, sin embargo, dejan bastante que desear a este respecto: Mozart y Stravinsky, por un lado, y Penderecki, Beethoven y Szymanowski, por otro; no en cuanto a la calidad intrínseca de las obras, sino en cuanto a su elección y combinación. Existen grandes obras maestras de la música contemporánea que no conocemos y que bien podían haber tenido aquí un sitio.

A todos ellos han de sumarse los dos titulares del conjunto: García Asensio y Odón Alonso, que dirigen seis conciertos cada uno. Es curiosa la forma, un tanto desigual, en que se reparten el trabajo, cosa que se viene observando desde hace algún tiempo. Mientras el primero tiene a su cargo programas de menor relieve, actuando en muchos casos a la sombra del divo (así, en el concierto-hazaña de Barenboim, con los dos de Brahms) y no reservándose nunca la obra monumental, esperada o famosa (lo que puede quizá dar idea de contención, sobriedad y modestia), el segundo se erige (sobre el papel nada más) en la estrella del ciclo, adquiriendo en casi todas sus intervenciones categoría de fundamental y casi único protagonista. Va a dirigir obras tan espectaculares (en el buen sentido del término), difíciles y, no obstante, agradecidas, como la *Tercera* de Mahler, los *Gurre-Lieder*, la *Cuarta* de Bruckner y la *Quinta* de Beethoven. El director leonés demuestra con ello, una vez más, su eclecticismo y —hay que admitirlo— su arrojo. Considero, sin embargo, que esta línea de conducta, este ir de aquí para allá a lo largo y ancho del repertorio no es bueno ni para él ni para la Orquesta, la cual necesita un mayor reposo, un mando más firme y una depuración en el sonido mucho más acusada. Fuera del éxito que Alonso pueda obtener momentáneamente tras estas actuaciones, queda poco, aunque él —sin duda, bien asentado en su posición— ponga su mejor buena fe y todo su empeño.

SOLISTAS

Esta temporada nos brinda una serie de nombres de interés por lo que se refiere a este apartado, aun sin llegar a lo extraordinario ni al nivel que hace años se alcanzaba en los conciertos madrileños. Podemos citar fundamentalmente a Rampal, Tortelier y el ya mencionado Barenboim. También, aunque de menor relumbrón, a la excelente pianista Annie Fischer y al otrora famoso violinista Ricci. Entre los jóvenes, los pianistas Zacharias y Pommier y el flautista Galway.

UNA LABOR INCOMPLETA

La orquesta de la RTVE —ya se ha comentado en estas páginas— nació con finalidades muy específicas, tales como las de cubrir una parcela no ocupada por



Orquesta de RTVE.

la Nacional y servir así, en cierto modo, de contrapunto, de complemento, a la labor de ésta. Por una serie de razones, entre las que, sin duda, ha intervenido la tradicional rivalidad entre los dos Ministerios (Educación e Información) existente a este respecto, esta misión no se ha llegado a cumplir más que en una pequeña parte. Hoy en día la actividad de esta moderna formación es, prácticamente, idéntica a la que realiza la antigua: programación similar (algo más "avanzada", sin embargo), sistema de abonados, contratación, parejos resultados artísticos, etcétera. El aspecto experimental, creativo, radiofónico y televisivo (con actuaciones específicas) ha ido quedando, poco a poco, marginado. Si lo que, en definitiva, se pretende es una segunda Nacional, tampoco sería adecuado el camino elegido. No olvidemos que el conjunto creado por Educación, aun siendo bastante criticable la forma en que nació, tuvo unos inicios diferentes y unos planteamientos distintos. Para empezar, se contó desde muy pronto con una personalidad musical como la de Argenta, capaz de otorgar carácter y de modelar calidades. Después, y por circunstancias diversas, pudo realizarse una labor formativa muy importante, labor en la que participaron grandes maestros de la dirección que año tras año recalaban en Madrid y dejaban sus enseñanzas. La Nacional, que además contaba en sus filas con magníficos instrumentistas, llegó a ser así, al filo de los cincuenta, una estupenda orquesta, calidad que hoy se ha perdido en gran parte a causa de factores de análisis largo y fatigoso. La Nacional es ahora, en efecto, un conjunto aletargado y muchas veces vulgar. La de RTVE, de características bien diversas, no es, no ha llegado a serlo al menos, y dudo mucho que lo

sea con la actual política, una formación superior. El trabajo que se ha hecho con ella hasta ahora, loable en cierto sentido (su misma creación lo fue), no ha supuesto en su evolución un avance similar al que, en otra época y circunstancias, comportó el realizado con la hermana mayor. Yo, francamente, creo que la evolución positiva que se ha ido operando en la de RTVE es mucho menor de la que debía ser, teniendo en cuenta la calidad media de sus componentes, quienes son los artífices, casi en su totalidad, de la mejora. La época Markevitch, ya se ha dicho aquí, supuso mucho menos de lo esperado en la formación del conjunto, quien sólo esporádicamente ha podido sentirse trabajado y cuidado de verdad (Celibidache, Maazel, López Cobos...).

Cara a una auténtica escalada en todos los órdenes, habría que plantearse la realización de una serie de reformas en la estructura del conjunto, tanto desde el ángulo artístico como administrativo. Habría que poner en práctica un mayor rigor y funcionalidad en los planteamientos. Esquemáticamente, podrían darse, como primera medida, los siguientes pasos: a) contratación inmediata de un maestro, de la nacionalidad que sea, que trabaje a la Orquesta en profundidad, imponiendo criterios firmes y una programación coherente y racional y otorgando al conjunto una personalidad definida en el sonido y en el estilo; b) espaciar actuaciones; c) buscar el equilibrio entre lo nuevo y lo viejo, de manera que, sin abandonar el repertorio, puedan practicarse incursiones frecuentes a lo más actual, cuidando asimismo las músicas de transición.

El nuevo Ministerio de Cultura tiene la palabra para responder a muchas de estas cuestiones.

ARTURO REVERTER



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

Guitarras de artesanía. Pianos. Organos. Grandes facilidades de pago. Enviamos el disco que nos pida contra reembolso de su importe, sin más gastos.

SCANDALLI



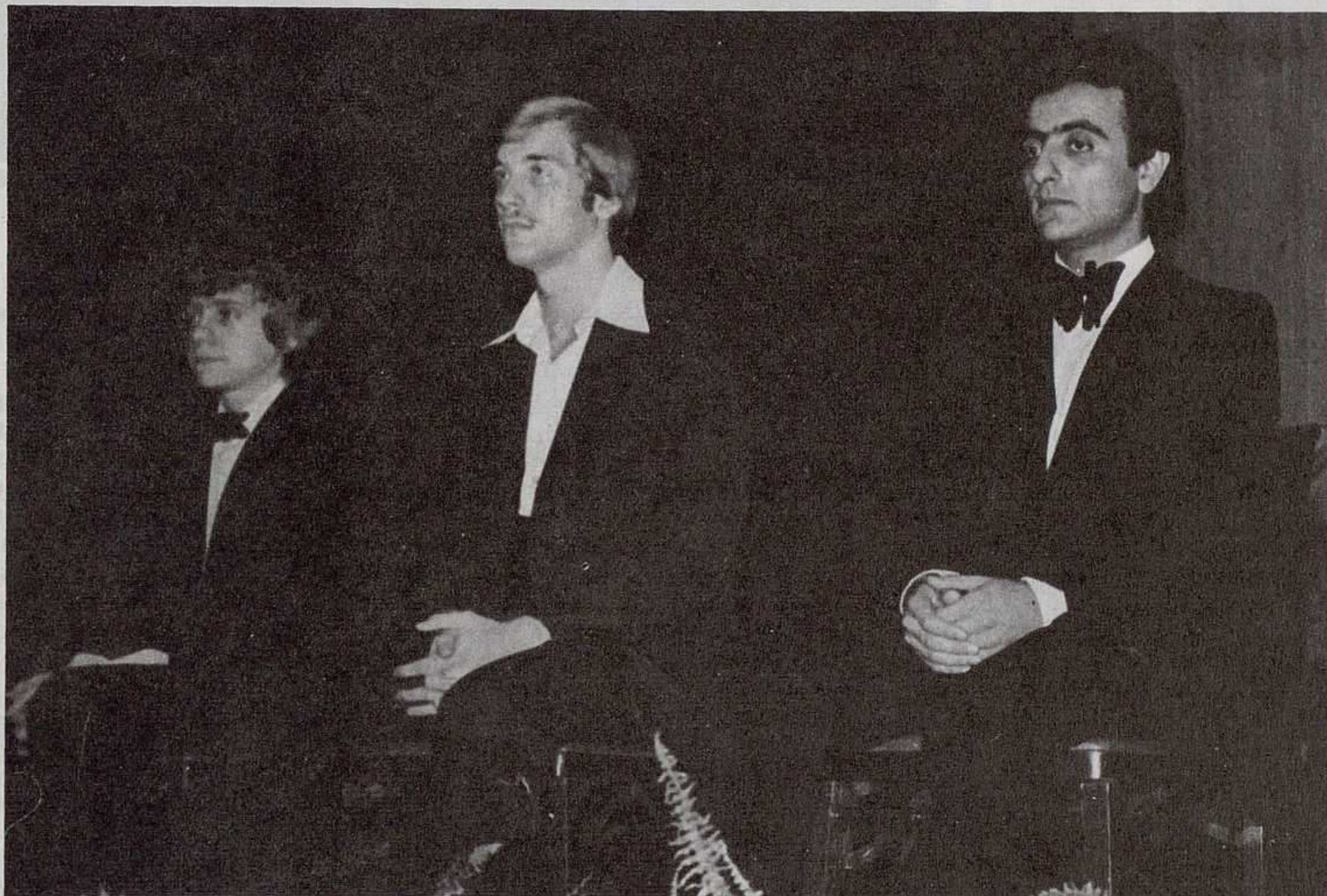
Gervasio Marcosignori, el mundialmente conocido maestro del acordeón.

Comentario de un profesional . . . En el nuevo SCANDALLI se obtiene su plena sonoridad con el mínimo esfuerzo. . . la excelente compresión interior garantiza, con el más leve accionamiento del fuelle, una reacción precisa incluso en las más bajas y más altas tonalidades . . . bueno, y por añadidura, el famoso y fino sonido del Scandalli.

FARFISA

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

VI Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», en Santander



Los tres finalistas, de izquierda a derecha: Atkin, Wehr y Yassa, respectivamente.

El egipcio Ramzi Yassa resultó absoluto ganador

- También ganó el Memorial «Eduardo Casanueva».
- Fueron segundos, «ex aequo», un inglés y un norteamericano, Jeremy Atkin y David Wehr, respectivamente.
- De 33 inscritos, sólo hubo 19 presentados.
- Únicamente ocho candidatos en la segunda prueba.
- Llegaron a la final solamente tres concursantes.

El Gran Casino del Sardinero ha sido, una vez más, escenario del Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea», que este año celebraba su cuarta edición; edición que ha tenido un mayor nivel artístico entre los candidatos, los cuales acudieron a la prueba, la cual tenía como novedad que la final del certamen se realizaba con un conjunto orquestal, siendo una prueba pionera que en España se realizaba con esta modalidad; para ello se contaría con la impagable colaboración de la Orquesta de Cámara de Asturias «Angel Muñiz Toca», de Oviedo, a las órdenes de su titular, el maestro Benito Lauret. Digo impagable por la «improvisación» del conjunto, sin apenas tener tiempo para realizar los ensayos pertinentes de las partituras que habrían de interpretar los finalistas, que resultaron bien conjuntadas, medidas y empastadas (dentro de lo posible), contando con la colaboración de instrumentistas pertenecientes a la Orquesta Nacional de España, con su concer-

tino Luis Antón, que dio la suficiente profundidad a cada una de las piezas obligadas para los candidatos que habían logrado superar grados anteriores, y la singular tarea del maestro Lauret, que puso a contribución su gran experiencia y dominio musicales, consiguiendo un buen nivel artístico de sus actuales huéspedes. Pero aquí no queda todo, pues las aspiraciones de quienes rigen los destinos del certamen son las de contar con la participación en el mismo bien de la Orquesta Nacional de España o la Sinfónica de R.T.V.E. (cuando una de ellas se desplace a Santander) en la próxima edición, siempre que esté dentro de sus posibilidades económicas contar con instrumentos tan preeminentes. Pienso que se trata de una prueba musical que tiene un gran futuro y amplios horizontes, y puede convertirse en algo singular, pero no sólo para Cantabria, sino para toda España, ya que a ella acuden especialistas con gran formación profesional.

LOS MIEMBROS DEL JURADO

Nombres sonoros, figuras que son o han sido admiradas por todos los públicos del mundo, componían los miembros del Jurado, presidido por nuestro compatriota Manuel Valcárcel, académico correspondiente de la Real de Bellas Artes de San Fernando, Director del Conservatorio de Música «Jesús de Monasterio», de Santander, y miembro destacado de diversas entidades musicales foráneas; con él —en calidad de vocales— figuraban Rodolfo Caporali, María Antonieta de Freitas Branco, Henri Gautier, Valentín Gheorghiu, Yevgeny Malinin, Vlado Perlemuter, Eduardo del Pueyo y Federico Sopeña (director adjunto del certamen); todos bien conocidos en España, unos por su labor difusora de la Música y otros por la amplia discografía que de ellos existe en las discotecas de los más acendrados melómanos del mundo entero.

TREINTA Y TRES ASPIRANTES INSCRITOS

Hechas públicas las bases en su momento oportuno, fueron treinta y tres los aspirantes inscritos, correspondientes a veinte países; luego serían sólo 19 los presentados, que pertenecían a doce nacionalidades, entre ellos alumnos de muy destacados maestros internacionales, presentes en los más «alcornosos» certámenes de la especialidad. Estos diecinueve aspirantes realizaron su prueba de admisión a «medio gas», y ello evidenciaba (aparentemente) un bajo nivel de la prueba a medida que se sucedían las actuaciones de cada uno de ellos; pero que luego, al realizarse la «criba» para la segunda prueba de grado, dio la vuelta y se comprobó la gran calidad de los participantes, muy superior a la del pasado año, si bien aquéllos se producían en tono un tanto «academicista» y profesoral, faltando ese vuelo expresivo que cada una de las páginas musicales debían tener para extraer de ellas toda su esencia; así, alcanzaron el primer éxito ocho concursantes, de los cuales cinco quedarían en la «cuneta», llegando a la final solamente tres.



Un aspecto de las deliberaciones del Jurado; en pie puede verse a la señorita intérprete, de nacionalidad española.

TRES AUTÉNTICOS FINALISTAS

Terminada la prueba de segundo grado, y tras las necesarias deliberaciones, alcanzaron la selección para la final tres auténticos artistas, quienes (según el orden del programa general) realizaron una destacada intervención por el siguiente orden: Jeremy Atkin (Inglaterra), David Wehr (Estados Unidos) y Ramzi Yassa (Egipto), interpretando el inglés y el egipcio el **Tercer concierto** (en Do menor) de Beethoven, y el norteamericano, el **Segundo concierto**, opus 21, de Chopin.

El inglés, con sus dieciséis años, es admirado por los presentes por el aplomo, calidad interpretativa, su forma de construir y la técnica segura que emplea; se advierte un gran futuro para él, si es que no se abandona. Discípulo de Jean Marlow y María Curcio Diamond, se aprecian las influencias de sus maestros en la forma de comportarse ante el teclado; solamente le falta personalidad y madurez para ser considerado un concertista completo pese a su juventud, por ser casi un niño.

El norteamericano se produce con gran musicalidad, tiene destacado poder de concentración, y así en la prueba anterior sobresaldría por la gran interpretación realizada de la **Sonata en Si menor**, de Liszt, emergiendo más el temperamento personal, que a veces se ve empañado por gesticulaciones que producen cierta perturbación en el oyente; son veinte años los que cuenta, y la evolución favorable que se produzca en futuro cercano puede darle la personalidad de la que todavía carece.

Por su parte, el egipcio Ramzi Yassa fue el más brillante de los tres; sus veintinueve años, cumplidos en marzo último; su formación artística, muy completa; dominio de la mecánica y técnica del teclado, con gran experiencia, le dan un grado de madurez, de hombre ya hecho, elementos suficientes para que conquistara el Gran Premio Internacional, dotado con 250.000 pesetas y medalla de oro, siete recitales en España —uno de los cuales habrá de ser durante el XXVII Festival Internacional de Santander—, y además lograría las 50.000 del Memorial «Eduardo Casanueva», puesto que no hubo candidato español mejor calificado, según rezaban las bases del certamen. Sus maestros: Puglisi, Dorensty y Causeret le han formado debidamente.

REPARTO DE OTROS GALARDONES

Los otros dos candidatos finalistas (inglés y norteamericano) fueron nominados segundo premio «ex aequo», fundiéndose éste, con el tercero, en uno solo, repartiéndose ambos 250.000 pesetas en partes iguales y sendas medallas de plata, donación de las familias Santos, Del Corral y viuda de Mira Maraño. El resto de los galardones se repartieron en la forma siguiente: donación de Ana García de los Ríos, con 35.000 pesetas, para el francés Jean Gabriel Ferlan; donación de Antonio Lavín Maraño, de 30.000, para Marc Ponthus (también francés), y, por último, el Premio Conservatorio de Música «Jesús de Monasterio», con 15.000 pesetas, para la japonesa Kazuko Hayamy, quien, ausente de la capital montañesa, tendría su representación en María Luisa Rebollo.



Paloma O'Shea rodeada por todos los participantes, a los que recibió juntamente con las azafatas.



Los «ángeles tutelares» de los concursantes: Mercedes G. Mon, Susana Warren, Adela Gómez-Obregón y Julia Amigo (de izquierda a derecha).



El profesor Valcárcel, Presidente del Jurado y Director general del Concurso, en compañía de la observadora rusa, tienen como fondo el Gran Casino, donde ondean las banderas de los países que corresponden a los participantes.

pues todos los anteriores recibieron su galardón personalmente.

LA TUTELA DE LAS AZAFATAS

Los participantes para esta cuarta edición del «Paloma O'Shea» tuvieron su tutela por parte de las azafatas encargadas de anunciar (en español, francés e inglés) sus respectivas actuaciones, cuidando que se observara silencio durante la intervención de cada candidato; que el público, al llegar rezagado al concurso y no tener acceso a la sala, supiera quién estaba ante el piano en aquel momento; dar alientos a quienes lo habían menester, si sentían flaquear sus fuerzas en el momento de salir al estrado; calmar nervios alterados y cuidar las inesperadas indisposiciones. Estos «ángeles custodios», capitaneados por Mercedes G. Mon de Miguel, fueron Adela Gómez-Obregón, Julia Amigo y Susana Warren, respectivamente, así como el Comité de Recepción, presidido por Sonsoles del Val de Casanueva, y una lamentable ausencia, pero feliz por su circunstancia, de Rosy Marcano, que ante la inminencia de su maternidad este año no pudo estar en todo momento presente ni ante el «micro», como en años precedentes, para anunciar a los participantes de turno con su simpatía y particular expresión de léxico (ella es venezolana de nacimiento y española de corazón).

LA MUSICA ESPAÑOLA, CON ESENCIA

Una de las características que no se pueden olvidar del Concurso es la forma de interpretar la música española por parte de los candidatos foráneos, quienes alcanzaron momentos de gran calidad reproduciendo en su esencia nuestras partituras y otras más aproximadas a ella, especialmente el padre Antonio Soler; yo presumo que esa exactitud se debía a su cercanía con Scarlatti. Algún participante hubo bastante «desmandado» (que Dios le perdona su «despiste»), pero, en general, casi todos ellos observaron una buena línea de ejecución, que en matización más profunda habría llegado a parangonarse con la de cualquiera de nuestros pianistas indígenas; no siempre se logran estas «cotas» entre artistas de tan varia sensibilidad y diversificadas mentalidades.



La Presidenta-Fundadora del Concurso dialoga con el ganador, Ramzi Yassa, y su esposa.

FINAL

En todo concurso suele haber malos modos, como en la mayoría de los campos de deportes, cuando entre los contendientes suele haber ganadores y perdedores. Ya ocurría el pasado año que los candidatos excluidos y parte del público no estaban conformes con las decisiones del Jurado; pero en esta edición todo ha ido como la seda y, al parecer, con absoluta unanimidad con dichas decisiones. En ningún momento hubo una protesta, frases malsonantes, modales poco académicos (por la exclusión de algún participante); sólo apretadas votaciones, exposición de razonamientos, dichos con toda educación, por parte de los jurados, que se producían con empates, margen de un voto, dos..., salvando la situación el presidente con muy buena mano izquierda, según término taurino: una democrática mayoría daba la solución ecuaníme. Solamente en la prueba de admisión es donde, al parecer, las votaciones fueron unánimes. Trabajo para el secretario general del Concurso, Carlos Diego Pérez, quien hubo de ser «fecundo escribano»

para redactar conclusiones, actas y relación de premios, acudiendo puntualmente allí donde surgía algún problema, y estar atento a las grabaciones realizadas de cada prueba del certamen, que recogía todas las actuaciones de los aspirantes, sirviendo de documento sonoro fehaciente ante cualquier posible reclamación, la cual no se efectuó en momento alguno. Un Concurso que ha sido calificado de perfecto en su organización por algunos de sus protagonistas activos (los jurados, verbi gracia) y algún elemento pasivo, como una observadora soviética que vino para comprobar el desarrollo del mismo y que marcharía alabando el acertado despliegue que sus organizadores han efectuado no sólo en el transcurso de las pruebas, sino en sus prolegómenos, desde que se redactan las bases hasta la culminación del mismo, y que este año tuvo como escenario el Paraninfo de Las Llamas, de la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo», con honda satisfacción de su rector magnífico, el profesor Francisco Ynduraín, quien así lo expresó en el acto de clausura y entrega de galardones a los premiados.—FERNANDO LERDO DE TEJADA.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

BENICASIM

SOBERBIA EDICION DEL XI CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA «FRANCISCO TARREGA»

(Especial para RITMO de F. VICENT DOMENECH, corresponsal en Castellón)

BENICASIM.—La riente villa marinera y turística, epicentro de la «Costa de Azahar» castellonense, atrajo de nuevo este año la atención de aficionados, intérpretes y técnicos de la gran música. Benicasim, cofre exquisito de la Naturaleza, cáliz de hermosura entre el mar y la montaña, no es tan sólo escaparate múltiple de «bikinis», playas y discotecas. Es un verdadero paraíso donde tienen cabida, aun en plena época estival, las manifestaciones culturales y artísticas de más alto rango. Díganlo, si no, las cautivadoras veladas en el «Torreón Bernad», donde su constante y enamorado timonel, don Enrique Bernad, mecenas de artistas y exposiciones, pone ensoñaciones de óleos, acuarelas o cerámicas a las cálidas vivencias de un pueblo en permanente fiesta, para su colonia residencial y turística. Junto a todo ello, el «Francisco Tárrega», caracola musical, honra de la guitarra, afianza el prestigio internacional de su nombre y de figuras como el maestro Leopoldo Querol o el activo alcalde, José Luis Tárrega, que lo vienen catapultando, secundados por un muy eficaz equipo de colaboradores. La magnífica organización del Ayuntamiento de Benicasim, patrocinador de la singular «mostra» guitarrística, hace el resto. Once años son ya toda una escuela de experiencias que Benicasim y sus hombres han aprovechado al máximo con el fin de que el «Francisco Tárrega» marche, a pasos agigantados, por los senderos de la internacionalidad y el prestigio más acusado. Nobleza, seriedad y eficacia se aúnan aquí, para orgullo de Castellón y de España. A las pruebas nos remitimos para cimentar estas apreciaciones.

POR VEZ PRIMERA, JURADO INTERNACIONAL

En esta constante línea de aciertos cabe citar el hecho de que el alcalde de Benicasim, en perfecta sintonización con ese verdadero apóstol del Certamen que es el ilustre concertista y académico Leopoldo Querol, ha introducido sensibles novedades en el Jurado calificador del presente año. La intuición de José Luis Tárrega Bernal, en calidad de presidente nato de la Comisión organizadora, no se anduvo esta vez por las ramas y acometió el asunto con decidida voluntad de llegar a su solución. Efectivamente, a partir de este año el Jurado calificador del «Francisco Tárrega» ya ha sido internacional. Lo han compuesto las siguientes personalidades: presidente, don Leopoldo Querol Roso, concertista de piano, académico de número de las Reales de Bellas Artes de San Fernando y San Carlos; vocales: don Vicente Asencio, compositor, académico correspondiente de la Real de Bellas Artes de San Fernando; don Rafael Balaguer, catedrático y concertista de guitarra; don Francisco Herrera Pauner, catedrático de Guitarra del Conservatorio de



El jurado

Ginebra (Suiza) y destacado solista en varias formaciones sinfónicas europeas; don Robert J. Vidal, productor delegado de Radio France, fundador del Certamen Internacional de Guitarra de París, y don Pedro Deyá, crítico musical del diario *Baleares*, de Palma de Mallorca.

Es obvio señalar que con la salida de nombres que parecían poco menos que inamovibles, y que dejan honrosamente el seno del Jurado tras haberlo dignificado con sus conocimientos y su saber brujuar entre tantas y tan diversas vicisitudes como una prueba de este tipo comporta, debido a su creciente y en algunos momentos casi feroz competitividad, resulta una medida muy de elogiar la inclusión de personas tan conocidas en el plano internacional y tan capacitadas para el desempeño de su misión como los señores Herrera y Vidal, sin olvidar tampoco el hecho de que por vez primera se ha dado entrada a un informador. En este caso concreto, el colega don Pedro Deyá, brillante cronista del «Francisco Tárrega» en ediciones anteriores y hombre que conoce de cerca el Certamen y sus entresijos.

ESPECTACULAR «ESCALADA» EN LA PARTICIPACION EXTRANJERA

No cabe duda que junto a la profunda remodelación en el equipo del Jurado calificador, que comentamos, la noticia gra-

ta y feliz la ha constituido el espectacular número de inscripciones extranjeras registradas. Comparativamente, la situación no tiene precedente alguno con ediciones anteriores. Cabe achacarla tanto al prestigio y seriedad de que goza el Certamen de Benicasim como a la curiosidad indiscutible que los nuevos modales democráticos de nuestra querida España despertan más allá de los Pirineos, con la consecuente resolución de venir a visitarnos, para «examinarnos» de cerca. Creemos que nadie habrá quedado defraudado, muy por encima de los humanos sinsabores que pueden proporcionar los avatares clasificatorios. Un pueblo riente, unas gentes en paz y una manifestación artística de altura han sido los poderes presentados por este pedazo de Patria común que es Benicasim, verdadero florón del país valenciano.

Los concursantes inscritos fueron los siguientes:

Japón.—Kiyoshi Shomoura, Toru Kanari, Yoshinobu Twagana, Shuji Miyanoto, Kōrichi Akasaka, Taskashi Kitahayaisi, Yoshi-mi Otani, Shigaru Kahasaki, Toshiaki Masabuchi e Hisazaki Anri Shibata.

Estados Unidos.—Christoper D. Vicent, Scott, Jackson Viley y David Matthew Ziegler.

Inglaterra.—Dominique Pascal Solly.

Francia.—Enric Tapiero, Mario Sintes y Pascal Bolbach.

Canadá.—Lidia Echarri Lamiel.



Los cuatro premiados.

Perú.—María Guillermina Aguilar de Castro.

Ecuador.—Francisco Burgos Freile.

Argentina.—Rodolfo Fernández Brach.

Escocia.—David Rusell.

España.—Emilio Vázquez Nogales, José Manuel Esteban Layrana, Guillermo Pérez Quer, Miguel Barberá Bisbal, Emilio Villa y Gómez, Agustín Juan Arqués, Carlos Trepát Domingo, Juan Manuel Roig Conesa, Rafael Cabedo Pérez, Peregrín Portolés Chulvi, Santiago Rebaneque Villarroya y José Luis Silvage Fernández.

OBRAS ELIMINATORIAS Y DE EJECUCION OBLIGADA

Las jornadas, como otros años, comenzaron con las sesiones eliminatorias —este año especialmente laboriosas debido al número y calidad de todos los ejecutantes—, para las cuales se había previsto la interpretación de **Estudio sin luz**, de Andrés Segovia (Edición Schotts). Los concertistas que lograron pasar por el tamiz de estas primeras eliminatorias interpretaron, como piezas obligadas, en las jornadas siguientes: **Capricho diabólico**, de Castelnuovo (Edición Ricardi). Milán; una obra de libre elección, cuya duración no había de exceder de diez minutos, y **Capricho árabe**, de Francisco Tárrega (Unión Musical Española). Las actuaciones de todos los concertistas se llevaron a cabo previo sorteo público por parte de la Comisión organizadora.

DAVID RUSSELL: LA UNANIMIDAD DE JURADO, CRITICA Y PUBLICO

Las eliminatorias resultaron tremendamente competidas debido al alto nivel de calidad detectado en todos y cada uno de los ejecutantes, tanto nacionales como extranjeros. En algunos momentos los nervios jugaron malas pasadas a algunos de los concursantes. Y no precisamente a los bisonños en estas lides. Tanto es así, que este año quedaron sin llegar a rozar siquiera la «finalísima» hombres tan cualificados como Miguel Barberá Bisbal, ganador del «Francisco Tárrega» —hay que recordarlo para darle al detalle comparativo toda la fuerza que tiene— en las ediciones de 1970 y 1972. Y no digamos ya del enfrentamiento «feroche» entre los extranjeros en liza, con un «cupo» japo-

nés tan numeroso como perfecto de técnica y preparación. Pero sobre todo este tablero valorativo, pronto el ilustre Jurado calificador, sin dejarse ganar por ninguna clase de factor ambiental, concretó su postura, que tras unas deliberaciones tan sabias como cortas —nos aseguraron algunos de sus miembros que la decisión definitiva no llevó más allá de quince minutos de diálogo, concretando su postura de unánime resolución a la hora de establecer los premios— engarzó, de forma elocuente y más que justificada, con las opiniones de crítica y público. Efectivamente, allí, en el acta final, estaban ni más ni menos que «los mejores de entre los buenos» que acudieron a competir en el ya mundialmente famoso «Francisco Tárrega» 1977.

Y entre estos auténticos virtuosos, brillando con fuerza en lo alto de la aclamatoria cucaña de la victoria, el rubio y jovencísimo escocés, afincado en Menorca, David Rusell. Un portento real... y un real portento. Un auténtico predestinado si prosigue sus estudios, si se cuida y se aparta un tanto de la fácil tentación de la bohemia y el frecuente «relax» a que él mismo, con una simpatía arrolladora, confesó se abandona con frecuencia, respondiendo a preguntas del locutor presentador. Rara y plebiscitaria unanimidad: tras el precedente del pasado año, una crítica serena y un público tan multitudinario como maravilloso han refrendado totalmente con su juicio y su sostenido aplauso el fallo del Jurado, que fue el siguiente:

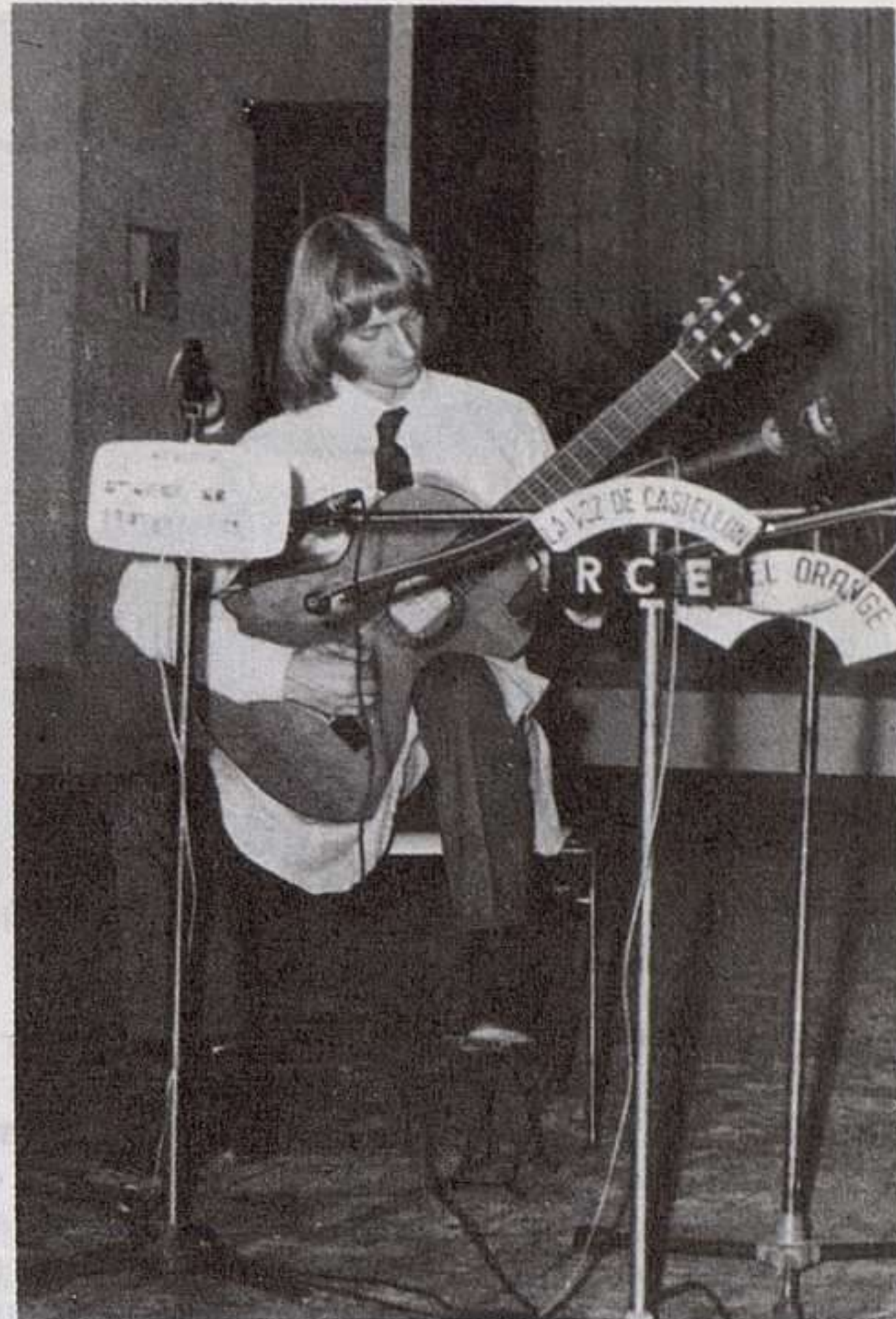
Primer premio, 200.000 pesetas, a David Rusell, de Escocia; segundo, 100.000, a Hisakazi Anri Shibata (Japón); tercero, 50.000 pesetas, a Toru Kanari (Japón); cuarto, 25.000 pesetas, a Santiago Rebaneque Villarroya (España). Premio a la mejor interpretación de la obra de Francisco Tárrega, dotado con 50.000 pesetas, a David Rusell (Escocia).

Hay que hacer notar este detalle, bien expresivo, a la hora de calibrar los méritos del melenudo y magnífico escocés: nada menos que dos premios, los más significativos quizá del Certamen de Benicasim: el primero y el instituido para galardonar al ejecutante que mejor interprete a lo largo de las pruebas la obra del maestro Tárrega. En el terreno material, 250.000 pesetas; en el de la más que codiciada apreciación de un Jurado, una crítica y un público entregado como pocas veces a su veredicto, la cima de la gloria, que le va a catapultar, sin duda alguna, a otros grandes empeños a nivel internacional. Casi nada, vamos. ¡Qué color y qué sonoridad la de la guitarra de David Rusell, desde la **Serenata**, de Scarlatti, hasta el **Capricho árabe**, de Tárrega, por sólo citar dos de los momentos más cautivadores de su ovacionadísima actuación!

DATOS PARA LA HISTORIA DE UN EXCEPCIONAL CERTAMEN

En la dotación económica de los premios han colaborado el Ministerio de Cultura, Ayuntamiento de Benicasim, Ayuntamiento de Villarreal, Cooperativa de Crédito Caja Rural San Antonio, de Benicasim, y Productos Químicos del Mediterráneo.

El Certamen «Francisco Tárrega» tuvo



David Russell.

nuevo presentador; a las glorias nunca marchitas y ya tradicionales de la tremenda y arrebatadora torrencera de entusiastas y maravillosos adjetivos calificativos de ese gran hombre de radio que es don Crescencio López del Pozo («Chencho»), que hasta ahora venía desempeñando tan delicada misión, le ha sucedido en el presente año don José María Arquimbau Montolio. Figura joven de la radiodifusión castellanense, ilusionado profesional, con el que un día que ya comienza a estar lejano tuvo el honor de iniciar su andadura eterfónica el firmante de la presente crónica. Con nuestro emocionado reconocimiento al gran «Chencho» por la tarea realizada a lo largo de estos años, nuestra felicitación más cordial también para el que llega. Arquimbau, una vez más, en un cometido nada fácil, supo estar en auténtica «pose» de figura grande, sin estridencias y sin incurrir en el fácil camino del «divismo», tan tentador al realizarse el acto ante un público multitudinario, internacional y cualificado (músicos, crítica, figuras del periodismo, las artes, las letras, etc...). Así da gusto.

Como bien dice el sabio refranero que «lo cortés no quita lo valiente», los protagonistas de la «finalísima» tuvieron el gallardo gesto de felicitarse mutuamente, sonrientes y dichosos. Todo un ejemplo. Sobre todo pensando en ciertos detalles nada edificantes sobrevenidos el pasado año, que unos y otros, a la vista del espaldarazo de la presente edición, han enterrado ya definitivamente en el baúl de los más necesarios olvidos. A las oportunas paletadas de tierra unimos la nuestra, total y convincente. Y la paz.

El Jurado calificador en las sesiones eliminatorias no estuvo situado en el escenario, como en pasadas ediciones, sino en una primera fila, inmediatamente antepuestos al público. En la «finalísima», sin embargo, y con total acierto, volvieron a ocupar sus lugares habituales en estrados. Enhorabuena a todos.



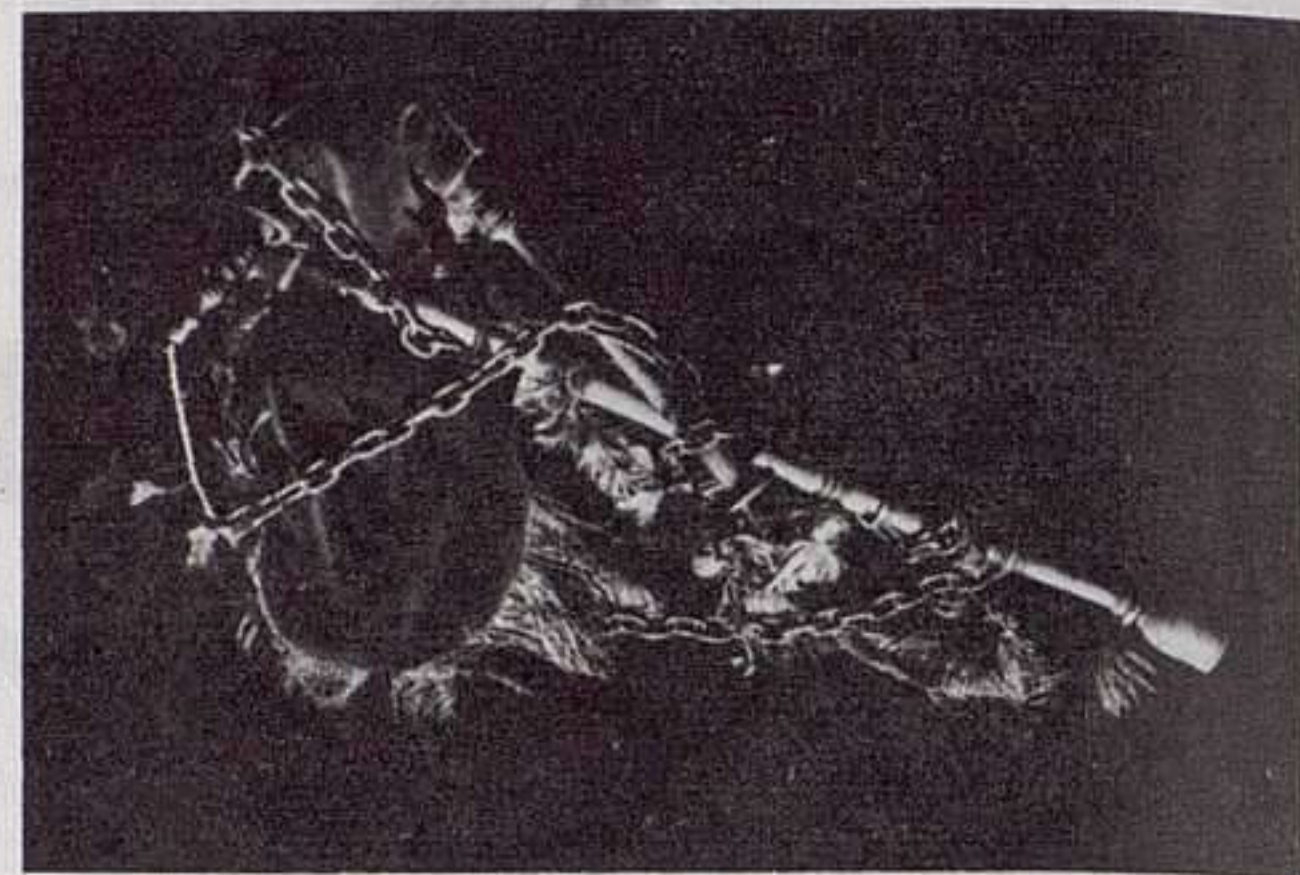
Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos
Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas

La casa más surtida en discos
microsurca de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

GALICIA



ENCHEREMOL-AS VELAS C'A LUZ NAUFRAGA D'A MADRUGADA (1)

Para el aficionado español, Roxelio Groba es el autor de un par de piezas de piano, un «lied» —**Elexía prá Xesús**—, dos cuartetos, un concierto de piano —**Maleus animatus**— y una obra para gran orquesta —**Cruñesas**—. Si su ámbito de conocimiento excede el **Catálogo** de Alpuerto y las grabaciones de Radio Nacional de España, conocerá una impresionante obra para metales —**Ignis coronant opus**—. Groba será para él un compositor que, en un momento de internacionalismo, intenta hacer un neonacionalismo sin renunciar a la vanguardia. Este análisis, correcto desde la perspectiva del aficionado español, no es suficiente en el caso del aficionado gallego; para éste, Groba significa el nacimiento de un lenguaje musical no importado.

«El punto de partida del compositor gallego actual es trágico y es, precisamente, el punto de partida que le ofrece el entorno social que se viene denominando, genérica y abstractamente, Galicia; una Galicia tan dividida, tan dispar y con una anemia nacionalista que halla su imagen perfecta en el minifundismo geográfico que todos conocemos» (2).



Rogelio Groba y Groba.

Para entender el fenómeno compositivo Groba es imprescindible dirigirse a una obra de 1971, la cantata **Nova Galicia**. En ella se plantea una serie de problemas—algunos de ellos, extramusicales—, como es la introducción en Galicia de una tradición compositiva—Bach, Beethoven, Orff, Bartok, Strawinsky, Messiaen...—inexistente; como es la utilización de un medio—el orquestal—casi inédito (los antecedentes—G. Freire, A. Gaos, E. Rodríguez Losada, Sánchez Carreira, J. Andrade...—o no llegaron a estrenarse o quedaron relegados al olvido tras ese estreno); como es el intento serio de crear un lenguaje musical autóctono, y como es el pensar la obra para una orquesta (3)—la de A Coruña—, con las limitaciones propias de una agrupación tan joven. Pasados cinco años, **Nova Galicia** se resiente de haber sido la pionera, y en ella se aprecian defectos provenientes de ser el primer enfrentamiento de Groba con el medio. Para un oyente no gallego (inmune, pues, a lo que de extramusical contiene la obra), la cantata, en conjunto, le parecerá de interés relativo e incluso, por momentos, le parecerá superflua. Para el oyente gallego significa un punto referencial, un monumento solitario a un país amordazado. Para el compositor gallego es una línea de salida, que imitar o rechazar, imprescindible (en el mismo sentido que, en Inglaterra—país con paralelismos,

en la historia de la composición, con Galicia—, Ireland es imprescindible para Britten). Este hecho es real, incluso en el caso de Groba, que ya en su segunda obra orquestal, **Cruñesas**, supo renunciar a tentaciones peligrosas—línea Orff—y dirigirse hacia la creación de un estilo propio.

El día 28 de julio la Orquesta Sinfónica dá Coruña, la Coral Polifónica «El Eco» (4), María Uriz, Enrique Serra y Julio Catania, bajo la batuta de Roxelio Groba, reponían **Nova Galicia** en una versión que le confirió, casi, características de estreno (5). En la misma sesión oímos nuevamente **Cruñesas** y transcripciones orquestales de obras de P. Veiga, X. Montes, X. C. Chané y F. Santalices. En este concierto, entre otras muchas cosas (6), comprobamos que la base para la existencia de la Orquesta Sinfónica de Galicia y el Coro Sinfónico de Galicia es ya una realidad. Ahora—¿cuándo no?—será lo extramusical (demostrado en el entusiasmo del público, que superó los niveles normales en A Coruña y en que el **Himno** fuera coreado por los espectadores conjuntamente con Coro y Orquesta) lo que pueda servir para forzar a ser real a esta necesidad perentoria a la que la pésima gestión de una dictadura centralista transformó en utopía.

Xoan M. Carreira

HABER, HAINOS... O CASO E ATOPALOS

Si Groucho Marx conociese la penosa situación de la música gallega, sus labios, inevitablemente, dispararían la conocida frase: «Hemos pasado de la nada a la más absoluta miseria».

Y probablemente Groucho tendría razón. Hace quince años la situación de nuestra música era ésta: nada. No había orquestas, nuestros compositores estaban olvidados y por decreto se imponían el **Concierto de Aranjuez** y las inefables canciones de Manolo Escobar. Cara y cruz del andalucismo oficialista del franquismo. La única luz en esa «Longa noite de pedra» fueron las Bandas de Música.

Sin embargo, ahora se desempolva nuestra cultura, nuestros compositores y nuestra música popular. Y tenemos dos orquestas: la de La Coruña—llamada a ser Sinfónica de Galicia—y la de Vigo. Algo, sin duda, ha cambiado. Pero, aunque quisiéramos caer en el chauvinismo, no podemos.

Ansiosos, esperanzados, pasamos de una época a otra, pensando que el cambio político traería una nueva situación a nuestra música, que desaparecería el fenómeno musical de la democracia orgánica, que llegaría el momento en que el Gobierno y los partidos políticos se darían cuenta de la necesidad de una profunda democratización cultural. Parece ser que no. Las entrevistas hechas por RITMO a los distintos partidos indican desinterés y desconocimiento del tema. Esperamos aún un cambio de situación. La cultura y la Música no se deben permitir ese desinterés. Me parece absurdo prolongar la vida de agonizante de la música del imperio. No tienen razón de ser ni las Semanas de Música, decadentes y sibilinas superproducciones (a lo «Ben-Hur»), ni el favoritismo existente en el mundo de la música oficial, que cotidianamente margina de la música a todos los pueblos del Estado español.

PASENIÑO

... es una palabra gallega—se puede traducir (mal) por pausadamente— que puede definir el momento actual. Porque poco a poco—paseniño—nacen ideas que, a pesar del desinterés de las esferas de poder a las que antes aludíamos, a veces prosperan y

(4) Fundada en 1881 por Pascual Veiga.

(5) En día anterior, Columbia grababa la cantata para un disco que saldrá a la venta en otoño. Ese será el momento de un análisis puramente musical de la obra.

(6) Lamentablemente, una vez más, los asientos correspondientes a los abonos de las excelentísimas autoridades estaban vacíos. A uno le da pena que estas excelentísimas autoridades están tan ocupadas defendiendo los intereses de Galicia que no dispongan de tiempo para enterarse de cuáles son los intereses de Galicia. Por los menos, es lo que siempre pasa cuando de cultura se trata.

(1) Manuel Antonio.

(2) Roxelio Groba.

(3) Fundada en 1971, dio su primer concierto el 10 de febrero de 1972.



María Uriz.



Orquesta de Cámara de Vigo (Concierto verano 76, Real Club Náutico de Vigo).
Foto: Enrique X'Macias.

Vigo como profesor de idiomas, dará nuevo rumbo a una orquesta que cuenta en la actualidad con treinta y dos profesores, todos de Vigo y su comarca, que, salvadas las excepciones, son profesionales de la Música que tienen en la orquesta un trabajo apenas remunerado.

Sin embargo, a pesar de que la Orquesta tiene una temporada de conciertos con una programación cuidada y un público habitual, tiene que ser considerada como segunda actividad (la primera es ganar el cocido). Así, resulta que en este país cuando un músico quiere vivir de su profesión, lo que tiene que hacer es dedicarse al pluriempleo y/o morirse de hambre.

Razones estrechamente unidas a lo que acabamos de decir hacen que la cuerda de la Orquesta sea inexperta (cosa lógica, dada la no profesionalidad de alguno de sus miembros y la no dedicación total) y el viento esté más acertado.

«NO QUEREMOS PATROCINADORES»

Nos decía Feldman, mientras manifestaba su disconformidad con el mecenazgo. Evidentemente, es difícil escuchar una afirmación de este tipo. Pero también es difícil encontrar una orquesta que viva únicamente de las cincuenta pesetas al mes que dan cada uno de sus socios y que con tan exiguo presupuesto organice una temporada de conciertos para sus socios. Lo que demuestra que lo precario no quita lo valiente y que nos encontramos ante un serio intento de llevar la Música a todas las clases sociales. Por esto, porque, curiosamente, coincidimos con Fraga afirmando que toda ciudad de más de cien mil habitantes debe tener una orquesta, y por la dignidad de su trabajo, alguien se pregunta: ¿Merece la pena? Sin faltar a la verdad, decimos: Sí.—**LOIS RODRIGUEZ ANDRADE.**

abren nuevas etapas; éste es el caso de las orquestas de Galicia. Nacidas de iniciativas particulares y nulamente apoyadas (salvo los tímidos y escasos fondos que proporcionan los Ayuntamientos) por una Administración de indudable fuerza centrípeta, consiguieron sobrevivir dignísimamente, si tomamos en cuenta que los empresarios gallegos son bastante más pobres e ignorantes que los de Bilbao. Una de estas orquestas gallegas, la Orquesta de Cámara de Vigo, es totalmente desconocida, y por eso protagoniza estas líneas.

HABIA UNA VEZ...

...una ciudad de más de doscientos mil habitantes, y como resultaba bastante extraño que entre tanta gente no hubiese nadie —afortunadamente, siempre hay alguien— dispuesto a hacer algo por la Música, una antigua agrupación cogió nuevos ánimos, y la orquesta de cámara que había tenido su origen en la Orquesta Filarmónica inició una nueva etapa.

Esta nueva etapa comienza en el 75, cuando David Feldman se hace cargo de la Orquesta, ocupando la vacante que a su muerte había dejado el maestro Rey. Feldman, hombre de sólida formación musical (contrabajo, piano y estudios completos de Dirección, Composición..., etc.) y de notable experiencia, al que el azar llevó a

POLCAR 77

Catálogo general de discos, "cassettes", cartuchos y libros de música clásica

YA ESTA A LA VENTA

Pedidos: RITMO. Virgen de Aránzazu, 21. Madrid-34

VALENCIA

MARIO MONREAL: ESCALADA DE EXITOS

El último concierto de la temporada fue muy interesante: buen programa, buen director y excepcional pianista. Se inició con la muy grata obertura de **Los maestros cantores**, a la que siguió el impresionante **Concierto número 2, para piano y orquesta**, de Prokofieff, obra de arrolladora fuerza expresiva, plagada de pasajes casi «diabólicos» por su dificultad y vertiginoso ritmo, pero también con momentos de evocador lirismo, de serenidad subjetiva, de belleza musical, en suma, aunque se trate de una obra contemporánea. Mario Monreal—tras sus éxitos obtenidos en su gira por Andalucía y norte de África—, culminó con este gran concierto esa escalada triunfal que sólo alcanzan los pianistas tan extraordinarios como él. La falta de espacio—ese eterno enemigo del cronista—nos impide extendernos en la insuperable actuación e inmejorable impresión que el joven pianista saguntino causó en el público. Mario Monreal se identificó plenamente con la complicada obra de Prokofieff (la verdad es que Monreal se identifica siempre con todos los autores que interpreta). Y así, fueron sus manos sobre el teclado caudaloso torrente y plácido arroyo, brisa suave y ventisca potente, luz cegadora y sombra acari-

ante a la vez... Ya dije en cierta ocasión que Mario Monreal era «el Sorolla del piano». Y hoy lo vuelvo a repetir, pero ya sin miedo a que nadie pueda tacharme de exagerado o de quimérico. Cuantos asistieron a este magno concierto saben que tenemos razón. Los insistentes y fragorosos aplausos dieron fe de ello.

La dirección estuvo encomendada al director invitado, Sergio Penazzi, que también salió bien airoso de su debut en Valencia, en un cometido difícil, ante el que se mostró experto, entusiasta y afectuoso, cordial y vehemente, como buen italiano. Cerró el programa la siempre juvenil, arrolladora y fabulosa **Séptima Sinfonía** del genial Beethoven, que Penazzi dirigió sin partitura, obteniendo una versión muy buena, que el público acogió con visible simpatía y aplauso. En suma, un brillante concierto, digno broche de esta temporada, con una Orquesta que sabe dar de sí mucho, un director invitado que conquistó al público valenciano, y sobre todo un pianista fuera de serie, llamado Mario Monreal, que no comprendemos cómo nuestras Casas discográficas todavía no lo han descubierto.

SOCIEDAD FILARMÓNICA.—Clausura de curso con un concierto en homenaje a Beethoven, que estuvo a cargo de nues-

tra Orquesta Municipal, dirigida por su titular, José María Cervera Collado, y con la participación del violinista catalán Gonçal Comellas. En programa la obertura de **Egmont**—una de las mejores de Beethoven—, a la que siguió el sin par **Concierto para violín y orquesta**, que Gonçal Comellas interpretó con buena técnica y apasionamiento, siendo muy aplaudido, junto con el director y la Orquesta. Finalmente, escuchamos la imperecedera **Quinta Sinfonía**, que Cervera Collado dirigió de memoria, obteniendo una versión lograda, convincente, de brillantez y sonoridad amplias, que le valieron a él y a la Orquesta vivos aplausos.

CIRCULO MEDINA.—Excelente recital del guitarrista Rafael Cabedo (al que quisiéramos ver con más frecuencia) para ofrecernos un programa tan variado y sugestivo como era la conjunción de obras de Mudarra, Frescobaldi, Bach, Haydn, Sor, Castelnuovo-Tedesco, Falla, Esplá, Asensio y Joaquín Rodrigo. La íntima musicalidad, la técnica segura y sin efectismos gratuitos, la fidelidad interpretativa de Rafael Cabedo, ya elogiadas en otras ocasiones, brillaron nuevamente en este selecto concierto, donde renovó una vez más sus cualidades de gran guitarrista, que el público supo premiar con largos y afectuosos aplausos.—**LUIS MARTINEZ RICHART.**

BILBAO



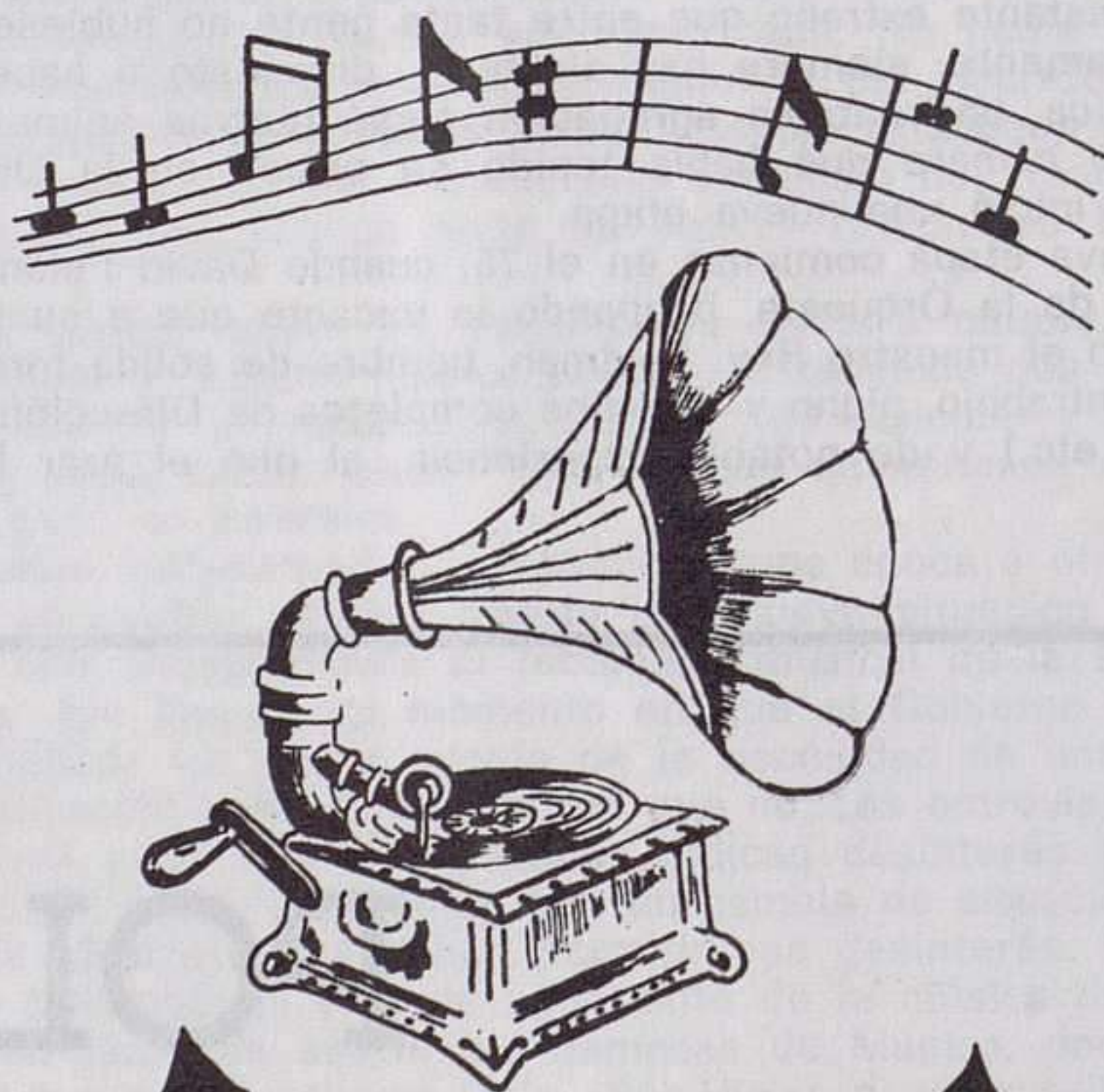
Gabriel Verkós ha sido distinguido con otra condecoración, en esta ocasión con las Palmas Académicas, de Francia. La figura de este insigne violoncellista no precisa recordarlo, pero bueno será recordar algo de su vida musical. Catedrático de Violoncello y Música de Cámara del Conservatorio Vizcaíno; Secretario y Subdirector del citado Centro; solista de la Orquesta Sinfónica de Bilbao desde su fundación; director de la Orquesta de Cámara de Bilbao, y también dirigió los Coros «Maitea» y «Easo», de San Se-

bastián, de donde es natural; formó parte del «Trío de Cámara» de Bilbao y obtuvo el primer premio nacional de Música de cámara en 1943.

Ha dado también conciertos en varias Sociedades filarmónicas con la Orquesta Sinfónica de Bilbao, como solista, en la famosa obra *Don Quijote*, de R. Strauss, bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos. En 1972 le concedieron la Cruz de Alfonso X el Sabio, y ahora, como ya dejamos señalado, en el próximo mes de julio, día 14, fiesta nacional de Francia, le será impuesta la elevada distinción que el Gobierno del país vecino otorga a quienes con su actividad colaboran al mejor desarrollo y conocimiento cultural de dicho país, o sea, con las Palmas Académicas de Francia.

Gabriel Verkós es un verdadero caballero de la Música; su personalidad artística, músico de exquisita sensibilidad, pedagogo de gran vocación y, en una palabra, un gran artista que, por circunstancias ajenas a su voluntad y razones que sobra comentar, hace ya unos pocos años que ha dimitido de sus cargos en el Conservatorio Vizcaíno y Orquesta, caso muy comentado y lamentado por los muchos alumnos del Centro y aficionados a la Música. En fin, ahora lo que de verdad nos satisface es que su valía en todos los órdenes ha quedado plasmada en ese reconocimiento que se hace a la gran personalidad artística de Gabriel Verkós, al que desde estas líneas, y con verdadera sinceridad, le expresamos nuestra más cordial enhorabuena.—J. U.

EL MUNDO DISCOGRAFICO



Tenemos, de todas las marcas
discográficas del Mercado
Nacional

Hortaleza, 62
Tels. 231 52 39 - 231 09 54
MADRID

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Ctra. de La Coruña, km. 17,200
Teléfs.: 637 10 04-08-012
LAS ROZAS (Madrid)

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAMMOND IBERICA, S.A.

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

HAZEN

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

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08
GETAFE (Madrid)

REAL MUSICAL

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

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

RODAMILANS

Marqués del Puerto, 9
Teléfs.: 415 52 55 - 415 52 44
BILBAO-8

RODES

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

SPA MUSIC, S.A.

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

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE, S.A.

Cuerdas para Guitarra
Padre Urbano, 1
Teléf.: (96) 366 80 12
VALENCIA - 9

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

JUAN STRUCH

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

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

LLUQUET

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

REAL MUSICAL

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

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

LLUQUET

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

REAL MUSICAL

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

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines - Violas - Violonchelos
y Contrabajos

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LLUQUET

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

REAL MUSICAL

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

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70 Canuda, 45
Teléf.: 276 39 50 Teléf.: 231 08 86
MADRID-9 BARCELONA-2

EDITORIAL ALPUERTO

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

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAL LEONARD DE ESPAÑA, S.A.

Talleres, 9, pral.-A.
Teléfs.: 302 27 44 - 302 25 92
BARCELONA-1

REAL MUSICAL

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

DISCOS, CASSETTES Y CARTUCHOS

BASF

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

DISCOPHON

Valencia, 288
Teléf.: 215 13 70
BARCELONA-7

DISCOS C.B.S.

Avda. Generalísimo, 25
Teléfs.: 455 38 45 - 455 40 26
MADRID-16

DISCOS COLUMBIA

Libertad, 24
Teléf.: 221 10 95
MADRID-4

EMI-ODEON

Tuset, 23-25 Plaza Ramales, 2
Teléf.: 227 31 81 Teléf.: 242 52 07
BARCELONA-6 MADRID-13

ENSAYO

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

FONOGRAM

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

HISPAVOX

Torrelaguna, 64
Teléf.: 415 23 04
MADRID-27

HI-FI

ATAIO INGENIEROS

Enrique Larreta, 12
Teléfs.: 733 05 62 - 733 37 00
MADRID-16

COMERCIAL EAR

Av. de Sarriá, 67 - bis
(esquina Taquígrafo Garriga)
Teléf.: 239 31 03
BARCELONA (15)

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21
Teléfs.: 270 28 51 - 279 80 21
MADRID - 20

EAR

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

EUDEL

Ventalló, 76
Teléfs.: 213 70 76 - 257 62 03
BARCELONA-13

FOX

Calle Alta, 60
Teléf.: 23 97 66
SANTANDER

GERMAN INDUSTRIAL

Consejo de Ciento, 368
BARCELONA-9

MABEL

Ripollés, 84
Teléf.: 235 40 00
BARCELONA-13

PROSON

Rda. General Mitre, 174
Teléf.: 211 85 04
BARCELONA-6

REIEL

Manigua, 50
Teléfs.: 340 08 00 - 340 07 16
BARCELONA-16

VIETA

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

MECANICOS AFINADORES

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08
GETAFE (Madrid)

REAL MUSICAL

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

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

PIANOS
BECHSTEIN

Erard

GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL[®]

KAWAI

zender



Las
grandes marcas
reunidas en

GARRIDO • BAILEN

Mayor, 88 - Bailén, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2
MADRID - 13



ORGANOS
TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND

BECHSTEIN

Grard

PLEYER

GAYEAU

SCHIMMEL®

KAWAI

zender

Arránquele mil notas a este anuncio.

Haga hablar a estos pianos.
Arránqueles una briosa entrada
de Beethoven.
Una poética melodía de Schumann.
Una polonesa de Chopin.
Un ondulante vals de Strauss.
Una marcha mendelssohniana.
El último pentagrama de Stravinsky.
O cualquier ritmo de hoy.

O cualquier ritmo de mañana.
Son todos pianos con alma de
solista.
Como sus marcas.
Marcas que sólo
puede ofrecérselas reunidas.
Siéntese delante de este anuncio.
Y pulse la tecla acertada
para comprarse un buen piano.

RODAMILANS

IMPORT - EXPORT

La tecla que hay que pulsar para comprarse un piano.

Marqués del Puerto, 9 Telfs. 415 52 44 - 55

BILBAO-8



Distribuidores en:

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