

RITMO

AÑO XLVIII • NUM. 482 • JUNIO 1978 • PRECIO: 100 PTAS.

VIVALDI: III CENTENARIO
Entrevista con MONTSERRAT CABALLE
Editorial:
LA FANTASMAGORIA DEL FESTIVAL
DE CINCUENTA AÑOS



DISEÑO J. Azurmendi

GRANADA:
CENTRO "MANUEL DE
FALLA" INAUGURACION



HAZEN

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

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

Juan Bravo, 33

Telfs. 411 28 48 - 411 24 06

MADRID - 6

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

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

AÑO XLVIII • JUNIO 1978 • NUM. 482

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

Dirección telegráfica: RITMO-Madrid

Redacción para Cataluña:

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

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 1.000 ptas.

Número suelto, 100 ptas. Atrasado, 125 ptas.

Extraordinarios, 300 ptas.

EXTRANJERO: Año, 15 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

REDACTORES:

Angel Carrascosa Almazán.

José Luis García del Busto.

José Luis Pérez de Arteaga.

Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.

Secretario de Redacción:

Fernando Peregrín Gutiérrez.

COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, Pablo Cano Capella, Fernando Gil Olalla, Luis Jiménez Clavería, Fernando López y Lerdo de Tejada, José Miguel López de Haro, Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz, Alfredo Orozco Buezo, Carlos Luis Pardo Rodríguez, Enrique Pérez Adrián, Joaquín Rubio Tovar, J. C. Ruiz Silva («M. Co-dax»).

Director comercial: Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad: José María Ketterer.

CORRESPONSALES NACIONALES:

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

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

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

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

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

Sumario

	Págs.
EDITORIAL: La fantasmagoría del Festival de cincuenta años	5
EL correo de RITMO	6
Libros	7
Noticias	8
Con nombre propio	9
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez	10
Música en vivo: La Scala: Kleiber dirige Tristán , por Fernando Peregrín Gutiérrez	12
Un poco más de seriedad, señores informadores, por J. L. G. B.	14
Montserrat Caballé, a fondo. Entrevista realizada por Angel Carrascosa y J. Carlos Ruiz Silva	16
Vivaldi (1678-1741), por Domingo del Campo Castel	24
La discoteca básica (12): La Sinfonía «Romántica» , de Bruckner, por Angel Carrascosa Almazán	35
Discos editados. Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán	37
CRITICA DISCOGRAFICA:	
Comentario al borde del verano, por Angel F. Mayo ...	38
Polydor-La novedad del mes (mayo y junio):	39
<i>Las alegres comadres de Windsor. Judas Macabeo: Un canto a la libertad.</i>	
Comentarios de Arturo Reverter y Fernando Gil Olalla.	
Ofertas Polydor y Philips: Primavera 78 (III)	42
Revelación de un tesoro: La obra para cuarteto de cuerda de Dvorak. Los Concerti a cinque , de Albinoni, op. 9 y 10. Hacia el concierto clásico. El notable Beethoven de Brendel y Haitink. Continúa la gran «racha» del Cuarteto Italiano. ¿Una Lucía más auténtica? Retorno al pasado: Chorzempa y Schroeder interpretan los Conciertos para órgano de Haendel. Colin Davis, apóstol de la causa sibeliana.	
Escriben: Roberto Andrade Malde, José Luis García del Busto, Fernando Gil Olalla, Fernando Peregrín Gutiérrez, José Luis Pérez de Arteaga, Arturo Reverter y Joaquín Rubio Tovar.	
Granada, junio: Inauguración del Centro «Manuel de Falla», por José Luis García del Busto y José Luis Pérez de Arteaga	51
HI-FI para todos (7): Ensayo de repertorio alta fidelidad (II), por Alfredo Orozco	55
Conozcamos a las agrupaciones musicales españolas: I: El Grupo ACTUM, de Valencia, por José Luis García del Busto	62
De Madrid, al cielo: Panorama del Este, por Arturo Reverter	64
CRONICAS NACIONALES:	
Galicia: Quosque tandem abuterem, lepido, patientiam populi, por Xoan M. Carreira	68
Donde habite el olvido: Recuerdo del homenaje a Satie, por Lois Rodríguez Andrade	69
Las Palmas de Gran Canaria: XI Festival de Opera, por Carmelo Dávila Nieto	70
Valencia: VI Festival de Opera de la A. V. A. O., por Luis Martínez Richart	72
Directorio comercial	73

Nuestra portada

En portada ha encontrado el lector la fachada del Centro «Manuel de Falla», de Granada —en fotografía tomada por su propio arquitecto, señor García de Paredes—, de cuya inauguración damos cumplida noticia en páginas interiores. El primer auditorio que con tan específica función se construye en España desde hace muchos años, ha dado un magnífico resultado acústico y se presenta como altamente utilitario. Estamos seguros de que la ciudad de Granada sacará buen provecho de esta realización que, de momento, fija y magnifica el recuerdo de la vinculación que a ella tuvo nuestro más ilustre compositor contemporáneo.



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. Suena la mayor orquesta.

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

**PARTNER
259/R**

FARFISA

DISTRIBUIDORES

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

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

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

CASA GARIJO.—Santiago, 8 - MADRID-13

CASA ARILLA.—Zapatería, 58 - PAMPLONA

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

Emilio JUAN.—Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA

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

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

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

CASA DE LA MUSICA.—Carretería, 59 - MALAGA

Antonio CALLEJA.—Joaquín Costa, 3 - GRANADA

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

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

LA FANTASMAGORIA DEL FESTIVAL DE 50 AÑOS

La idea del festival de música española contemporánea surgió, según nuestras noticias, como reelaboración oficial de una iniciativa del Colectivo de Jóvenes Compositores para ofrecer el panorama de su obra en una semana de Encuentros de Música Joven.

La Dirección General de Música tomó en su seno la idea, la olfateó, la pesó y midió, y extrajo de ella —como los conejos que el ilusionista hace saltar de su sombrero— la imagen feérica del Festival de Cincuenta Años de Música Española, con punto de partida en la generación del 27. Desde ese momento era obvio que el Colectivo iba a recoger las migajas del flamante «festival del consenso», pues ya se sabe que lo importante no es tanto dar a luz buenas ideas como tener fuerza o poder para materializarlas.

A finales de marzo borbollaba a fuego vivo el puchero de los acuerdos. Una Junta de programación —con manos libres, en principio, para proponer lo que quisiera en la, así bautizada a alto nivel, «Operación sacrilegio»— debía elaborar el proyecto completo antes de 1 de mayo. Esto explica que Jesús Aguirre anunciara tan ufano las líneas maestras del Festival, que daba casi por hecho, en el transcurso de la rueda de prensa de 25 de abril.

He aquí los hombres: por la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE), su presidente, Ramón Barce; por la Asociación Catalana de Compositores, Mestres Quadreny; por el Colectivo, Llorenç Barber; y por la sección española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), Carmelo Alonso Bernaola. Coordinador —y pronto «domador» imposible—, José María Franco Gil, designado por la Dirección General.

De inmediato, estalló la pugna ideológico-generacional entre la ACSE, democrática por autoproclamación, y la SIMC, respetable sede de la plana mayor de la composición española consagrada o relativamente «establecida». La ACSE, la Asociación Catalana y el Colectivo formaron frente común para impedir la inclusión de los archimanidos maestros del franquismo antiguo e irremisible —Esplá o Rodrigo— y de los más conspicuos pertenecientes al franquismo medio y vergonzante —De Pablo, Cristóbal Halffter, los propios Barce y Alonso Bernaola—, por considerar que era llegada la hora de oír a los exiliados y desaparecidos, a los postergados y a las nuevas promociones. Este punto de vista era razonable, válido como hipótesis de trabajo, pero debió atrincherarse en la más absoluta intransigencia. Barce lo revela al calificar de borrascosa la primera sesión, y añadir que tras ella «la SIMC retiró su representación, prefiriendo actuar como grupo de presión en la sombra» (*La Calle*, núm. 11, página 48).

Roto el consenso, los supervivientes de la Junta continuaron adelante y presentaron su programa de quince conciertos —que no son pocos— con obras, entre otros, de Gerhard, Rodríguez Albert, Bacarisse, Pittaluga, Conrado del Campo, Homs, Gombau, Moreno Gans, Cercós, Mestres Quadreny, Barce, Guinovart, Coria, Olavide, Guinjoan, Roig Francolí, Llorenç Barber, Ana Bofill o Encinar. Y así se llegó al expediente de crisis. Citamos a Barce: «Se nos comunicó, por medio de Franco Gil, que habíamos interpretado mal las palabras del director general, y que el Festival no tenía por qué ser un **festival de la venganga (sic)**, sino una **muestra representativa** de la música de las últimas décadas; que una tal muestra **sin determinados nombres** era absurda; que había que incluir necesariamente los nombres **que más habían sonado** durante el franquismo, y, finalmente, que si las cosas no se hacían así, el Festival se suspendía». La Junta, puesta en el disparadero, cedió con algunas condiciones —sobre todo, mantener «incontaminados» los conciertos con orquesta sinfónica—, pero ya había pasado la hora de las hadas. El 11 de mayo, Aguirre agradecía a la Junta por escrito los servicios prestados, suspendía el Festival por causas técnicas de programación y anunciaba que los conciertos de música española contemporánea se darían a lo largo de la temporada. Decisión, la última, que también es razonable.

* * *

Hasta aquí los hechos, agavillados de donde hemos podido. La única información de público dominio es la proporcionada

por Barce. El 21 de mayo, en sus declaraciones a *El País*, Aguirre ni mencionaba el tema, todavía candente. El único que se ha explayado —insistimos—, y por lo tremendo, es Barce, quien titula su crónica «Sabotaje a un festival democrático». Esta soledad le da derecho a esquematizar el suceso como una batalla perdida, pero a la postre ganada por los «buenos» —los compositores de la ACSE, de la Asociación Catalana y del Colectivo— frente a los «malos» que «querían hacer prosperar una nueva estafa del continuismo franquista».

Mas aquí, en RITMO, donde siempre procuramos —cosa distinta es conseguirlo— ofrecer al lector información desde todas las fuentes, contrastada, prismática (uno de los pocos medios «democráticos» para resistir la general concupiscencia totalitaria), queremos expresar algunas perplejidades y hacer ciertas precisiones:

1. La Música en España es mucho antes política (con minúscula) que Música y Política Musical: así le ha ido, le va y le irá.

2. En consecuencia, en torno al Festival no se ha hablado realmente de Música, sino de generaciones, batallas, intrigas, estafas, venganzas, postergados, perseguidos, vetados, privilegios, y, en definitiva, de intereses, que son los que coleean detrás de toda la barahunda, aunque no se les miente.

3. Llevamos ya tiempo oyendo mil dicerios contra los festivales, quincenas, semanas y cursos que se «inventó» el franquismo. Bien; a salvo la lucidez, que nos consta, del Colectivo de Jóvenes Compositores, ahora se han cruzado las espadas por el control de un festival esotérico e injustificado. Porque esotérico es lo incomprensible, lo limitado al círculo de iniciados. Y porque injustificado es montar otro costoso aparato triunfalista sin verdadera demanda social, de manera que la Música de España, concluido el festival de lujo, continuaría tan pobre, ignorada y mendicante como antes.

4. La SIMC se retiró de la Junta y después no ha dicho esta boca es mía. Por otra parte, el director general de Música ha declarado repetidas veces que en su gestión habría siempre luz y taquígrafos. Como en su caso la expresión más exacta sería «luz y televisión», nos permitimos sugerir un debate en la pequeña pantalla entre el director general, el coordinador y la Junta completa, que quizá ayudaría a situar mejor los hechos. Claro que un tal debate exige realismo, templanza en las ideas y amor a toda la verdad.

5. La ACSE era necesaria. En RITMO se ha defendido históricamente hasta la saciedad el asociacionismo profesional de los músicos. Barce ha hecho en nuestro último número la declaración programática de la Asociación. Por su coherencia, oportunidad y representatividad, está bastante más «aggiornada» que la sección española de la SIMC. Su consolidación debe interesar a todos, profesionales, políticos, administradores y público —ese público siempre olvidado, siempre desconocido—. De aquí que deseemos a la ACSE muy sinceramente que la proximidad de los árboles franquistas no le impida ver en toda su extensión y variedad el verdadero bosque profesional de la Música.

6. A José María Franco Gil, hombre al que, sin entrar ahora a discernir sus cualidades ni analizar su trayectoria, deben todos los compositores españoles aliento y muchos años de dedicación, lo han tomado como cabeza de turco y hasta le han llamado, por extensión o quizá por sustitución, «arbitrario» y «caciquil». Estrene usted todo lo estrenable para recibir este pago.

7. Al final, los compositores más jóvenes —padres legítimos de la protocriatura— se han quedado por esto o por aquello, y como era de prever, sin sus Encuentros de Música Joven. Es posible que se sientan satisfechos por que su sacrificio haya contribuido a impedir «que prosperase una nueva estafa del continuismo franquista». Si es así, nada más hemos de añadir por nuestra parte.

8. Por último, podríamos cerrar con el castizo «entre todos la mataron y ella sola se murió». Pero a las fantasmagorías, vanas e incorpóreas figuraciones de las imaginaciones febriles, no se las mata: se esfuman por sí mismas con los primeros rayos del sol.

EL CORREO DE «RITMO»

Santander, 10 de junio de 1978

Señor director de RITMO:

El motivo de mi carta es el siguiente: Deseo adquirir grabaciones de las siguientes obras:

Requiem Alemán, de Brahms.

Misa en Si menor, de Bach.

El Mesías, de Haendel.

La Pasión según San Mateo, de Bach.

Con tal motivo desearía me indicase cuáles son las mejores versiones que se pueden encontrar de estas obras. Comoquiera que hace muy poco tiempo que estoy suscrito a esta Revista (que, por otra parte, me parece magnífica), ignoro si en números anteriores habrán aparecido las críticas discográficas de estas obras; por ello me permito requerírselas.

Quisiera hacer, además, una consulta al autor de la serie «Hi-Fi para todos»:

Tengo un aparato estereofónico compuesto por un plato Ocnoson, un amplificador Reiel y dos baffles montados de un kit por el técnico de la tienda donde compré el aparato. El caso es que no me suena bien: le falta profundidad al sonido, el cual resulta como muy «duro». Además, en cuanto le pongo a un volumen no muy alto, hace un zumbido extraño que me obliga a rebajar los graves o a quitar el «loudness». ¿Sería tan amable de indicarme a qué puede ser debido esto de la falta de profundidad, el sonido «duro» y el zumbido extraño?

Agradeciendo su atención y dándole las gracias de antemano por su respuesta, le saluda atentamente,

IGNACIO SAN JOSE LERA

San Fernando, 58 (Santander)

RESPUESTA:

1. Grabaciones:

Versiones recomendables disponibles en España:

Requiem alemán, de Brahms, Klemperer (EMI).

Misa en Si menor, de Bach, Richter (ARCHIV).

El Mesías, de Haendel, Bonynger (DECCA).

La Pasión según San Mateo, de Bach, Münchinger (DECCA).

2. «HI-FI»:

No es fácil emitir juicio sobre los problemas que plantea sin saber la cápsula que utiliza con el Ocnoson, ni el modelo exacto del amplificador, ni, exactamente, los tipos de altavoces. De todas formas, sí se pueden sentar las siguientes afirmaciones:

1.ª La «Falta de profundidad» en el sonido es cosa corriente si no se utilizan altavoces de gran categoría tipo Dahlquist, Kef 105, Quad electrostáticos, etc. También influye en esto bastante la propia calidad de las grabaciones. Lo mismo puede decirse del «sonido duro», que es patrimonio de la inmensa mayoría de los altavoces que hay en el mercado.

2.ª En líneas generales, el equipo descrito es de baja calidad y no se puede aspirar, por lo tanto, a unos resultados demasiado brillantes.

3.ª El mando «loudness» del amplificador no debe emplearse más que para escuchar la música a bajo volumen. En todos los amplificadores, si se hace actuar el mando «loudness» con un volumen relativamente alto, el ronquido residual del equipo se hace difícilmente soportable.

4.ª El zumbido a que alude en su carta puede ser debido a múltiples causas: falta de conexión de masa del plato giradiscos, avería en el amplificador, conexiones mal hechas, etc.

UNAS PALABRAS DE VON KARAJAN

En una reciente carta que ha dirigido Herbert von Karajan a José Luis Pérez de Arteaga sobre temas que no tienen que ver con nuestra Revista, el gran director austriaco agradecía también el envío de nuestro número extraordinario del Centenario del Fonógrafo, y tenía frases elogiosas para su contenido y significación. Por gentileza de Pérez de Arteaga, reproducimos las palabras de Von Karajan, en este caso un lector más que ha tenido la gran amabilidad, como otros muchos, de distinguirnos con su atención y aliento.

«... también he recibido su revista-libro dedicada al centenario del gramófono, que me parece, realmente, una visión retrospectiva de la historia de la fonografía del más alto interés. Creo que es un verdadero documento. Le felicito a usted y a todos los que han intervenido en esa empresa.»—Herbert von Karajan.

Llanera de Ranes, 30 de mayo de 1978

Señor director de RITMO:

Desde hace ya cinco años soy suscriptor de RITMO y veo los avances experimentados en la Revista, potenciándola a un nivel desconocido hace algunos meses. «Discoteca básica», la «Sección de Hi-Fi» en su nueva etapa, el avance de programación internacional, la crítica discográfica, en suma, son los ejemplos más notables del alto nivel que ha alcanzado.

Todo ello supone, pues, un aldabonazo en favor de la cultura musical de un país como España, en el que, precisamente, la música no es santo de devoción de muchos.

Bien; paso a referirle el motivo de esta carta: tengo muchos «musicassettes» que querría vender, y desearía poner —si es posible— un anuncio en la Revista, por si a alguno de los muchos lectores de RITMO le interesa. El anuncio podría ser el siguiente: Vendo «musicassettes». Buen estado. 415 pesetas unidad. Salvador Penalba. Llanera de Ranes (Valencia).

En espera de sus atentas noticias le saluda muy cordialmente,

SALVADOR PENALBA

RESPUESTA:

Con la publicación de su carta queda cumplido su deseo de anunciar a nuestros lectores la posibilidad de adquirir las «cassettes» que les ofrece. Esperamos que los interesados se dirijan a usted para conocer títulos de obras y características de las grabaciones.

Satisfechos de haberle podido prestar este servicio, queremos agradecerle tanto el reconocimiento que hace usted en su carta en orden a la aportación que supone RITMO a la cultura musical del país, como la oportunidad que la misma nos ha brindado de considerar las sugerencias que se nos vienen haciendo por suscriptores y lectores sobre el interés que tendría para ellos la posibilidad de contar en las páginas de la Revista con una Sección de Avisos por palabras que les permitiera relacionarse y mantener intercambios, ofertas y demandas ocasionales en múltiples oportunidades.

Teruel, 14 de junio de 1978.

Señor director de RITMO:

No soy suscriptor de RITMO por estar suscrito el Instituto donde imparto mis clases. El motivo de escribirle es el de tener varias ideas que podrían beneficiar a RITMO y a los «amantes de la Música» y futuros.

Voy a darle estas ideas brevemente:

1. Podrían lograr más suscripciones mandando propaganda de RITMO a los Institutos Nacionales de Bachillerato y demás centros en que se imparta la Música, con dirección al «Seminarario de Música».

2. La asignatura de Música se da en primero de BUP; estimo que debería darse en tercero, ya que creo que, en general, a los trece años no abunda la sensibilidad hacia la Música y no es suficientemente aprovechada. Hay una gran falta de medios: sala de música, tocadiscos estereofónico, discos, textos pedagógicos no extensos, profesorado adecuado de verdad...

3. Ciudades como ésta están aisladas de los canales musicales de radio F.M. (Por otra parte, tampoco se oyen bien más emisoras que la local.)

El Ministerio de Cultura y la Dirección General de Música no parecen preocuparse. ¡Cómo va a haber cultura! (Se oía el tercer canal cultural de R.N.E.-F.M. y lo suprimieron, ¿por qué?)

Excepto la Polifónica Turolense y algún esporádico concierto, no hay nada. Existe, sin embargo, una Academia de Música.

Tienda de discos, sólo una y a «nivel local».

4. Los discos hay que pedirlos por correspondencia y casi con ignorancia del contenido y calidad de lo que se compra (orientados, afortunadamente, por RITMO, (¿quizá la única revista?)

Los precios son abusivos y muchas casas son claramente ESTAFADORAS (dicho por el dueño de una tienda de discos no de esta ciudad).

En fin, sólo son algunas ideas, ya que el Ministerio de Cultura quizá «no lo sepa» o no haga nada.

Supongo que RITMO lo leerá el director general de Música; si no, malo.

Respecto a la demás cultura, casi igual: libros, cine, ciencia... Aunque se grite en el desierto, uno se queda más tranquilo. Y respecto a RITMO, creo que es la revista más adecuada para hablar de Música.

Hilario Sanmiguel Mateo.

RESPUESTA:

Publicamos con mucho gusto su carta, y más por venir de Teruel, una ciudad como otra cualquiera de España, que merece más atención por parte de todos. En cuanto al aumento de suscripciones, en ello estamos. En nuestros planes entra promocionar la Revista en los Institutos nacionales de bachillerato, así que coincidimos. Seguiremos sus consejos.

Portugalete, 28 de enero de 1978.

Estimados señores:

El motivo de mi carta no es otro que el de denunciar la lamentable situación de la Orquesta Sinfónica de Bilbao.

En la presente temporada no ha organizado ningún concierto, y en la anterior se limitaron a interpretar obras archiconocidas, ya que, al recibir un sueldo mínimo, los profesores de dicha Orquesta debían trabajar en otras ocupaciones para poder subsistir, y el tiempo dedicado a los ensayos era muy reducido, por lo cual se veían obligados a interpretar obras que casi sabían de memoria. Según se rumorea, el Pa-

tronato que rige la Orquesta está integrado por personas que nada tienen que ver en la vida musical de la villa; así, lógicamente, no puede funcionar bien una orquesta.

Al comienzo de la actual temporada los profesores resolvieron declararse en huelga por diversos motivos: aumento de salarios, dimisión de los integrantes del Patronato..., a lo cual se les contestó que la villa de Bilbao no puede mantener a su Orquesta Sinfónica, y se les sugirió como solución reducir la plantilla de ochenta y tres profesores a cincuenta. Cuando el número de ochenta y tres no es muy amplio para una orquesta sinfónica, la solución dictada la convierte en agrupación de cámara, y treinta y tres de sus profesores se ven sin empleo.

Al enterarse de la desaparición de esta entidad musical nadie se inmutó, excepto algunas de las personas que nos veíamos los viernes de concierto, las cuales escribieron algunas cartas (muy pocas) a los periódicos locales. Esta situación es lamentable, cuando la simple reducción de horas de partidos de fútbol por televisión provocó un gran revuelo en toda la nación.

En realidad, ¿a quién interesa la música en

Vizcaya? ¿Qué podemos hacer el reducido público de dicha provincia frente a la desaparición de nuestra Orquesta? ¿Por qué no reacciona el famoso exigente público de Bilbao?

Un servidor, como poco puede hacer, les ruega publiquen en su Revista esta carta.

En espera de que así sea, y agradeciéndoselo, por tanto, se despide de ustedes,

JUAN CARLOS S. VILLASOL

Señor Director de la Revista RITMO.

Muy señor mío: El motivo de la presente es **AGRADECER profundamente a su Revista, felicitarles públicamente y expresarles mi enorme alegría por la fabulosa entrevista realizada por ustedes en su último número al tenor del mundo Alfredo Kraus. En primer lugar, por considerar el que suscribe que sólo una charla de esa envergadura, categoría y profundidad hace justicia a un tenor que, siendo el más grande de la actualidad, sostiene permanentemente una seriedad en su trabajo, una sobriedad y, en definitiva, una profesionalidad que contrasta con todos los demás y limita una popularidad que merece a todas luces.**

Y en segundo lugar, por ser una charla tan documentada, tan salida de lo tópico, que satisface aún a los más exigentes.

Vaya, por tanto, una vez más mi más cordial enhorabuena, y espero siga la racha con otros, como Aragall, Carreras, Lorengar, Berganza, Caballé y más veces a Kraus.

Un cordial saludo, EDUARDO LUCAR BUESO. Jaén.

RESPUESTA:

También nosotros le agradecemos su entusiasta carta. Ya ve usted que en este mismo número publicamos otra entrevista que Montserrat Caballé ha tenido la gentileza de conceder a dos de nuestros colaboradores. También hay en el telar otra con Teresa Berganza. etc. Ahora bien, creemos que a Kraus hay que dejarle descansar una temporada, para que se «recupere», y con él nosotros. Tenga en cuenta que aunque Arturo Reverter decía al final que Kraus se «iba con mucha sangre», el tenor calificó amistosamente a sus insaciables entrevistadores de «vampiros». Por otra parte, hasta los dulces más finos terminan cansando si se prueban todos los días.

Betanzos, 15 de junio de 1976.
Señor director de la revista RITMO.
Madrid.

Muy señor mío:

Soy un lector de la revista RITMO, y en su número 480, correspondiente al mes de abril del corriente año, he leído, con cierto desagrado, unas manifestaciones de don Rogelio Groba y Groba dentro de un comentario firmado por Lois Rodríguez Andrade.

Por esta razón, abusando de su gentileza y amabilidad, le agradecería tuviese la atención de publicar esta carta, en la que, sin intención de entablar polémica, quiero replicar a las alusiones, un tanto despectivas, que el señor Groba hace refiriéndose a la Coral de Betanzos, de la cual los brigantinos nos sentimos muy orgullosos.

El motivo de comentario es la queja que el señor Groba hace porque la Fundación Barrié concedió subvenciones de igual cuantía a la Coral de

Betanzos, así como a la Orquesta y Conservatorio de La Coruña, de los cuales el señor Groba es director. Luego dice textualmente: «No puedo admitir que dé la misma cantidad de dinero a una Coral que se dedica a «cantar la Rianxeira» que a una Orquesta empeñada en hacer música gallega trascendente, o a un Conservatorio».

¿No considera, señor director, una apreciación muy subjetiva la que hace el señor Groba? ¡Qué poco elegante tener que despreciar la labor ajena para ensalzar la propia!

Me sorprende, además, este tono despectivo hacia la Coral de Betanzos, cuando, en 1973, esta Coral participó en el estreno de la cantata **Nova Galicia**, especialmente invitada para ello por el señor Groba, compositor y director de la citada obra.

También quisiera aclarar que la Coral de Betanzos no recibe tales subvenciones por «cantar la Rianxeira»

(que no creo sea un desdoro el cantar dicha obra, aunque la Coral de Betanzos no la tenga en su repertorio), sino por la labor cultural que esta Sociedad desarrolla en la ciudad de Betanzos. Orquestas de Cámara, Madrigalistas, agrupaciones corales, solistas, teatro, certámenes literarios, conferencias, exposiciones..., es el continuo programar de la Coral de Betanzos, que organiza todo ello de forma popular, ya que todos estos actos son de entrada totalmente libre y gratuita, para que su contenido pueda llegar a todos los niveles sociales de la población.

Sin duda, la labor de esta Coral habrá de tener sus fallos, como obra humana que es; pero tampoco creo que pretenda sentar cátedra con su actividad. Simple y llanamente, dentro de sus posibilidades, está contribuyendo a hacer un poco de cultura, y tiene la satisfacción de ver recom-

pensado su continuo trabajo con el apoyo de entidades y organismos de ámbito provincial y aun nacional; y puedo añadir que alguna de estas ayudas le han llegado a la Coral sin haberlas pedido. ¡Creo que este dato es suficientemente significativo y elocuente!

Voy a finalizar resumiendo que a la Coral de Betanzos no se la subvenciona por «cantar la Rianxeira» (como dice el señor Groba), sino por un quehacer cultural, más o menos brillante, pero hecho siempre con la mayor ilusión y respeto, y sin resentimientos hacia nadie. Su única meta es la cultura, de la que tan necesitados estamos.

Con mi agradecimiento sincero por la inserción de esta carta en las columnas de la revista RITMO, de su digna dirección, queda de usted affmo. s. s. s.

CARLOS A. ALVAREZ LOPEZ

LIBROS

METODO DE ARMONICA CROMATICA, DIATONICA Y ACOMPAÑAMIENTO

Ediciones Quiroga.

Autor, Joaquín Fusté Alcalá.

Dentro del mundo de la armónica, su autor, Joaquín Fusté Alcalá, posee un «record» de perfección; varias veces campeón del mundo en Winterthur (1955-56), Luxemburgo (1957-58), Pavía (1960); profesor diplomado por E. N. A. L. Roma (Italia), la publicación del nuevo libro de en-

señanza de la armónica tiene la novedad de que puede utilizarse para la cromática y para la diatónica. El libro contiene varias canciones armonizadas por el propio autor a los estilos indicados, lo que facilita al alumno su estudio, por ser muy escasas las veces que se publican armonizaciones para la armónica.

La novedad de este método es que el anterior solamente estaba concebido para la armónica cromática; de esta manera el alumno o aficionado puede tener los dos sistemas de enseñanza en un solo libro.

La edición, muy cuidada por Ediciones Quiroga.

LIBROS PUBLICADOS

Chopin. Lavagne, André. Trad. Ximénez de Sandoval, Felipe. Espasa-Calpe. 1978. 128 págs. Tercera edición. 12 X 17 cm. Rústica, 180 pesetas. Col. «Clásicos de la Música».

Escritos de Oscar Esplá. (Tomo 2.) Esplá, Oscar. Trad. Iglesias Alvarez, Antonio. Alpuerto. 1978. 2 vols. 248 págs. 17 X 24 cm. Rústica, 400 ptas.

«Jazz» (El). Gili, Ricard. Nova Terra. 1978. 336 págs. 21 X 15 cm. Rústica, 600 ptas.

John Lennon. Sierra Fabra, Jordi. Unilibro. 1978. 113 págs. 12 X 17 centímetros. Rústica, 140 ptas. Col. «Música de nuestro tiempo», serie B.

John Mayall. Sierra Fabra, Jordi. Uni-

libro. 1978. 113 págs. 12 X 17 centímetros. Rústica, 140 ptas. Col. «Música de nuestro tiempo», serie B.

Leonard Cohen. Manzano Lizandro, Alberto. Unilibro. 1978. 204 págs. 13 X 19 cm. Rústica, 350 ptas. Col. «Música de nuestro tiempo».

Música Española (La). Le Bordays, Ch. Trad. Garrido, Gloria. Edaf. 1978. 220 págs. 11 X 18 cm. Rústica, 220 ptas. Col. «Edaf Universitaria».

Setenta y siete-«Pop»-78. Sierra Fabra, Jordi. Heres. 1978. 68 págs. 17 X 23 cm. Rústica, 100 ptas.

Teoría de la Música. (Tomo 2.) Zaniacis Soler, Joaquín. Labor. 1978. 193 págs. Sexta edición. 17 X 12 centímetros. Rústica, 280 ptas. Col. «Música».

BARCELONA EN PRO DE LA PEDAGOGIA MUSICAL

El diario de Barcelona La Vanguardia ha publicado unas declaraciones de don Xavier Turull, director del Conservatorio Municipal Superior de Barcelona, de un gran interés, exponiendo claramente los planes, así como el ritmo de trabajo y algunas de las proposiciones presentadas por este Conservatorio al Ministerio correspondiente, que, al parecer, han sido aceptadas y tomadas en consideración, como la enseñanza de la Música en todas las escuelas, y desde la más tierna infancia, "a cargo de pedagogos especializados", tema en el que en esta Revista hemos venido insistiendo desde hace mucho tiempo, y que debe, y para siempre, acabar con el intrusismo que existe en la enseñanza de la Música, que causa un perjuicio terrible, por la falta de preparación dentro de la pedagogía musical. La Música es una especialidad, y como tal debe de fomentarse su enseñanza y la participación del alumnado en la clase de Pedagogía musical, ya establecida en el Conservatorio de Barcelona, y que debe establecerse en todos los Conservatorios de Música, lo mismo superiores que profesionales y elementales, porque es el único camino para que a largo plazo exista un plan de enseñanza de la Música con base firme. De ello tenemos muchos antecedentes en otros países; por ejemplo, Yugoslavia empleó cinco años en la preparación de músicos para prestar su dedicación a la pedagogía musical; al cabo de estos cinco años realizó unas inspecciones, y todo aquél que se dedicaba a la enseñanza sin el título de pedagogo musical era severamente sancionado, lo mismo que el centro de enseñanza. Hablamos de este país, pero lo mismo ocurrió en Alemania, Checoslovaquia, etc. En España, por el abandono total que hemos tenido y la poca efectividad de tantas Comisaría de la Música, no se ha hecho absolutamente nada: existen muchísimos profesores en academias y en centros de enseñanza que no poseen siquiera el título de un Conservatorio de Música.

Ya que nos referimos al Conservatorio de Música de

Barcelona, hemos de detallar el incremento de alumnado que hay en esta clase de Pedagogía musical, dirigida por la catedrática María Cateura, pero que es insuficiente a nivel nacional, pues, como decimos anteriormente, debía de existir en todos los Conservatorios, porque se acaba con que la tengan los de Madrid y Barcelona; también son Conservatorios Superiores Sevilla, Murcia, Córdoba, Granada, y no existe en ellos esta clase.

Nunca fue escuchado, en este sentido, el maestro Joaquín Zamacois por los organismos oficiales —en su interés por el establecimiento de esta asignatura en todos los Conservatorios de España—, pese a la publicación de un libro dedicado exclusivamente a la pedagogía musical, titulado TEMAS DE PEDAGOGIA MUSICAL, libro que todo profesor o estudiante de Música debía conocer.

Nuestra Revista ha sido consciente siempre de este problema, reiteradamente expuesto con un lenguaje claro y sincero, y nos congratula que ahora salga de nuevo a la luz por boca de quienes rigen la Música en esta nueva etapa de la historia.

Hay que acabar, con las armas del bien saber y la preparación adecuada, con los intrusos que practican la enseñanza musical, tomando en serio y dando la categoría que se merece a todo aquel que ha estudiado años y años una carrera musical que debía de estar considerada a nivel universitario.

Estas proposiciones o planes establecidos, según indica su director, Xavier Turull, son las aspiraciones de un grupo de profesores con los que comparte este trabajo, y que tienen directrices, propuestas por esta Comisión del Conservatorio Municipal al Congreso de Cultura Catalana, que pasarán, probablemente, a la Consellería de Cultura de la Generalitat, significando con ellas que el plan de enseñanza de la Música va a tomar una evolución muy favorable y esperanzadora, en la que el Conservatorio Superior Municipal de Música, de Barcelona, tiene una participación directa, que contrasta con el silencio total del Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona. P. INGLES.

ESTRENO DE UNA CANTATA

El 4 de junio, y dentro de los actos conmemorativos del centenario del Retorno de la Orden Franciscana a Cataluña, tuvo lugar, en Barcelona, un estreno importante: una obra de Fr. Jaume-Manuel Mola i Mateu, la

cantata Germá Sol, para coro mixto, cuatro solistas vocales, órgano y cembalo, sobre el texto del "Cántico del Hermano Sol", del Santo de Asís. Fueron intérpretes las Corales Canigó, de Vich, y la Coral Joia, de la Ciudad Condal; la soprano Montserrat Pueyo de Cabero, la "mez-

zo" Ana Velando, Joan Cabero, tenor, y Josep Domènech, bajo. Al clavicémbalo y órgano estuvieron Joaquín Corominas y el autor de la cantata, respectivamente. Dirigieron Josep Rius y Enriqueta Anglada.

BARCELONA

Las Juventudes Musicales de Sabadell han creado una orquesta de cámara que dirige Benito Casablanca Domingo, para realizar una labor de difusión de la música de cámara en los barrios de Sabadell así como en la comarca. Esta agrupación ha llegado a contar treinta componentes, todos jóvenes, lo que significa un gran esfuerzo, teniendo en cuenta la precaria educación musical que han recibido en los últimos años; su única y exclusiva misión es dar a conocer la música seria en las barriadas y centros de cultura, y se proponen también dar a conocer a los músicos nacionales. La formación y la programación es totalmente de Juventudes Musicales, que el pasado año fue premiada por la Caja de Ahorros de Sabadell en el concurso de estudios y programas del año 1977.

V CONCURSO DE COMPOSICION MUSICAL "ARPA DE ORO" DE LA CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORRO

Por la Confederación Española de Cajas de Ahorro ha sido convocada la quinta edición de este Certamen, al que pueden concurrir los compositores españoles que lo deseen, sin limitación del número de obras a presentar.

Las obras deben ser originales, entre los diez y los quince minutos de duración, y escritas para cualquier tipo de agrupación, desde un mínimo de cinco intérpretes hasta veinticinco; dado que se celebra este año el Centenario del nacimiento del compositor español Conrado del Campo, deberán dedicarse a su memoria.

El envío de las obras, totalmente instrumentadas, firmadas o con seudónimo, deberá realizarse, antes del 30 de septiembre próximo, a la Secretaría del Concurso, calle de Alcalá, 27, Madrid-14. Con la o las obras deberá remitirse fotocopia del documento nacional de identidad, acompañando, si se desea, aclaraciones a las anotaciones compositivas no habituales, y sinopsis de la obra, de una extensión no superior a un folio escrito a máquina a doble espacio.

Los premios serán los ya habituales: de 400.000 pesetas y trofeo Arpa de Oro, el primero; 150.000 pesetas y trofeo Arpa de Plata, el segundo, y dos terceros, de 50.000 pesetas cada uno, y placa.

Quienes puedan estar interesados por el detalle del resto de las Bases no comentadas pueden

solicitarlas de la Secretaría del Concurso, a las señas antes indicadas.

CURSOS DE MUSICA

Organizado por la Dirección General de Música, se está celebrando el IX Curso Manuel de Falla, paralelo al Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Las enseñanzas del Curso, que tiene lugar en el Centro de Estudios del recién inaugurado auditorio "Manuel de Falla", son: Pedagogía musical, Composición, Dirección de Coros, Paleografía musical, así como sobre variados instrumentos (violín, violonchelo, viola, guitarra, clave, piano y órgano), interviniendo ilustres músicos y compositores españoles, con un alumnado internacional superior a los cien participantes.

Otros Cursos patrocinados por la Dirección General de Música están teniendo lugar, o van a celebrarse a lo largo de los próximos meses veraniegos; entre ellos, el II Curso Nacional de Música en Vila-Seca-Salou, organizado por el Patronato Pro Música de Cámara de Cambrils (Tarragona), con el que se ofrece una posibilidad de perfeccionamiento a los alumnos de los cursos superiores de Conservatorios o recién titulados, con distinguidos profesores españoles y extranjeros.

En el mes de julio tendrá lugar el Curso de Pedagogía Musical Ataúlfo Argenta, organizado por el ICE de la Universidad Autónoma de Madrid, en Segovia. Asimismo en el mes de agosto, en el Curso Superior de Cultura Española de dicha Universidad, la Dirección General de Música patrocinará recitales de Música española y un Cursillo sobre Historia de la Música en España, a cargo del musicólogo don Samuel Rubio.

Por último, en el mes de agosto comenzará el Curso "Música en Compostela", prestigioso marco que viene desarrollando su tarea desde hace veinte años, con un excelente profesorado y un alumnado internacional de más de cien becarios.

Los Cursos mencionados cubrirán, precisamente, el espacio académico comprendido entre el final del Curso 77-78 y el comienzo del nuevo Curso en el próximo otoño, creando así la posibilidad de perfeccionamiento a los graduados y postgraduados de los Centros musicales españoles y extranjeros.

CICLO DE AUDICIONES COMENTADAS SOBRE LA OBRA DE SCHUBERT

Con motivo del 150 aniversario de la muerte del compositor Franz Schubert (1797-1828), en la sala de audiciones de la Fonoteca Nacional (Biblioteca Nacional) se celebró los días 19, 22,

26 y 29 de junio un ciclo de audiciones comentadas por críticos y especialistas. La música sinfónica en Schubert fue comentada por Andrés Ruiz Tarazona; La música religiosa y la ópera, por Arturo Reverter; La obra pianística y la música de cámara, por José Luis Pérez de Arteaga, y El "lied", por José Luis García del Busto.

EL CONCIERTO DE AÑO NUEVO DE LA FILARMÓNICA DE VIENA

Dada la tradicional dificultad para conseguir entradas para el "Concierto de Año Nuevo" que ofrece la Orquesta Filarmonica de Viena en el Musikverein de dicha ciudad, se han previsto para este año dos repeticiones de este célebre concierto, que tendrán lugar, respectivamente, los días 30 y 31 de diciembre. La reserva de entradas —que debe hacerse con gran antelación— puede realizarse en Austria - Reise - Service, Ferdinandstrasse, 16-18, A - 1020 Wien (Austria).

SUBVENCIONES OFICIALES PARA ACTIVIDADES MUSICOLOGICAS

Con la ayuda de la Dirección General de Música se van a poner en marcha una serie de actividades musicológicas. Por un lado, la Sociedad Española de Musicología ha sido subvencionada para realizar diversos proyectos que comprenden la convocatoria del concurso anual de investigación musical, la edición de la revista de la Sociedad y la publicación de tres obras de musicología española, entre ellas el Catálogo del archivo musical de la catedral de Avila. Por otro lado, el Seminario de Estudios de la Música Antigua ha sido subvencionado para llevar adelante una investigación sobre recopilación y clasificación de las representaciones de instrumentos musicales en el arte español anterior a 1700.

EL REGRESO DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LONDRES

Tras el gran éxito obtenido por la orquesta londinense en su reciente gira por España, será del agrado de los aficionados el conocer que la Sinfónica de Londres volverá a estar en nuestro país la próxima primavera, teniendo conciertos en Barcelona (dos), Madrid (dos) y otras localidades a designar. Al frente de ella viajará, con toda seguridad, su presidente, el director orquestal Karl Böhm, y, muy probablemente, su futuro director titular, Claudio Abbado. También intervendrá en estos conciertos —y dará posteriormente un recital— un solista de piano de primera categoría. Podemos anunciar los dos nombres que cuentan con mayores posibilidades: Maurizio Pollini y Emil Gilels. Uno de ellos podrá ser escuchado en España la próxima primavera. La organización de estos conciertos estará a cargo de Ibermúsica.

UN ESPAÑOL EN HELSINKI

Dentro del ciclo Días de Música Mundial, que se desarrolló el pasado mayo en Estocolmo y Helsinki, se ha anotado otro importante éxito internacional nuestro clarinetista y compositor Jesús Villa Rojo, cuya obra *Nosotros*, de 1976, para violín, clarinete, vibráfono y piano cerraba un programa de música contemporánea celebrado el día 10 en la Sibelius Academy de la capital finlandesa. En el mismo concierto figuraban obras de Rautavaara, Agapitos, Bergman, Riondi y Tiensuu. Villa Rojo actuó como solista de su propia obra.

LA ORQUESTA JUVENIL DE LA COMUNIDAD EUROPEA

La Orquesta Juvenil de la Comunidad Europea (European Community Youth Orchestra) está formada por 137 instrumentistas, procedentes de los nueve

CON NOMBRE PROPIO

Joseph Losey, famoso director cinematográfico —El Sirviente, El Mensajero, Accidente—, se prepara para filmar *Don Giovanni*, ópera de Mozart. El reparto lo compondrán artistas de la talla de Teresa Berganza, Kiri Te Kanawa, Eda Moser, Ruggero Raimondi y José Van Dam. Lorin Maazel dirigirá la Orquesta de la Opera de París, y el rodaje se llevará a cabo en Italia, principalmente en la célebre Villa Rotonda, obra del arquitecto renacentista Palladio. La producción será ofrecida por numerosas cadenas de televisión y circuitos de cine especializados. Es altamente improbable —deseamos de todo corazón equivocarnos— que pueda ser contemplada en España.

Robert Heger, compositor más conocido por su faceta de director de orquesta, falleció, a los noventa y un años de edad, en Munich. Discípulo de Pfitzner y de Rieger, alcanzó notable reputación como director de ópera alemanas. Desarrolló igualmente una amplia labor pedagógica, ocupando, entre los años 1950 y 1954, la presidencia de la Staatliche Musikhochschule, de Munich.

John Taverner, compositor británico, ha visto estrenada en el Covent Garden su última ópera, que lleva por título *Therese*. Edward Downes dirigió la Orquesta de la Royal Opera y a los intérpretes Elise Ross, Philip Langridge, Robert Tear y Richard Van Allan. El montaje estuvo dirigido por David William.

Daniel Barenboim ha renovado el contrato que le ligaba a la Orquesta de París como director titular. La duración prevista para el nuevo compromiso es de cuatro años.

Anton Dermota, tenor yugoslavo, uno de los más importantes intérpretes del «lied» romántico en un pasado muy reciente, colaborará con el psiquiatra profesor doctor Erwin Ringel en una interesante conferencia que tendrá lugar, en noviembre, en la Wiener Konzerthaus. Dermota

cantará fragmentos del *Winterreise*, de Schubert, cuyos aspectos psicoanalíticos serán estudiados por el célebre psiquiatra.

Gerhard Schulz, vástago de una familia con larga tradición musical, es el nuevo segundo violín del Cuarteto Alban Berg. Schulz realizó estudios con Samohyl, Vegh y Ashkenazy.

Neville Marriner ha dirigido la nueva grabación de *Acis y Galatea* (Händel) realizada por DECCA. En ella ha contado con la Academy of St. Martin-in-the-Fields y con Jill Gomez, Robert Tear, Richard H. Jackson y Anthony Rolfe Johnson como solistas.

Harry Hupfer, «regista» estable de la Staatsoper de Dresde, será el encargado de poner en escena el nuevo montaje de la *Tetralogía*, de Wagner, en Viena. Zubin Mehta será el director musical. El proyecto se desarrollará a partir de la temporada 1979-80, y estará terminado dos temporadas después. Se espera que sea gala del año wagneriano de 1983.

Luchino Visconti, desaparecido realizador cinematográfico y director de escena teatral, será objeto de un homenaje en el Teatro alla Scala, coincidiendo con la reposición en dicho teatro de su montaje de *Il Trovatore*, de Verdi. La exposición documental, que se titula «Visconti: il teatro», preparada por Caterina d'Amico, estará abierta al público desde el 17 de junio al 30 de septiembre.



LAS NOTAS DE «LA ERA DE LOS DIRECTORES»

Según indicábamos a nuestros lectores, ofrecemos a continuación las notas que debían ir a pie de página y que, por dificultades de orden técnico, se omitieron en los dos capítulos de este trabajo, aparecidos en los dos últimos números.

- (1) RICHARD WAGNER: El arte de dirigir la orquesta. (Trad. española de J. Gómez.)
- (2) MARTIN DIECK: «El director». (En *El mundo de la Sinfonía*. Labor. Barcelona.)
- (3) Citado por DAVID WOOLDRIDGE en su obra *Conductor's World*. Londres, 1970.
- (4) Idem., id. a la nota número 3.
- (5) ARNOLD SCHOENBERG: *Gustav Mahler*. Los Angeles, 1947.
- (6) ARNOLD SCHOENBERG: El estilo y la idea. (Trad. española de Ramón Barce.)
- (7) KARL SCHUMANN: «Mensaje para el futuro: Gustav Mahler». (En *El mundo de la Sinfonía*.)
- (8) Citado por DAVID WOOLDRIDGE en su obra *Conductor's World*. Londres, 1970.
- (9) PETER HEYWORTH: *Conversations with Otto Klemperer*. Londres, 1973.
- (10) FRIEDRICH HERZFELD: *La magia de la batuta*. Labor. Barcelona.
- (11) OTTO KLEMPERER: *Meine Erinnerungen an Gustav Mahler*. Zürich, 1960.
- (12) Según lo que el propio Wagner cuenta al respecto del incendio del Hoftheater, de Dresde, el incendio del mismo no fue motivado, ni mucho menos, por «corrupción artística», como afirma Schönberg. (Leer al respecto, en la página 134 de *Mi vida*, reeditado en castellano por Monsalvat, el incidente mencionado.)

países miembros del Mercado Común Europeo. De ellos, Inglaterra, con 43, es el que cuenta con un mayor número de elementos. Le siguen Francia, con 21; Italia, con 16, y Alemania, con 14. La selección comenzó hace cerca de dos años y terminó recientemente. El debut de la formación tuvo lugar el pasado 28 de marzo, en Amsterdam. La edad tope para pertenecer a esta Orquesta es la de veintiún años. El presidente es el ex primer ministro británico Edward Heath, y el director titular, Claudio Abbado. Precisamente, bajo la dirección de Heath y Abbado, la Orquesta Juvenil de la Comunidad Europea está realizando

una «tournee» por los países miembros de la Comunidad, alcanzando un notable éxito de público y crítica. El programa de estos conciertos se abre con un fragmento del último movimiento de la Novena sinfonía de Beethoven, que es el Himno de la Comunidad, y con la obertura de Los Maestros Cantores de Nuremberg, de Wagner, con dirección de Edward Heath, y la segunda parte se dedica a la Sexta sinfonía de Mahler, bajo la batuta de Claudio Abbado. Los que han oído a los jóvenes músicos europeos la interpretación de esta Sinfonía se manifiestan en los términos más elogiosos.

AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

FESTIVALES

BERLIN (8 de septiembre-8 de octubre).

Operas: *L'Orfeo*, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* y *L'Incoronazione di Poppea*, obras todas de Monteverdi.

Conciertos, recitales, música de cámara.

Intérpretes: Nicolaus Harnoncourt, Karl Böhm, Theodore Bloomfield, Georg Solti, Gary Bertini, Carlo Maria Giulini, Karlheinz Stockhausen, Erich Leinsdorf, Herbert von Karajan, Claudio Abbado, Eliahu Inbal, Peter Serkin, Wolfgang-Böttcher, Christian Zacharias, Barry Mac Daniel, Aribert Reimann, Christiane Edinger, Heinrich Schiff, Maurizio Pollini, Dietrich Fischer-Dieskau, Tashi-Ensemble, Brandis-Quartett, Opera de Zurich. Orquestas: Filarmónica de Berlín, Sinfónica de Berlín, Sinfónica de Chicago, Junge Deutsche Philharmonie, Sinfónica de la Radiodifusión de Baden-Baden, Sinfónica de la Radio de Berlín, de la Opera Alemana de Berlín.

A destacar: nuevamente, el Ciclo Monteverdi, de Zurich. También el recital "Schubert" de Fischer-Dieskau y Pollini, y la gran calidad general de los conciertos sinfónicos.

DIRECCION: Berliner Festspiele GmbH., Budapester Str. 48/50,1 Berlín 30 (República Federal de Alemania).

BESANÇON (1 al 17 de septiembre).

Conciertos, recitales, música de cámara.

Intérpretes: Michel Corboz, Joël Cohen, Jean-Claude Malgoire, Jean-Paul Baumgartner, Neville Marriner, Claudio Scimone, Pinchas Zukerman; Melos Quartett, Conjunto Vocal e Instrumental de Lausanne, Camerata de Boston, La Grand Ecurie et la Chambre du Roy, Musique de S. A. le Prince de Conti, I Solisti Veneti, Le Contrepoint. Orquestas: Inglesa de Cámara, Nacional de Francia, de Cámara de Besançon.

DIRECCION: Festival de Musique de Besançon, B. P. 1913, 25020 Besançon Cedex (Francia).

BRATISLAVA (7 al 21 de octubre).

Opera, conciertos, música de cámara, recitales, "ballet".

Intérpretes: J. Demus, J. Frantz, K. Havliková, M. Chomicer, F. Klinda, P. Kovac, M. Lapsansky, A. Noras, I. Oistrakh, A. Schiff, J. Suk, Y. Yamane, S. Zamborsky, T. Zmudzinski, D. Lively; G. Auer, P. Bagin, J. López Cobos, A. Ephrikian, E. Fischer, T. Freso, W. Gönne-woin, L. Holasek, V. Iljin, F. Jilek, K. Ichiro Kobajashi, J. Krombholz, F. Leitner, O. Leonard, V. Malek, V. Neumann,

W. Rowicki, L. Slovak, A. Vykydal, B. Warchal, S. Sondeckis; Süddeutscher Madrigalcher, Slowakischer Philharmoniechor, Bratislavaer Kammerchor, Madrigalistas de Madrid, Madrigalistas de Slowakia. Orquestas: Filarmónica Checa, Filarmónica de Bolonia, Filarmónica de Varsovia, del Ludwigsburger Schlossfestspiele, de la Residencia de La Haya, de Cámara de Eslovaquia, Sinfónica de la Radiodifusión de Bratislava, de Cámara de Lituania, Ensemble Nipponia; Opera del Staatstheater Weimar.

DIRECCION: Musikfestspiele Bratislava, Palackehe 2, 890 20 Bratislava (Checoslovaquia).

COTE BASQUE (2 al 17 de septiembre).

Conciertos, recitales, música de cámara.

Intérpretes: Zoltan Kocsis, Jean-Philippe Collard, Agustin Dumay, Aldo Ciccolini, Philippe Bianconi; Trío Frédéric Lodéon, Melos Quartet, Ensemble Instrumental de Francia, Junge Deutsche Philharmonie.

DIRECCION: Cité Administrative, Musique de Septembre Côte Basque, 64200 Biarritz (Francia).

GRAZ (7 de octubre-mediados de noviembre).

Conciertos, recitales, música de cámara, óperas.

Intérpretes: Jacek Kasprzyk, Karl Ernst Hoffmann, Murizio Pollini, Sviatoslav Richter, Gerd Zacher, Wilhelm Krumbach, Josef Sluys, Aloys y Alfons Kontarsky, Elisabeth Chojnacka, Richard Teitelbaum. Orquestas: Sinfónica de la ORF, Sinfónica de la Radio de Moscú, Pro Arte Ensemble, de Graz.

A destacar: Festival dedicado especialmente a la música contemporánea, con incursiones en las de épocas cercanas a la nuestra. Numerosos estrenos mundiales, de entre los cuales señalamos el de la ópera, de Ivan Eröd y Peter Daniel Wolkind, *Orpheus ex machina*.

DIRECCION: Steirischer Herbst, Mendellstrasse 38, 8010 Graz (Austria).

MENTON (2 de agosto-1 de septiembre).

Conciertos, recitales, música de cámara.

Intérpretes: Gabriel Bacquier, Philippe Bender, Maria Joao Pires, Zdenek Macal, Daniel Barenboim, Enzo Gioco, Barbara Hendricks, Mstislav Rostropovich; Trío Húngado, Ensemble Inter Contemporain, Agrupación Música de Buenos Aires, Orquesta Inglesa de Cámara, Orquesta Regional Côte d'Azur, Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo.

DIRECCION: Festival de Musique de Menton, Palais de l'Europe, Avenue Boyer 06500 Menton (Francia).



El público de Salzburgo. ¿Reservó usted ya sus localidades?

METZ (16 al 19 de noviembre).

Festival de música contemporánea organizado por el Centre Européen pour la Recherche Musicale.

Intérpretes: Ernest Bour, Paul Bartholomé, Hans Zender, Jacques Grimbart, G. G. Caciuleanu, Jacques Mercier, Vinke Globokar, Herbert Henk, Siegfried Palm, Georges Pludermacher, Gerd Zacher. Orquesta de la Radiodifusión de Baden-Baden, Orquesta de la Ciudad de Lieja, Symphonique de la Radio-Diffusion Sarroise, Coros de la Sorbonne, Ballets de Nancy, Orquesta Filarmónica de Lorena.

A destacar: estrenos de Banoquart, Berio, Boesmans, Dittrich, Lachenmann, Lefebvre, De Pablo, Pousseur, Radulescu, Rose, Salmson, Serecki, Trojan, Sinopoli, etc.

PERUGIA (septiembre).

Operas, conciertos, recitales. Desconociendo cualquier tipo de detalles sobre la programación de esta XXXIII Sagra Musicale Umbra, nos limitamos a ofrecer el lugar donde se puede obtener información.

DIRECCION: Associazione Sagra Musicale Umbra, Piazza Italia 19, Casella Postale n. 341, 06100 Perugia (Italia).

SAINT LIZIER (8 al 17 de septiembre).

Recitales y música de cámara. Intérpretes. David Lively, Frédéric Lodéon, Cyprien Katsaris, Daniel Varsano, Michael Denard, Pepe Romero, Sexteto de Cuerdas de París, Amadeus Quartet.

A destacar: el homenaje a Fernando Sor en la guitarra de Pepe Romero y el recital de los pre-

miados en el Concurso Internacional de Canto de París.

DIRECCION: Festival de Saint Lizier en Ariège, Bureau du Festival, Mairie, 09190 Saint Lizier (Francia).

SALZBURGO (7 al 16 de abril de 1979).

Opera: *Don Carlo* (Verdi).

Los tres conciertos sinfónicos previstos tienen los siguientes programas: *Séptima sinfonía* (Bruckner), *Missa solemnis* (Beethoven), *Octava sinfonía* (Dvorak) y *Cuadros de una exposición* (Moussogsky - Ravel), respectivamente.

El montaje de *Don Carlo* es el ya ofrecido en el Festival de Verano de Salzburgo. Son intérpretes de todos estos programas la Orquesta Filarmónica de Berlín y Herbert von Karajan.

NOTA. — Aunque realizamos el avance del próximo Festival de Pascua de Salzburgo con gran antelación, nos creemos en la obligación de advertir a nuestros lectores de la gran dificultad que entraña el obtener entradas para las tres representaciones de ópera previstas y para los seis conciertos, dado que la Asociación de Amigos del Festival tiene prioridad absoluta para la reserva de entradas. Se trata, posiblemente, del Festival más exclusivo de cuantos existen, llegándose a dar el caso de hacerse hereditaria —pese a la no larga vida de este Festival— la prioridad al derecho de reserva de entradas. Por si algún lector deseara probar suerte, con gusto publicamos las señas del Secretariado del Festival.

DIRECCION: Festival de Pascua de Salzburgo, Festpielhaus, A-5010 Salzburg (Austria).

VARSOVIA (16 al 24 de septiembre).

Conciertos, recitales, música de cámara.

Intérpretes: Jacek Kasprzyk, Leif Segerstam, Antonio Vit, Ernest Bour, Karol Stryja, Jerzy Maksymiuk, Alexander Gibson, Andrzej Markowski, Ernst Krennek, Michael Ingham; Lyric Arts Trio, de Toronto; Wilanow Quartet, de Varsovia; Grupo de Trabajo sobre Música, de Varsovia; Orquesta de Cámara de la Filarmónica de Lituania, Orquesta Filarmónica Nacional de Varsovia, Orquesta de la Radiodifusión Austríaca, Orquesta Sinfónica de la Radio-Televisión Polaca, de Krakow, Orquesta de Cámara de la Radio NOS, Orquesta Nacional de Escocia.

DIRECCION: International Festival of Contemporary Music, "Warsaw Autumn", 27, Rynek Starege Miasta, 00-272 Warszawa (Polonia).

ALGUNOS ACONTECIMIENTOS PARA EL MES DE AGOSTO LONDRES

Royal Festival Hall. Día 13, Orquesta Inglesa de Cámara. Pinchas Zukerman, director y solista; Isaac Stern, José Luis García Asensio y Shlomo Mintz, solistas. **Concierto P. 415** ("La Tempesta di Mare"); **Concierto para dos violines, P. 28**; **Concierto para tres violines, P. 278**,



Viena: Palacio de Schönbrunn.

y **Concierto para cuatro violines, P. 148**, de Vivaldi. **Quinta Sinfonía** (Schubert). Día 20, Orquesta Inglesa de Cámara. Pinchas Zukerman, director y solista; Lynn Harrell, Yo Yo Ma, José Luis García Asensio y Joseph Kalichstein, solistas. **Concierto para violonchelo** (C. P. E. Bach), **Concierto para violonchelo** (Vivaldi), **Concierto para dos violonchelos, P. 411** (Vivaldi); **Adagio y Rondó concertante para piano**

y **trío de cuerdas, D. 487** (Schubert), y **Segunda sinfonía** (Schubert). Día 17, Orquesta Inglesa de Cámara. Pinchas Zukerman, director y solista. **Las cuatro Estaciones** (Vivaldi), **Polonesa para violín y orquesta** (Schubert) y **Tercera sinfonía** (Schubert).

Queen Elizabeth Hall. Entre los días 14 y 26 de este mes de agosto que reseñamos se celebrarán una serie de sesiones de música de cámara dentro del South

Bank Summer Music, en las que la música de Franz Schubert será componente principal. Intérpretes de estos conciertos son, entre otros, Lynn Harrell, Clifford Curzon, Sheila Armstrong, Antony Pay, Joseph Kalichstein, Isaac Stern, Pinchas Zukerman, Adrian Beers, Gabrieli String Quartet, Daniel Barenboim, Shlomo Mintz, José Luis García Asensio, Orquesta Inglesa de Cámara. Si se desea una más amplia información, solicítese en: South Bank Concert Halls, Royal Festival Hall, London SE1 8XX (Inglaterra).

VIENA

Palacio de Schönbrunn. Días 5, 12 y 19, Capella Academica de Viena. Eduard Melkus, director y solista. Obras de Händel y Mozart. Día 9, recital de canto de Peter Schreier, con Kurt Rapf al piano. Obras de Schubert, Wolf y otros. Día 16, recital de Walter Berry, con Erik Werba al piano. Obras de Schubert, Mendelssohn y Wolf.

Si algún lector deseara más información sobre el Verano Musical de Viena, puede obtenerla dirigiéndose a Kulturamt der Stadt Wien, Kinderspitalgasse 5, A-1090 Wien (Austria), o a la Oficina de Turismo de Austria, Edificio Torre de Madrid, Princesa, 1, Madrid-13.—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**

Ud. no puede faltar a esta cita

sonimag
sonimag
sonimag
sonimag
sonimag

**XVI SALON INTERNACIONAL
DE LA IMAGEN, EL SONIDO
Y LA ELECTRONICA**

7-15 OCTUBRE 1978 BARCELONA

INFORMACION:

SONIMAG, Avenida M^a Cristina, BARCELONA-4

TELEVISION

RADIO

SONIDO

ELECTRONICA

EQUIPTRONICA

AUDIOVISUALES

INST. MUSICALES

música en VIVO

LA SCALA: KLEIBER DIRIGE "TRISTAN"

Un empleado con largos años de servicio en el Teatro alla Scala me respondía, pocas horas antes del estreno de la nueva puesta en escena de *Tristan und Isolde*, al inquirirle yo sobre el desarrollo del ensayo general de la víspera, poco más o menos en los términos siguientes: "Los cantantes no son excepcionales; aquí hemos oído a la Nilsson, a Windgassen, a Hans Hotter... Además, usted ya sabe, a los italianos no nos entusiasma Wagner. Ahora, eso sí, el director es enormemente grandioso". Que Carlos Kleiber es en la actualidad el intérprete por excelencia de *Tristán*, es algo que, para los que han tenido oportunidad de comprobarlo, está fuera de toda discusión. Pero que a los italianos no les entusiasme Wagner es una afirmación demasiado categórica. Sobre todo si se tiene en cuenta que se formula en un teatro realmente privilegiado en lo que a grandes interpretaciones wagnerianas se refiere. Por otro lado, tengo la constancia de que este nuevo montaje de *Tristán* era esperado con gran expectación por parte de amplios sectores de asiduos de La Scala y de la crítica musical de la ciudad lombarda. Era, junto con *Don Carlo*, un acontecimiento cumbre de esta importante temporada del bicen-

tenario. Así, pues, teniendo en cuenta que, en opinión unánime de la crítica, este *Tristán* se ha convertido, por obra y gracia de Carlos Kleiber, en punto focal de la historia de la interpretación wagneriana en La Scala, considero que puede ser interesante para los lectores de RITMO el que, antes de entrar en el comentario de la representación de la nueva edición "scaligera" de *Tristán*, pasemos revista, al cumplirse el bicentenario del teatro milanés, a la relación entre el primer teatro lírico italiano y el máximo compositor de óperas alemanas.

WAGNER Y LA SCALA

La primera obra de Wagner representada en La Scala fue *Lohengrin* (20 de marzo de 1873), que asimismo había sido la primera ópera de este compositor que se puso en escena en Italia (Bologna, 1 de noviembre de 1871). A raíz de este estreno italiano de *Lohengrin*, la Italia musical se dividió en dos partidos irreductibles: los wagnerianos y los verdianos. La polémica entre ambas facciones tenía, sobre todo, un carácter intelectual. La "élite" cultural italiana creyó encontrar en las complejas partituras wagnerianas un camino para distanciarse del "popular" Verdi, y sólo en-



TEATRO ALLA SCALA

ENTE AUTONOMO

Rapp. N. 72 1778 STAGIONE DEL BICENTENARIO 1978 Turno B

MERCOLEDÌ 5 APRILE 1978 - ORE 20

Serata dedicata all'Associazione Italiana per la Ricerca sul Cancro

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

TRISTAN UND ISOLDE

(Tristano e Isotta)

Dramma musicale in tre atti

Parole e musica di

RICHARD WAGNER

Edizione in lingua originale

Personaggi	Interpreti
Tristan	SPAS WENKOFF
Isolde	CATARINA LIGENDZA
Re Marke	KURT MOLL
Kurwenal	SIEGMUND NIMSGERN
Melot	GIAMPAOLO CORRADI
Brangäne	RUZA BALDANI
Un pastore	PIERO DE PALMA
Un pilota	GIOVANNI FOIANI
Un marinaio	WALTER GULLINO

Concertatore e direttore d'orchestra

CARLOS KLEIBER

Direttore del coro

ROMANO GANDOLFI

Regia e scene di

WOLFGANG WAGNER

Costumi di

REINHARD HEINRICH

Direttore dell'allestimento scenico

TITO VARISCO

Maestro collaboratore	Direttore musicale del palcoscenico	Regista collaboratore
HELMUT WEESE	CARLO CAMERINI	SONJA FRISELL

Maestro rammentatore	Scene realizzate da
LUCIANO BERENGO	GIORGIO CRISTINI

Realizzatore delle luci	Capo servizio scenotecnico	Capo servizio sartoria	Capo servizio laboratori	Direttore di scena
Vannio Vanni	Luigi Regazzi	Mario Secchi	Sergio Colliva	Enrico Tranchina
Capo rep. macchinisti	Capo rep. elettricisti	Capo rep. falegnami	Capo rep. attrezzisti	Capo rep. meccanici
Luciano Spaolozzi	Salvatore Mancinelli	Aldo Gilardoni	Giancarlo Luè	Giancarlo Astorri

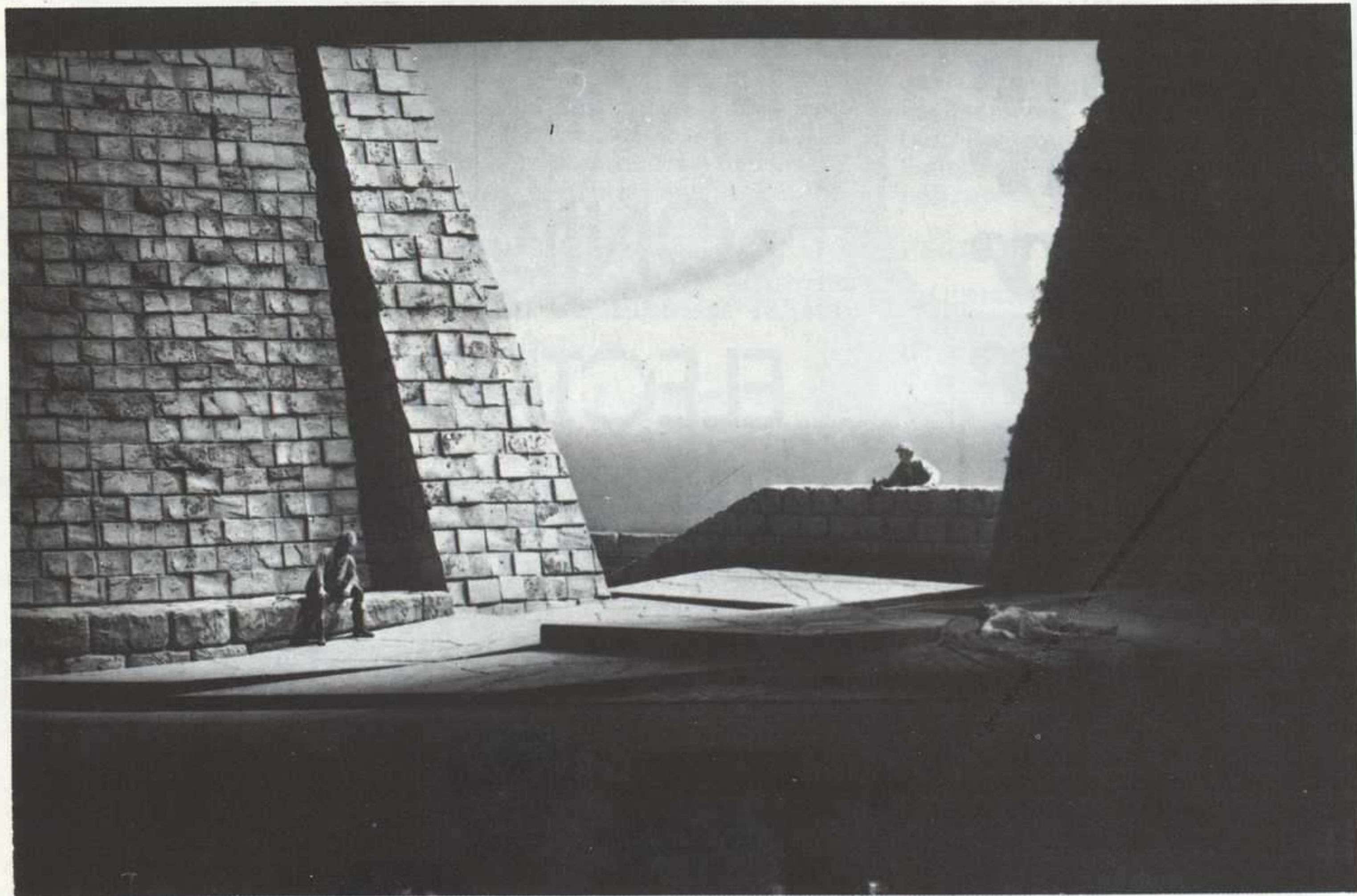
IMPAGINAZIONE E STAMPA ARTI GRAFICHE CONFALONIERI - MILANO

contraba dignas de su interés las últimas creaciones del compositor italiano. Esta polémica es especialmente viva en Milán, pues no en balde la biografía de Verdi es inseparable de la historia del Teatro alla Scala.

Afirman los historiadores que fue mérito de Toscanini el iniciar la reconciliación entre verdianos

y wagnerianos, e incluso señalan el 9 de febrero de 1902 como fecha en que tuvo lugar dicho suceso. En ese día, Toscanini dirigió *Il Trovatore* en forma tal que hizo comprender a los wagnerianos más recalcitrantes la gran calidad artística que encerraba la música "plebeya" de Verdi. Por aquel entonces, conviene recordar, nadie discutía la autoridad de Toscanini como wagneriano de pro. Incluso, cuando el director italiano salió por vez primera, en 1898, al foso de La Scala para dirigir una ópera, se trataba, precisamente, de una de Wagner, *Los Maestros cantores*. Hoy día, en que son más que discutibles los presupuestos interpretativos de Toscanini de las óperas de Wagner, según se desprende de los testimonios fonográficos disponibles, se tiende a minimizar, cuando no a olvidar, la importante labor llevada a cabo por Toscanini para presentar las partituras wagnerianas en su integridad, restaurando los generosos cortes que, con el fin de "italianizar" las óperas de Wagner, habían efectuado otros directores, como Franco Faccio, por ejemplo.

Que los partidarios de Verdi eran, en 1873, mayoría en Milán —y, según se desprende de las palabras del empleado de La Scala recogidas al inicio de estas líneas, siguen siéndolo—, y que no aceptaban fácilmente la entonces denominada "música del porvenir", resulta obvio si se tiene en cuenta que *Lohengrin*, la ópera de Wagner más representada en



Las sólidas y realistas, aunque esquemáticas, masas arquitectónicas diseñadas por Wolfgang Wagner para el tercer acto de *Tristán e Isolda*, son marco poco apropiado para la música de su abuelo, mágicamente recreada por Carlos Kleiber.

La Scala—debido al convencionalismo de que es la más próxima al gusto por la ópera italiana, o quizá, más simplemente, porque en ella se puede individualizar alguna "romanza"—, sólo pudo ser respuesta dieciséis años después de su controvertido estreno, alcanzando entonces un cierto éxito.

Como ya se ha visto, fue Toscanini quien empezó a ofrecer las obras de Wagner lo más completas posible, si bien cantadas en italiano. (Este hecho no debe extrañarnos, pues la tradición de representar las óperas en su lengua original es algo relativamente reciente.) Después de Toscanini, quien más hizo por lograr la plena aceptación de Wagner en La Scala fue, con toda seguridad, Víctor De Sabata. Su *Tristán* ha pasado a la historia como una de las cimas absolutas de las interpretaciones wagnerianas de todos los tiempos. Todos los montajes "scaligeros" de esta obra entre las temporadas 1930-1931 y 1951-52 fueron dirigidos por él. De Sabata confirmó asimismo su magisterio en el propio Bayreuth, a finales de la década de 1930, de tal manera que, según nos ha informado Angel F. Mayo (RITMO, noviembre 1976), desde 1939, año en que De Sabata lo dirigió por última vez, nunca se había oído en Bayreuth un *Tristán* musicalmente tan hermoso hasta que llegó, precisamente, Carlos Kleiber. Volviendo al teatro milanés, De Sabata contó en las temporadas 1946-47 y siguiente con una extraordinaria "Isolde": la legendaria Kirsten Flagstad.

Otro hito en la historia de las interpretaciones wagnerianas en La Scala lo constituye *Der Ring des Nibelungen*, ofrecido tres veces, en 1950, bajo la dirección musical de Wilhelm Furtwängler. Con "regia" de Otto Erhardt y escenografía de Nicola Benois, esta *Tetralogía* contó con intérpretes tan destacados como la ya citada Kirsten Flagstad, Elisabeth Höngen, Hilde Konetzni, Set Svanholm, Max Lorenz, Ferdinand Frantz, Günther Treptow, Ludwig Weber, etc.; pero sobre todo con un Furtwängler en su plenitud, en estado de gracia, como nos muestra el registro que se obtuvo durante las funciones. (Murray Hill Records, 940477, no disponible en España.) El maestro germano volvería al foso de La Scala los dos años siguientes para dirigir, respectivamente, *Parsifal* y *Meistersinger*.

La lista de otros grandes acontecimientos wagnerianos en La Scala es realmente asombrosa. Allí han dirigido Klemperer, Knappertsbusch, Karajan, Sawallisch, Kempe, etc.; han cantado Astrid Varnay, Birgit Nilsson, Wolfgang Windgassen, Hans Hotter, Theo Adam, Karl Ridderbusch... Grandes directores de escena, como Wieland Wagner, han montado los dramas musicales de Ricardo Wagner. Así las cosas, creo que, si es cierto que a los italianos, y concretamente a los milaneses, no les entusiasma Wagner, no será por falta de



Carlos Kleiber y Wolfgang Wagner. Ambos, vástagos de familias musicales. Uno, Kleiber, fino artista; el otro, Wolfgang, artesano en decadencia.

grandes, a veces geniales, interpretaciones de sus óperas en el Teatro alla Scala. Entre éstas, sin duda alguna, se sitúa la dirección musical de *Tristán* en esta temporada, realizada por Carlos Kleiber.

ARTISTAS Y ARTESANOS

Un conocido crítico milanés ha tachado de decadentes la dirección escénica y la escenografía de este *Tristán*, que llevan ambas la firma de Wolfgang Wagner. Son varias las razones en que apoyar mi creencia de que este juicio se formula desde una perspectiva notoriamente influida por los trabajos de Luca Ronconi en *Walküre* (1974) y de Wieland Wagner en el propio *Tristán* (1964), ambos realizados para La Scala, si bien el del segundo fue el mismo que se había creado para Bayreuth y estrenado allí dos años antes que en Milán. En verdad, Wolfgang Wagner se halla, por lo que a este su último trabajo se refiere, tan alejado de la figuración barroca y del mecanicismo escénico de Ronconi y de su escenógrafo Pizzi como de la abstracción esencialista y simbólica de su hermano Wieland. Más aún, me atrevería a decir que la introducción de la óptica ronconiana entre las premisas desde las

que emitir una valoración del presente montaje de Wolfgang Wagner está fuera de lugar. Sin entrar, por mi parte, a juzgar la validez de la *Walküre* de Ronconi—su *Siegfried*, también en La Scala (1975), es, según todas mis noticias, muchos menos defendible—, se me hace evidente que la única referencia posible para el *Tristán* de Wolfgang es el de su hermano Wieland. Sobre todo porque el mismo Wolfgang ha ideado su montaje principalmente para refutar la abstracción formal de Wieland y toda la concepción estética que ello conlleva. En este sentido, coincido con el citado crítico en que el montaje de Wolfgang Wagner es decadente. En efecto, con su escenografía elaborada y realista, detallada en los pormenores, aunque esquemática en el tratamiento de las masas arquitectónicas; con su dirección escénica tendente a presentarnos un mundo sólido, estructurado y concreto; con su poco imaginativo y nada sutil tratamiento de la luz y el color, su trabajo representa claramente un retorno al pasado y a la tradición naturalista del ochocientos. Este retorno, que podría ser válido si respondiese a un credo artístico meditado y creativo, se nos presenta aquí como realmente decadente, porque vemos bastante

claramente que está puesto al servicio de la negación de las teorías de Wieland Wagner. Y para mayor desgracia de Wolfgang, éste ha tenido en el foso a Carlos Kleiber, cuya mágica traducción de la música de Wagner, hecha más de deseos que de consumaciones, que se mueve siempre entre los límites de lo concreto y de lo trascendente, que es punto culminante y ocaso de la música romántica (y puerta abierta a la atonalidad)—en palabras de Wieland Wagner—, está pidiendo a gritos el movimiento incisivo y mesurado de los personajes—expresión de su drama interno—, ambientado en la luz y el color, diseñado sobre la variación cromática, recortado sobre fondos luminosos de cielos inexistentes en la plasticidad cósmica de un panorama indeterminado, que es creación inequívoca del genio artístico de Wieland Wagner. La capacidad de Kleiber para dar, con nerviosa e intensa hipersensibilidad, expresión casi física a la extrema y arrebatada sensualidad—a flor de piel—de la partitura—pienso en el olor a perfume de flores que exhalan las maderas en el calor de la noche de estío del acto segundo—, se estrella contra la aridez de una interpretación escénica cerrada sobre sí misma, que huele a piedras de cartón, y cuyo aséptico colorido de tarjeta postal emborriona el relamido deambular de los personajes. Me pregunto—y en Milán se lo han preguntado varios— qué hubiese resultado si el destino hubiese permitido que el artista del foso, Kleiber, hubiese encontrado al artista de la escena, Wieland, y no al artesano que es Wolfgang.

LOS CANTANTES

Tampoco ha permitido el destino que Kleiber cuente, para su *Tristán*, con una pareja de protagonistas de altura comparable a la que formaron en un pasado reciente Wolfgang Windgassen y Birgit Nilsson. Ciertamente, a buen seguro, sería muy difícil, por no decir imposible, encontrar en estos momentos una "Isolde" mejor que Katarina Ligendza y un "Tristán" más adecuado que Spas Wenkoff, intérpretes del *Tristán* de Bayreuth y, esta temporada, también del de La Scala. Pero ello no quita para que seamos conscientes de sus limitaciones, pese a la gran dignidad con que sirven a sus respectivos papeles. Es la Ligendza una "Isolde" eminentemente lírica, cuyo físico se aproxima mucho al de la "Isolde" ideal. Su voz no es potente ni muy extensa, aunque posee una cierta calidad—resaltada por la claridad de su dicción y de su elegante línea de canto—, y, desde mi punto de vista, carece de la fuerza necesaria para dar vida a ese tipo de "mujer fatal" capaz de generar en el hombre la atracción irresistible junto con el pánico ante la idea de convivir con ella en un mundo ordenado y real (vamos, estructurado burguesamente, que dirían los filósofos). Spas Wenkoff tiene el mérito de cantar, realmente, toda la



Catarina Ligendza y Spas Wenkoff, «Isolda» y «Tristán» en La Scala, temporada del bicentenario.

obra, cosa que muy pocos tenores están hoy en condiciones de hacer. Pero su voz resulta de escasa personalidad y tiene serios problemas en el "paso de la voz", zona donde se desarrolla principalmente su parte. A pesar de ello, y pese también a las ataduras impuestas por el director escénico, que demuestran lo poco que comprende a este personaje, su "Tristán" es digno de conocerse.

Por encima de los protagonismos, y destacando claramente también del resto del reparto, hay que situar a Kurt Moll, artista extraordinario. Su "Marke" lo desarrolló a la perfección, y es lástima que Wolfgang Wagner, para rechazar nuevamente la interpretación épica de su hermano Wieland, intentara resaltar la vertiente del personaje como rey que restaura el orden trastocado en detrimento de todas las importantes connotaciones paternas presentes en la música de Wagner, limitando así la capacidad expresiva de Moll.

Cara y cruz, si bien dentro de un más que aceptable nivel, representan las intervenciones de Siegmund Nimsgörn, buen "Kurwenal", y Ruza Baldani, en cierto sentido, decepcionante—por lo que se podía esperar de ella—"Brangäne". Giampaolo Corradini ofreció un correcto "Melot", delineado con precisión, y las pequeñas partes de Piero de Palma ("Un Pastor"), Giovanni Foiani ("Timonel") y Walter Gullino ("Un Marinero") fueron, sencillamente, espléndidas. La Orquesta, en manos de Kleiber, una auténtica gloria.

Unas palabras finales para destacar un hecho que, en mi opinión, resulta de gran interés, y que, como tantas cosas en nuestra depauperada vida operística, rozan el ridículo entre nosotros. Me refiero a los programas de mano. Y es de justicia señalar que los tradicionalmente importantes programas de mano del Teatro alla Scala han alcanzado en esta temporada del bicentenario una calidad e interés difíciles de superar. Realizados por Edizioni della Scala, a cuyo frente se encuentra Carlo Mezzadri, ofrecen, junto al texto completo de la obra a representar (en este caso, junto con una correctísima versión italiana), cuidadosos ensayos sobre la obra, su autor—del que se ofrece completísima tabla biográfica—, escenografías comparadas, discografía comparada y otros puntos relevantes, que hacen, en el caso concreto del programa para las representaciones de *Tristán*, que el espectador se encuentre ante un auténtico libro de unas ciento cincuenta páginas. Por supuesto que esta publicación cuesta bastante más que la propina que, en España, al entregarse al acomodador, lleva incluido el programa (?) que éste nos ofrece, pero creo que el que sólo oye música y no intente leer sobre ella, se queda, por lo general, en la superficie. —**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**

Un poco más de seriedad, señores informadores

Que todos los medios de difusión se ocupan poco de la gran música, ya casi no es objeto de comentario; es algo bien sabido, es un tópico triston. Pero cuando el hecho incuestionable de la noticia se produce y el informador ha de tratarlo, asistimos con demasiada frecuencia a exhibiciones de ignorancia que lindan con lo vergonzante y entran de lleno en lo irritante, por lo que supone de desinterés y de una falta de escrúpulos que no es fácil de localizar en los mismos informadores cuando entran en otro terreno de la cultura. Es claro que el periodista no puede ser un especialista en todos los temas que le toca abordar, pero no es menos evidente que se le debe exigir el mismo rigor en la presentación de temas musicales que el que emplea para referirse a otras cuestiones.

Sin ánimo de hacer antologías de disparates—cosa, por otra parte, a la que no renunciamos, porque podría ser revelador—, vamos a transcribir algunas "perlas" con que hemos sido obsequiados los músicos en el plazo de cuatro días (del 30 de mayo al 2 de junio).

El día 30, en el espacio cultural (repito: en el espacio cultural) Hora 15, de TVE, el director-presentador anunció la interpretación por Jordi Francés de una composición musical propia, composición de la que escuchamos un trocito, soportando simultáneamente la "respetuosa" y "didáctica" palabra del presentador, que hizo también hablar a su asesor musical. Esperamos con impaciencia escuchar algún día a un poeta recitando sus versos, y, a la vez, la voz del presentador precisando: "Nótese el simbolismo", "He aquí, señores, una metáfora", etc. Ello supondría, al menos, que no hay trato especial para la Música.

En el mismo programa Hora 15, el día 1 de junio, se nos comentó el inicio del "Primer Festival de Ópera Búlgara", precisando que se iban a representar obras de Boris Godunov y Rimsky Korchakof (más o menos). No está mal

que haya dificultades para pronunciar "Korsakof", pero el dar como compositor a un tal Boris Godunov está, francamente, mucho mejor... Y si el periodista no tiene por qué saber de qué va la música (dejemos al margen su deber de documentarse para tratarla), sí, al menos, tiene obligación de servir con fidelidad la noticia, y es evidente que no se ha inaugurado en Madrid ningún festival de ópera búlgara.

Pero es que al día siguiente, sin tiempo para reponernos, leemos en la sección "Gente" del diario El País que van a actuar "Enrique Carrés, cantante de ópera, y Miguel Zanetti, músico". Seguramente, en el concierto aludido la señora Tarrés (que no Carrés) no sólo va a cantar ópera y, por supuesto, podría no cantar ópera: quiero decir que lo justo hubiera sido titularla cantante o, mejor, soprano; pero lo más gracioso es "precisar" que Zanetti es "músico", cosa que cualquier lector hubiese adivinado por sí solo por la frecuencia con que los conciertos son dados por músicos: pedirle al redactor que especifique que se trata de un pianista no es demasiado, porque en la misma sección, sin ir más lejos, se presenta a un señor como "catedrático de Derecho administrativo de la Universidad de Madrid" y no como "profesor" o "abogado", pongamos por caso. Una vez más, se trata de exigir igual rigor para la presentación de la noticia musical.

No podemos terminar aquí, porque al ladito del suelto comentado encontramos otro de tema musical, en el que se habla—por dos veces, esto es, seguramente no a causa de los famosos duéndecillos de las imprentas—de Cristóbal Halfter, y no Halffter. Repetimos que nuestra intención, hoy, no es la de hacer memoria, pero no nos resistimos a recordar la alusión, en la misma sección de El País, hace ya bastantes fechas, al operista italiano León Caballo: de verdad que fue así.

Un poco más de seriedad, señores informadores.

J. L. G. B.

MONTSERRAT CABALLE,

a fondo



Entrevista realizada
por Angel Carrascosa
y J. Carlos Ruiz Silva

Tal vez para el aficionado medio y para el público en general, el nombre más conocido y mitificado del mundo operístico sea hoy el de Montserrat Caballé. Desde los tiempos de la Callas, ninguna otra figura había alcanzado ese especial tratamiento reservado exclusivamente a la gran diva, a la «prima donna» heredera de la gran tradición del siglo XIX.

Y si en el caso de la cantante greco-norteamericana las razones no eran sólo musicales —ahí están sus repetidas apariciones en la «prensa del corazón»—, en Montserrat Caballé este mundial reconocimiento se debe tan sólo a su labor como cantante.

Su voz, de gran extensión y de bellísimo timbre, y su técnica de respiración con un «fiato» en verdad asombroso, le permiten hacer cosas que ninguna otra cantante había podido realizar. El logro de sus ya legendarios pianísimos es uno de esos «milagros» a los que uno se resiste a dar crédito, a pesar de habérselos oído en directo con una facilidad (aparente, por supuesto) casi irreal. Pero nada más lejos de la diva que la Caballé en cuanto a su trato personal. Solicitada la entrevista durante el ensayo general de *Norma*, en el Teatro de la Zarzuela, no tuvimos la más mínima dificultad en concertarla. Tres días más tarde nos reuníamos con ella en la «suite» de un hotel madrileño, y durante cerca de dos horas Montserrat Caballé, amable, sencilla y sin sofisticaciones, contestó a nuestras preguntas. Debemos consignar que ni una sola de ellas fue dejada sin respuesta. El tono, contenido al principio, incluso algo frío, se fue haciendo cada vez más cordial y salpicado con dosis de ironía —nunca hiriente— y un definitivo sentido del humor, que hizo que la entrevista, en su conjunto, resultase una experiencia tan agradable como interesante.

* * *

Nacida en Barcelona, en 1933, Montserrat Caballé alcanzó el reconocimiento de estrella mundial en 1965. Pero hasta esa fecha su carrera fue difícil, con momentos depresivos y de desaliento, que estuvieron a punto de hacerle abandonar su profesión. Sobre todo esto versa el inicio de nuestra conversación.

LOS COMIENZOS

RITMO.—Nos gustaría que nos hablase de los comienzos de su carrera. Sabemos que no fueron fáciles.

MONTSERRAT CABALLE.—Sí, ciertamente; pero creo que todas las carreras son difíciles al principio. Costaba mucho en aquel entonces encontrar una plaza, digamos, fija. Primero probé suerte en Italia, sin éxito, y luego en Alemania, con un poquito más, pues pude encontrar una vacante, primero en el coro, y luego para cantar partes muy pequeñas, pero muy bonitas, que me hacían mucha ilusión; y así fui superando la dificultad que tiene el inicio de una carrera, hasta que pude hacer partes más importantes. Fue un poco de suerte: en Basilea había una soprano canadiense que tuvo una oportunidad, importante para ella, de ir a cantar a Londres, lo que hizo que dejara momentáneamente la Opera de Basilea, y como yo era de su mismo «fach», me tocó hacer las óperas previstas para ella. Eso fue una suerte para mí, porque me permitió empezar a cantar partes más importantes de las que hacía hasta entonces. Empecé con «Annina», de La Traviata, con una de las «muchachas» de El Angel de Fuego, de Prokofiev —una de las seis monjas—. Cantaba también en el coro, pues de esta forma ganaba una pequeña mensualidad que me servía de ayuda, y al mismo tiempo hacía partes como la «Primera Dama» de La flauta mágica...

R.—Eso tiene ya cierta envergadura, ¿no?

M. C.—Sí, eso ya fue un papel importante... Una vez consiguiendo un lugar estable donde trabajar, aunque fueran partes pequeñas...; bueno, yo siempre he creído, y sigo creyendo, que no hay partes pequeñas cuando se hacen con ilusión; incluso cantar en el coro me ilusionaba mucho, y, créame, no pretendía gritar más que las demás. (Al llegar aquí, Montserrat Caballé se ríe. La conversación se torna más abierta.) Era bonito cantar en el coro: nos aplaudían bastante, y algunas funciones eran televisadas.

R.—¿En qué medida le ayudaron para llegar a tener unas «tablas» estos pequeños papeles?

M. C.—Yo no creo ser una buena actriz; tengo lo que llaman «métier», porque llevo muchos años caminando por el escenario; pero no soy una actriz-cantante, yo soy la primera en reconocerlo. Ahora bien: prefiero estarme quieta y que salga algo de dentro que sea verdad a hacer un gesto superfluo que no diga nada, por muy espectacular que sea. Reconozco que hay y ha habido actrices mucho mejores que yo —entre las cantantes, quiero decir—, y las admiro profundamente, porque tienen un sentido de lo teatral muy importante. Pero como yo hay muchas, y también peores...; entonces, quien no se conforma es porque no quiere... (De nuevo risas. La gran cantante tiene esa extraña cualidad de ironizar incluso sobre sí misma.)

R.—El famoso e histórico «debut» con Lucrecia Borgia, en Nueva York, en el año sesenta y cinco, ¿fue, realmente, el punto culminante para despegar, a partir de él, como «prima donna» mundial? ¿Fue tan importante como se dice?

M. C.—Yo creo que sí, en el sentido publicitario, porque era el lugar indicado: la ópera era muy esperada; estaba presente toda la crítica de Nueva York, los representantes de las Empresas discográficas y del «Metropolitan», y toda la gente que crea ese mundo publicitario. Si la noche anterior hubiese cantado mejor y no hubieran estado, puede ser que no se hubiesen enterado. Desde este punto de vista, sí, porque estaban allí esas personas capaces de crear un mito; pero yo creo que, haciendo honor a la verdad, lo que me lanzó, en realidad, al mundo operístico fue mi «debut», en Méjico, en septiembre del sesenta y cuatro —en ópera, insistió—, cuando canté Manon, de Massenet; Un Ballo en Maschera y Tosca, con Giuseppe di Stefano, cuando entonces era todavía un tenor ante el que todo el mundo se quitaba el sombrero. Fue un «debut» bastante sonado, a pesar de que no estuvieran esos señores de Nueva York; tanto es así, que en el ambiente musical —no hablo del público— se supo inmediatamente de mí; de modo que si yo pude ir a Nueva York fue gracias a esas actuaciones en Méjico; si yo pude hacer Traviata, en Dallas, con Zeffirelli, fue también gracias a lo de Méjico, y si en Italia se me empezó a llamar fue por lo mismo, y también —por qué no decirlo— porque Di Stefano habló de mí en los Estados Unidos y en Italia, de lo que, en su opinión, era una nueva revelación en el mundo de la ópera. Esta es la verdad de mis inicios, aunque el «boom» publicitario fuese en el año sesenta y cinco; pero yo creo que si no hubieran tenido lugar mis actuaciones en Méjico, no hubiera existido éste. Y las de Méjico se produjeron porque mi hermano Carlos —que es mi representante— me impidió retirarme de la escena cuando yo quería hacerlo, en el año sesenta y tres.

R.—Es increíble...

M. C.—Yo le expliqué a mi hermano lo que sucedía. El ambiente musical de Alemania era muy profesional, muy seguro, porque te contrataban para tres o cuatro temporadas, y yo llevaba ya seis años: primero en Basilea y luego en Alemania, cantando mucho y aprendiendo mucho, a base de cantar un repertorio muy amplio; con ello me hice una base estupenda (yo recomiendo a las personas que se formen así, en la escena: formación que el Conservatorio no les puede proporcionar); pero cuando tienes una inquietud

de superación, como era mi caso, te parece una vida muy aburrida. El hecho de cantar mis ocho o nueve funciones al mes; de que tras los seis años que yo llevaba allí me contrataran en Hannover o Düsseldorf para tres temporadas más, pues era una cosa que me desmoralizaba, porque era repetir siempre lo mismo: este plan de trabajo en esas ciudades me parece muy bien para la cultura de las mismas, les da prestigio tener una compañía estable. Pero tal vez porque yo fui más ambiciosa, o menos conformista, a mí no me bastaba: era para mí una actividad muy deprimente y monótona, incluso a pesar de estar de primera figura en estos teatros. Y como la música es un trabajo creativo, si te limitas a un cajón cerrado, a unos horizontes estrechos, y no sales de un teatro... No es que pretendiera volar muy alto, pero tampoco quedarme encerrada en una jaula. Por ello me quise retirar, quise dejarlo; hablé con mis padres —se llevaron un gran disgusto— y con José Antonio Bertrán, ahora ya fallecido, que fue la persona que desde mis dieciséis años, como mi familia no podía sufragar mis estudios, hizo posible —junto con sus hermanos— que pudiera estudiar. Lo hablé con ellos y se sintieron muy defraudados, lógicamente. Pero mi hermano, que entonces era todavía muy joven, que tenía mucha fe en mí y que comprendía mi decepción, consideraba que era absurdo echar todo por la borda por sentirme defraudada tras mis experiencias en un solo país y me hizo ver que había mucho más mundo. Me pidió que le diera el plazo de un año para ocuparse de mis cosas. Me hizo gracia —en el buen sentido— su fe ciega en mí, y como no quería defraudarle, acepté. Esto fue en la primavera del sesenta y tres; ese mismo año volví a España y empecé a hacer partes principales en concierto y ópera: Don Carlos, en Francia (en francés); Las bodas de Fígaro, en Marsella; Ifigenia, en Lisboa; El Pesebre, de Casals; Atlántida, en Ginebra, con Ansermet... Se me abrían nuevos horizontes. Y después ya vino lo de Sudamérica: Brasil, Caracas, Lima y luego Méjico. Conocí nuevos títulos, nuevos ambientes... Tras mis actuaciones en Méjico quedé muy contenta, me animé y le prometí a Carlos que continuaría.

R.—Sus primeros discos, los anteriores a Lucrecia Borgia, ¿son también anteriores a lo de Méjico?

M. C.—Yo había debutado en Barcelona, en enero de mil novecientos sesenta y dos; ese mismo año no grabé ningún disco; al año siguiente hice diez LPs. para Vergara: el primero, que fue el de Eduardo Toldrá, fue hacia el otoño del sesenta y tres (no recuerdo la fecha exacta).

R.—Y el de Mompou, ¿es de esa época?

M. C.—Es de poco antes de casarme, porque de los días de la grabación conservo una foto en que estoy con Bernabé —que entonces era todavía mi prometido— y con Mompou. Tras Lucrecia, RCA me hizo contrato en exclusiva, y fue entonces cuando esta marca compró a Vergara toda mi producción anterior. También había hecho un disco, con música de Rodrigo y Montsalvatge, para La Voz de su Amo, que entonces pasó muy inadvertido, pero que al reeditarse tuvo mucho éxito en los Estados Unidos.

R.—Aquel disco que hizo para Vergara, de dúos con su marido, ¿es anterior o posterior al matrimonio?

M. C.—Se grabó unos quince o veinte días antes de casarnos.



«Yo no creo ser una buena actriz; tengo lo que llaman 'métier', porque llevo muchos años caminando por el escenario. Ahora bien: prefiero estarme quieta y que salga algo de dentro que sea verdad a hacer un gesto superfluo que no diga nada, por muy espectacular que sea.»

R.—Tenemos ya a Montserrat Caballé a mediados de los años sesenta consagrada como una de las primeras sopranos del mundo. ¿Le es difícil mantener ese nivel no para sí misma, sino ante el público, ese papel de «prima donna»? ¿Cómo se desenvuelve un artista que es un mito durante tantos años?

M. C.—No hay mito peor que el que uno quiere creerse que es; entonces, si nunca te has creído que eres un mito, estás tan alejado de él que sólo lo tiene que destruir quien lo creó. Y yo vivo tan lejana de esto..., de verdad, sinceramente.

R.—Bueno, aparte de su modestia...

M. C. (Interrumpiendo.)—¡No, no es modestia! Ustedes confunden, porque están acostumbrados a hablar con mitos.

R.—¡Ah, no, no! Nosotros no estamos acostumbrados a hablar con mitos.

M. C.—No, no, ustedes pueden confundir eso; no es modestia lo mío.

R.—Pero usted debe ser consciente de que es una de las sopranos más importantes del siglo...

M. C.—¡No, eso tampoco es verdad!

R.—Entre la media docena de sopranos del último medio siglo está Montserrat Caballé.

M. C.—Bueno, eso sí, entre media docena.

R.—O entre ocho, o seis, o cuatro.

M. C.—No: son cinco. (Se ríe con cierta picardía.)

R.—Nos interesaría mucho saber quiénes son esas cinco.

M. C. (En tono de broma.)—¡No, eso sí que no se lo digo...!

R.—¿Ni tan siquiera «off the record»?

M. C.—Bueno..., son: María Callas, Renata Tebaldi, Joan Sutherland, Birgitt Nilsson y conmigo cinco.

LA VOZ Y LA TECNICA

La voz de la Caballé ha sufrido una gran evolución, sobre todo a partir de los últimos tres o cuatro años. La zona aguda no es ya tan deslumbrante y las agilidades son menos perfectas. Como contrapartida, el volumen es mucho mayor y los graves son más rotundos; es decir, en conjunto, la voz ha sufrido un desplazamiento hacia la zona más «spinta» e incluso hacia la «dramática». Sobre este tema es la parte de la conversación que sigue:

R.—Nos interesaría mucho que nos hablase de su voz; ¿cómo ha evolucionado desde lírica-lírica, si es que fue así al principio...?

M. C.—Sí, lírica, muy lírica.

R.—Después la voz le ha evolucionado considerablemente, ¿no cree?, aumentando mucho su volumen...

M. C.—Yo creo que es la evolución lógica de la edad; en mi opinión, es una evolución natural, en ciertas voces, ¿eh? O sea, la voz que por naturaleza es una lírica no sólo para cantar «Susana» de Las bodas de Fígaro —que es una lírica-lírica—, sino una voz lírica que va perfectamente a Bohème, Faust, Manon, de Massenet, y a otros papeles de ese tipo, es una voz que, con los años, normalmente va hacia el «spinto» —no hacia el dramático, pero sí hacia el «spinto». Yo creo que pertenezco a esta clase de voz, «lírica con cuerpo», como la llaman, y que a través de los años adquiere más cuerpo —no sólo físico, sino vocal— (Risas), y entonces se produce esa evolución. También influye mucho, creo yo, el hecho de cantar, porque esa práctica, si no diaria casi diaria, a lo largo de muchos años hace a la voz ir evolucionando. Hay voces —me dirán ustedes— que no evolucionan; de acuerdo, pero en esos casos es que su naturaleza ya es así. Ahora bien: una cosa es evolucionar la voz sanamente, por sí misma —o, mejor dicho, dejarla evolucionar—, y otra lanzarse a proezas inútiles a los treinta años, o a los treinta y cinco o a los treinta y ocho (yo tengo cuarenta y cinco, ¿eh?, por eso hablo con experiencia); hay que dejar que la voz vaya por sí sola, y yendo al repertorio para el cual crees (que también te puedes equivocar, ¿eh?) que está preparada tu voz con los años y con la madurez; no con la madurez de la inteligencia, sino con la madurez vocal. Porque sabemos que con juventud e inteligencia se pueden cantar muchas cosas, pero entonces las carreras son cortas, y esto lo hemos comprobado en grandes voces, desgraciadamente. No quiero decir que yo sea inteligente en este sentido, pero sí creo que he sido cauta y he procurado, en cada época de mi carrera, cantar lo que yo creía que era conveniente a mi voz; en algunas me habré equivocado y en otras no. Ahora bien; cuando me he equivocado, he procurado corregirme y esperar un poco más para dicha interpretación, o incluso absolutamente no pensar más en ella. Lógicamente, cuando se tiene una cierta edad y una cierta base se puede hacer todo; pero ¡hay tanta música bonita...! Hay que pensar también en que tú tienes que dar el máximo de tu sonido; lo que no debes hacer es pretender dar más de lo que puedes, porque entonces no solamente te perjudicas a ti, sino que das una falsa imagen de lo que debe ser esa interpretación. Esta es mi forma de pensar.

R.—Usted empezó cantando un repertorio puramente de lírica y ha llegado a cantar papeles que son para una voz decididamente dramática, nos parece, aunque sea excepcionalmente.

M. C.—Dramática-dramática, no.

R.—Medea, por ejemplo.

M. C.—Medea es «bel canto».



Montserrat Caballé con su esposo, Bernabé Martí, a principios de la década actual. (Fotografía reproducida en la portada del libreto de la grabación de Il Pirata, de Bellini.)

R.—¿Por la época en que fue compuesta?

M. C.—Y por Cherubini. Y el que otra persona lo haya hecho desgarrado y fuerte no quiere decir que Cherubini sea así. Yo puedo estar muy de acuerdo con la interpretación de otra persona...

R.—Pero no tiene por qué ser la única.

M. C.—No, no, no la única; no tiene por qué ser Cherubini si quiera.

R.—¿Usted cree que la evolución de su voz ha sido completamente natural, o de alguna manera la ha forzado?

M. C.—No, no, yo no he forzado la voz, no la he fabricado, no he fabricado nunca un sonido; si no me sale fuerte, lo dejo a media voz, porque creo que la belleza de la interpretación, sobre todo en «bel canto», también está en eso: en dejar que el sonido salga por sí mismo, porque incluso para la interpretación misma es mejor, mucho mejor; si no, desde mi punto de vista, es una interpretación rebuscada. Hay personas que lo hacen, y «chapeau!», porque lo hacen muy bien, tal vez porque tienen esa intuición de la escena que yo, seguramente no tengo. ¿Que he sido demasiado cauta en esto...? Tal vez, pero yo me siento muy orgullosa, a los cuarenta y cinco años, de que mi voz esté como está.

R.—A pesar de las cosas que ha cantado.

M. C.—A pesar de llevar veinte años de carrera, y con más de cien óperas en repertorio y muy distintas.

R.—Estamos viendo que últimamente se está produciendo en usted un acercamiento a Wagner...

M. C.—Digamos mejor un reencuentro.

R.—¡Claro! Había cantado antes Tannhäuser...

M. C.—Sí, y Lohengrin, en Basilea, y muchas veces «Eva» de Los Maestros Cantores, en Bremen...; son partes líricas wagnerianas; nunca había hecho «Sieglinde» (de La Walkyria), pero sí «Gutrune», en El Ocaso de los Dioses. Es un autor que, si no lo canté mucho, sí bastante en aquellos años alemanes. Porque en Alemania yo estaba considerada una cantante de repertorio básicamente alemán, sobre todo mozartiano: era la especialista mozartiana; tanto es así, que tengo el galardón de la Opera Estatal de Viena como la mejor intérprete del año sesenta y uno, en Mozart. Eso me enorgullece. Y el que después, al producirse el «boom» publicitario de Nueva York, y tras cantar por primera vez en mi vida una ópera

de «bel canto» —que salió bien—, me clasificaran como «belcantista» —y no digo que descubriera serlo entonces, pero casi—, no quiere decir que yo no me acuerde de mis inicios, aunque actualmente a la gente puede parecerle extraño...

R.—Sólo a quien no conozca sus comienzos. ¿Qué papeles mozartianos cantó usted?

M. C.—Menos la «Constanza» de El Rapto en el Serrallo, todos. Del Don Giovanni hice muchas veces «Doña Elvira», como unas doscientas representaciones...

R.—¿Quién lo imaginaría!

M. C.—Y después, algunas veces, «Doña Ana». Bodas de Fígaro —la «Condesa»— la canté «a gogó», como se suele decir, aunque también había hecho antes «Susana», en Basilea. «Pamina» (de La flauta mágica), muchas veces; también Così fan tutte muchas veces: primero «Dorabella», y luego, sobre todo, «Fiordiligi».

R.—¡Claro! Cuando usted grabó Così —¡qué maravilla!—, mucha gente creyó que era la primera vez que cantaba Mozart... ¿No va a seguir con Mozart en disco?

M. C.—Sí, tenemos proyectada alguna otra cosa...

R.—Dejémoslo para luego. Y con «Isolda», ¿qué pasa?

M. C.—Es un personaje amado por mí. He grabado recientemente la escena de «la muerte de amor» con Lombard. Lo estoy estudiando entero y lo cantaré en la escena el año ochenta y uno... Es un personaje fascinante.

R.—¿Dónde?

M. C.—A su tiempo se sabrá.

* * *

Montserrat Caballé, como todos los grandes intérpretes, es una figura discutida. Tiene sus partidarios a ultranza, sus adoradores incondicionales, pero también sus detractores. Sin embargo, es absolutamente indiscutible la técnica prodigiosa de una garganta que le permite hacer cosas que parecían, antes de ella, imposibles para la voz humana. Sus «pianissimi» son ya legendarios, como lo es su increíble «fiato». Cuando ambas facetas se reúnen, uno no puede dar crédito a lo que está escuchando. Y, sin embargo, ahí está, imposible, pero real.

R.—Hablemos de otro tema en relación con su voz: la técnica.

M. C.—¿Qué entienden ustedes por «técnica»?

R.—La vía por la cual las dificultades de la voz llegan a superarse con facilidad, o con aparente facilidad.

M. C.—Bien.

R.—Hay cosas que no hemos oído hacer a ninguna otra soprano, ni en disco ni al natural, que ha hecho Montserrat Caballé: por



ejemplo, los famosos pianísimos en agudo, a partir del Sol, hasta el Do sobreagudo. Esto, que no lo ha hecho nadie, ¿se consigue a través de una técnica o es algo natural, o una mezcla de ambas cosas?

M. C.—Yo creo que son muchos años de estudio para conseguirlo.

R.—Eso ¿lo consigue usted desde hace mucho tiempo?

M. C.—Yo creo que lo empecé a lograr, estando en Bremen, con Trovador, que debió ser el año sesenta o el sesenta y uno. Después de mucho trabajo comencé a obtener ese sonido que buscaba, que había buscado durante mis estudios y que no lo había conseguido. Para mí, el pianísimo tiene que ser etéreo, una cosa distinta..., un sonido de la voz, pero proyectado desde arriba, no una cosa de base...

R.—Perdone que la interrumpamos. En un recital que dio en Londres, en un teatro que está junto al Covent Garden...

M. C.—El viejo Drury Lane.

R.—Sí, en la Elegía eterna, de Granados, dio usted un Do sobreagudo en pianísimo maravilloso, realmente increíble, y atacado exactamente como usted acaba de decir, desde arriba..., ¡toc! Eso me parece que por mucha técnica que se tenga, si no tiene algo más que técnica, algo innato...

M. C.—¡No, no, no!

R.—¿Eso que usted hace se puede enseñar?

M. C.—¡Sí, sí!

R.—¿... Y se puede aprender?

M. C.—Se puede aprender.

R.—Pues no conocemos a nadie que lo haya hecho así.

M. C.—Porque no lo han aprendido. (De nuevo la sonrisa irónica de la Caballé aparece en su rostro. Luego todos nos reímos.) Es verdad, porque normalmente se busca el pianísimo del sonido normal de la voz; pero el pianísimo como yo lo entiendo es ir a buscar el inicio del sonido. Esta cuestión técnica no la he dicho nunca en una entrevista: el inicio del sonido, por muy fuerte que sea éste, es ese hilo, que luego se abre y se extiende.

R.—O sea, quedarse en ese primer estadio...

M. C.—En el primer peldaño.

R.—¿En el paso del silencio al sonido?

M. C.—Sí. En realidad, se puede alcanzar el pianísimo no sólo iniciando el sonido, sino también dando una nota fuerte y luego disminuyendo hasta él, y llegando de nuevo a ese punto que es el inicio del sonido. Y entonces, estando en ese inicio, lógicamente no se da fuerza, y al no darla, el sonido se mantiene en un nivel que yo llamo etéreo, porque verdaderamente no tiene base.

R.—¿Tiene sólo un hilo de aire para sostenerlo?

M. C.—Sí, un hilo de aire, por la vibración de las cuerdas vocales, que tienen que estar completamente relajadas, porque en cuanto proporcionas más aire y no están relajadas, entonces se produce el sonido, que no tiene nada que ver con el falsete, que se produce a miles de vibraciones por segundo en las cuerdas vocales. O sea, el «filado» es el relajamiento de las cuerdas vocales, porque el aire que pasa es inferior al necesario para el falsete: es propiamente, insisto, sólo el inicio del sonido.

R.—Su técnica de respiración, ¿es intercostal, diafragmática?

M. C.—Diafragmática, con un gran apoyo muscular en el abdomen, abajo.

R.—Cuando era estudiante, ¿quiénes fueron los profesores que más le influyeron?

M. C.—Tuve la suerte de tener a dos profesoras excelentes; sobre todo, la primera, Eugenia Kemeny, que fue la que me enseñó esta forma de respirar. Era húngara y estuvo muchos años como profesora en el Conservatorio del Liceo de Barcelona. Me decía siempre —y tenía razón— que con la voz sola, por pequeña o grande que sea, no se hace nada: sólo se consigue hacer algo con la administración del aire; si eres dueño de tu aire, eres dueño de tu voz. Tenía razón. Su técnica de respiración era muy importante, porque una respiración diafragmática sola requiere un gran esfuerzo pulmonar; sin embargo, si esta respiración viene sostenida por una base de musculatura de abdomen bajo, el diafragma actúa dirigido: es como si hubiera cimientos. Si no le das esos cimientos al diafragma, éste tiene que hacer todo el esfuerzo por sí mismo, y entonces el aire viene menos controlado, sale disparado, sin regulación. Y la forma de obtener ese control es utilizar la musculatura baja del diafragma. La capacidad del aire se puede hacer también mucho mayor si los ejercicios que se hacen son adecuados: para ello se tiene que practicar una respiración atlética, porque los atletas respiran diafragmáticamente; de lo contrario, se morirían de un ataque cardíaco. Después estuve con Conchita Badía, de la que aprendí mucho: de música española, de dicción, de interpretación y también de una cosa muy útil para el canto; no tiene nada que ver con la voz: es humanidad, saber que el trabajo se tiene que hacer con constancia, sin desfallecer, y también con comprensión para todos los demás que pretenden hacer algo. Me decía: «Hay que ser paciente con todo el mundo, y sobre todo con los enemigos; pero hay que ser intransigente con los que se burlan de nuestra profesión». Y Conchita tenía razón también en esto.



REPERTORIO

Posiblemente, ninguna otra soprano en la historia, con excepción de Lili Lehmann —quien llegó a interpretar más de ciento cincuenta papeles—, haya tenido un repertorio tan variado como Montserrat Caballé. Más de un centenar de personajes ha incorporado en su larga carrera; personajes tan dispares, de estilo interpretativo tan diferente como «Fiordiligi» y «Salomé», «Mimi» y «Norma», «Mannon» y «Medea». Tal vez sus interpretaciones de olvidadas heroínas del repertorio «belcantista» hayan constituido uno de sus más importantes aspectos en este campo. A este respecto, preguntamos:

R.—A la hora de enfrentarse con una nueva ópera, ¿cómo llega al conocimiento de estas óperas desconocidas? ¿Qué le impulsa a interpretar obras que llevan cien años olvidadas, como, pongamos por caso, *Virginia*, de Mercadante, última de sus nuevas interpretaciones, o las varias de Donizetti?

M. C.—En primer lugar, el afán y la inquietud de conocer nuevas músicas dentro del «bel canto»: hay infinidad de obras que fueron muy interpretadas en el pasado, que tuvieron cientos de representaciones, y cuando esto sucedía tenía que haber un motivo; este motivo podía ser debido al interés musical o al tratamiento de la voz, o también, cierto, a que la música era fácil. Como la mayoría de estas óperas eran hechas de encargo, según los sitios de donde procedía el encargo se puede ya tener una idea de la clase de ópera con que te vas a encontrar; partiendo de esto se busca en los sitios adecuados, y se encuentran cosas muy dignas y de gran interés. Yo creo que al público le gusta conocer nuevas óperas, porque hoy día hay una corriente de curiosidad hacia el repertorio «belcantista», y está demostrado, por extraño que parezca, que con estos nuevos títulos se venden los teatros, y a las Empresas esto les conviene y, por tanto, favorecen esta programación; lo bonito y lo importante es que esto se hace sin que haya estrellas, sólo por el interés de la música. A mí, en particular, me llevó a esto el ejemplo de María Callas, que luchó por dar a conocer obras olvidadas. Desgraciadamente, en su época las Casas de discos y los teatros ponían grandes dificultades a estas obras nuevas. Yo sé, por ejemplo, que María Callas luchó y luchó por grabar *El pirata*, de Bellini, y que no pudo, a pesar de que era una de sus máximas ilusiones. Ella me dijo en cierta ocasión: «Estoy contenta de que lo hayas hecho tú, pues de otra manera hubiese pasado inadvertida». Lo curioso es que la Casa de discos de María no quiso grabar *El pirata*, a pesar de que se representó entonces en la Scala con un reparto que mejor no cabe: Corelli, Callas y Bastianini. ¡Imagínense qué documento hubiese podido quedar! Luego la cosa mejoró mucho, debido, sobre todo, a Joan Sutherland, que verdaderamente desempeñó un gran papel discográfico en dar a conocer estas obras. Hoy día es ya cosa corriente, como lo demuestra la grabación de todas las óperas primeras de Verdi y otras muchas de «bel canto»; y los discos se venden; puede afirmarse que se venden tantos discos de una *Aida* como de una *Elisabetta* o un *Corsaro*, lo cual demuestra que el aficionado desea tener también en su discoteca estas obras raras. Todo ello influyó mucho en mi trayectoria, como también mi inquietud natural por conocer cosas nuevas; además, estas obras presentan problemas vocales distintos con los que hay que enfrentarse, y ello supone una especie de desafío para el intérprete y constituyen una auténtica escuela para el cantante profesional.

R.—De todas las óperas olvidadas que usted ha interpretado, ¿cuál es la de mayor interés?

M. C.—Creo que *Caterina Cornaro*, de Donizetti, no sólo por ser su última ópera, sino por el carácter verdiano de la partitura, tal vez porque Donizetti había dirigido él mismo *Nabucco* en aquella

«Considero que los discos no hacen —a no ser que sea algo muy especial— justicia a la voz, porque la desvirtúan: la voz aparece más oscura o más clara...»

época, y esto influyó en él. Su última ópera tiene una nueva fuerza, y uno se pregunta si Donizetti no hubiese muerto qué óperas podría haber llegado a componer.

R.—De hecho, el aria y la «cabaletta» del tenor parecen un presagio de «*Di quella pira*», de *El Trovador*.

M. C.—No lo parecen, lo son; Donizetti se anticipó, realmente, a Verdi, yo creo que bastante. También en la estructura de las arias de la soprano hay un gran cambio, y los recitativos dejan de ser como antes para convertirse en recitativos cantados, como en Verdi. Otro tanto sucede con la obertura.

R.—Siguiendo con el repertorio, ¿ha cantado usted algún título fuera del repertorio italiano, francés o alemán?, ¿algún título ruso?

M. C.—He cantado tan sólo *El príncipe Igor* y la «*Tatiana*», de Eugenio Oniegin.

R.—El papel de «*Tatiana*» es espléndido.

M. C.—Sí, es precioso. Desgraciadamente, los he cantado en alemán. Mi conocimiento del ruso es bastante escaso, aunque me sirve para las canciones que interpreto en concierto. De todas maneras, me tienta este repertorio, porque tiene obras muy bonitas.

GRABACIONES

Cerca de una treintena de óperas completas, casi medio centenar de recitales de ópera y concierto, sin contar con un crecido número de grabaciones pirata, constituyen el bagaje discográfico de Montserrat Caballé, bagaje que, a no dudarlo, se incrementará más todavía en los próximos años. Gracias a la técnica actual, las generaciones próximas, que no habrán tenido el privilegio de escucharla en directo, tendrán, al menos, una aproximación a la voz y el arte interpretativo de la Caballé. (Al final de la entrevista publicamos una lista con las grabaciones de óperas completas realizadas hasta este momento por la gran soprano.)

R.—Usted es una de las cantantes que más ha grabado en la historia del disco.

M. C.—No, no creo. (Voz de ligera sorpresa.)

R.—Sí, sí. En títulos de óperas completas creemos que, junto con Joan Sutherland, es usted la primera. Nos gustaría saber cómo se hace la elección de títulos, si es el cantante o es la Empresa quien decide.

M. C.—La dirección artística de una Casa de discos, a menos que se trate de una Casa muy especial, no tiene nada que ver con la Casa de discos propiamente dicha. La dirección artística grabaría a veces títulos increíbles, con grandes repartos; pero luego viene la censura de la parte administrativa, y dice que tal título no se puede grabar porque no se va a vender: preferimos *Rigoletto*; y nosotros estamos supeditados a esto. A menos que la Casa esté especialmente interesada en un cierto repertorio. También es cierto que el cantante puede elegir si es libre; yo soy libre ahora y puedo elegir. En los primeros años tuve contrato exclusivo con dos Casas de discos, luego me aparté porque me veía obligada a grabar todo lo que ellos creían interesante para la venta; pero yo creo que no por grabar mucho se gana en publicidad, sobre todo ciertos cantantes que no lo necesitan y la publicidad se la hacen ellos a las Empresas discográficas; pero opino que el hecho de poder elegir las obras es una gran ventaja para el cantante; a menos que no se tenga la fiebre de las grabaciones, que hay personas que, aquejadas de esta fiebre, lo graban todo, les vaya o no a su voz. Cada uno tiene sus propios puntos de vista, pero, en mi caso, yo prefiero no grabar a grabar una ópera que no me interesa. Cuando estaba en exclusiva, aparte de dos o tres títulos, las óperas que grabé me fueron impuestas por las Casas; luego he grabado sólo las que he querido.

R.—Hay algún título que le fuera impuesto contra su voluntad?

M. C.—Contra mi voluntad exactamente, no, porque había por medio un contrato, y esto hay que cumplirlo. Pero digamos que algunos títulos no los hubiese grabado de no haber estado en exclusiva.

R.—¿Cree usted que el conjunto de sus grabaciones da una idea auténtica de su voz y de sus interpretaciones, o hay algo que el disco no capta o no es capaz de ofrecer?

M. C.—Una vez hecho el disco, el sonido cambia tanto, no siempre, pero sí en general, que entonces no me atraen y no los escucho. Los tengo, guardo una colección para cada uno de mis hijos, pero considero que los discos no hacen —a no ser que sea algo muy especial— justicia a la voz, porque la desvirtúan: la voz aparece más oscura o más clara; pero, a fin de cuentas, lo que a la Casa de discos le interesa es que se venda el producto, y para ello se preocupa de que aparezcan técnicamente perfectos, equilibrados...



R.—En su discografía hay lagunas importante. Por ejemplo, ¿por qué no ha grabado Haendel?

M. C.—**Porque nunca me lo han pedido.**

R.—Sin embargo, su Haendel es una de las cosas más hermosas que han podido escucharse.

M. C.—**Sí. Lo canto bien, pero no me piden que lo grabe.**

R.—Usted ha cantado Julio César completa. ¿Alguna otra?

M. C.—**Sí. Ariodante.**

R.—Insistiendo en Haendel. La línea de canto de sus arias requiere un gran «fiato» y una técnica de «legato» y del «filado» verdaderamente difíciles; es decir, las cualidades que Montserrat Caballé posee en grado superlativo. Por ello es todavía más inexplicable la ausencia discográfica.

M. C.—**Ustedes saben que en todos los campos existen sus especialidades. Lo mismo sucede en la lírica. Y el cantante que clasifican especialista en Haendel, graba Haendel, y al que especialista en Schubert, graba todo Schubert. Esto sucede, y el que no lo canta como aquél, pues no lo canta bien. También influye la venta de discos, esto siempre. De todas maneras, no me marcharé sin haber grabado, por lo menos, un disco de Haendel.**

R.—¿Qué opina de las grabaciones «pirata»?

M. C.—**Para mí son muy interesantes, porque me recuerdan diversos momentos: la emoción de una noche, las dificultades ante ciertos pasajes, la victoria ante otros; como recuerdo personal, los tengo todos.**

R.—¿No cree que este tipo de grabación es menos fría, más viva que el estudio?

M. C.—**Es más imperfecta, pero, en realidad, nadie sabe qué es la perfección, así que no podríamos juzgar.**

R.—De otros cantantes, ¿tiene usted también grabaciones que le interesen especialmente?

M. C.—**Tengo casi todas las de María Callas y algunas de Joan Sutherland, y luego muchas de cantantes del pasado, que también me interesa mucho escuchar, sobre todo porque la técnica ha cambiado y me gusta saber cómo hacían ciertas cosas las cantantes de antes y cómo las dirigían.**

R.—De estas cantantes del pasado, ¿hay alguna que le guste de modo especial?

M. C.—**Rosa Ponselle.**

R.—¿Hay alguna ópera que le hubiese gustado grabar y que no ha podido hasta ahora? ¿Acaso Catarina Cornaro?

M. C.—**Catarina Cornaro no era interesante para las Casas de discos, pero creo que la grabaré dentro de un par de años; tengo buenas impresiones.**

R.—Hay un aspecto de las grabaciones que nos gustaría comentar. A diferencia de lo que sucede en una representación, pueden repetirse los pasajes que no han salido bien; ¿no cambia eso la dinámica, la temperatura o incluso el color de la voz con respecto a lo grabado anteriormente?

M. C.—**La voz no cambia, aunque puede cambiar el «tempo», y entonces hay que volver a repetir. A mí, personalmente, si no me sale a la primera, no me sale. Lo que no se puede hacer es, en fraseo y agilidades, que es lo más difícil, repetir sólo una nota que ha salido mal; hay que repetirlo todo, aunque lo demás haya salido bien. Creo que cuantas más veces se repite la grabación pierde en espontaneidad; pero puedo decir que soy la persona que menos ha tenido que repetir en las grabaciones en que he tomado parte, lo cual es un gran orgullo para mí. Y lo puedo decir porque es verdad.**

R.—¿Recuerda usted alguna especial actuación en el teatro que le gustaría que hubiese sido grabada?

M. C.—**Hay actuaciones en que tienes ese día que yo llamo «de gracia»—que tienes pocas veces—, y que, en efecto, hubiesen sido muy bonitas grabaciones.**

R.—Lo decimos porque, por ejemplo, en las dos Normas que usted cantó hace unos años en el Teatro Real hubo momentos

OPERAS COMPLETAS GRABADAS HASTA EL MOMENTO POR MONTSERRAT CABALLE

BELLINI:

NORMA.—Con F. Cossotto, P. Domingo, R. Raimondi. Coro Ambrosian Opera. Orquesta Filarmónica de Londres. C. F. Cillario. (RCA).

IL PIRATA.—Con B. Martí, P. Cappuccilli, R. Raimondi. Coro y Orquesta de la Radio-Televisión Italiana, Roma. G. Gavazzeni. (EMI).

BOITO:

MEFISTOFELE.—Con N. Treigle, P. Domingo. Coro Ambrosian Opera. Orquesta Sinfónica de Londres. J. Rudel. (EMI).

DONIZETTI:

GEMMA DI VERGY.—Con L. Lima, P. Plishka, L. Quilico. Schola Cantorum de Nueva York. Orquesta de la Opera de Nueva York. E. Queler. (CBS).

LUCIA DI LAMMERMOOR.—Con J. Carreras, V. Sardinero, S. Ramey, C. H. Ahnsjö. Coro Ambrosian Opera. Orquesta New Philharmonia. J. López-Cobos. (Philips).

LUCREZIA BORGIA.—Con A. Kraus, Sh. Verrett, E. Flagello. Coro y Orquesta de la RCA Italiana. J. Perlea. (RCA).

GOUNOD:

FAUST.—Con J. Aragall, P. Plishka, Ph. Huttenlocher. Coro de la Opera del Rin. Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. A. Lombard. (Erato).

LEONCAVALLO:

I PAGLIACCI.—Con P. Domingo, Sh. Milnes, B. McDaniel. Coro John Alldis. Orquesta Sinfónica de Londres. N. Santi. (RCA).

MOZART:

COSI FAN TUTTE.—Con J. Baker, N. Gedda, W. Ganzarolli, I. Cotrubas, R. van Allan. Coro y Orquesta de la Royal Opera House. C. Davis. (Philips).

PUCCINI:

LA BOHEME.—Con P. Domingo, Sh. Milnes, J. Blegen, R. Raimondi, V. Sardinero. Coro John Alldis. Orquesta Filarmónica de Londres. Sir G. Solti. (RCA).

MADAMA BUTTERFLY.—Con B. Martí, S. Mazzieri, F. Bordoni, P. de Palma. Coro del Teatro del Liceo. Orquesta Sinfónica de Barcelona. A. Gatto. (Columbia).

MANON LESCAUT.—Con P. Domingo, V. Sardinero, N. Mangin, R. Tear. Coro Ambrosian Opera. Orquesta New Philharmonia. B. Bartoletti. (EMI).

TOSCA.—Con J. Carreras, I. Wixell, S. Ramey, P. de Palma. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. C. Davis. (Philips).

TURANDOT (personaje de «Liu»).—Con J. Sutherland, L. Pavarotti, N. Ghiaurov, T. Krause, P. Pears. Coro John Alldis. Orquesta Filarmónica de Londres. Z. Mehta. (Decca).

TURANDOT (personaje de «Turandot»).—Con J. Carreras, M. Freni, P. Plishka. Coro de la Opera del Rin. Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. A. Lombard. (EMI).

ROSSINI:

ELISABETTA, REGINA D'INGHILTERRA.—Con J. Carreras, V. Masterson, U. Benelli, R. Creffield, N. Jenkins. Coro Ambrosian. Orquesta Sinfónica de Londres. G. F. Masini. (Philips).

GUILLAUME TELL.—Con N. Gedda, G. Bacquier, M. Mesplé, K. Kovacs, G. Howell. Coro Ambrosian Opera. Orquesta Royal Philharmonic. L. Gardelli. (EMI).

RICHARD STRAUSS:

SALOME.—Con R. Lewis, Sh. Milnes, R. Resnik, J. King, J. Hamari. Orquesta Sinfónica de Londres. E. Leinsdorf. (RCA).

VERDI:

AIDA.—Con P. Domingo, F. Cossotto, N. Ghiaurov, P. Cappuccilli, L. Roni, E. Casas. Coro de la Royal Opera House, Covent Garden. Orquesta New Philharmonia. R. Muti. (EMI).

IL CORSARO.—Con J. Carreras, J. Norman, G. P. Mastromei. Coro Ambrosian. Orquesta New Philharmonia. L. Gardelli. (Philips).

DON CARLO.—Con P. Domingo, R. Raimondi, Sh. Verrett, Sh. Milnes, G. Foiani, S. Estes. Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. C. M. Giulini. (EMI).

GIOVANNA D'ARCO.—Con P. Domingo, Sh. Milnes, R. Lloyd, K. Erwen. Coro Ambrosian Opera. Orquesta Sinfónica de Londres. J. Levine. (EMI).

LUISA MILLER.—Con L. Pavarotti, Sh. Milnes, B. Gaiotti, A. Reynolds, R. van Allan. Coro de la Opera de Londres. Orquesta National Philharmonic. P. Maag. (Decca).

I MASNADIERI.—Con C. Bergonzi, P. Cappuccilli, R. Raimondi. Coro Ambrosian. Orquesta New Philharmonia. L. Gardelli. (Philips).

REQUIEM.—Con F. Cossotto, J. Vickers, R. Raimondi. Coro y Orquesta New Philharmonia. Sir J. Barbirolli. (EMI).

LA TRAVIATA.—Con C. Bergonzi, Sh. Milnes. Coro y Orquesta de la RCA Italiana. G. Prêtre. (RCA).

mucho mejores que en la grabación comercial de la ópera, momentos bellísimos, casi diríamos que mágicos, y que están ausentes en los discos.

M. C.—Estoy de acuerdo. La grabación de Norma se hizo, en el año setenta y dos, en doce días. Cuando yo llegué a Londres ni la «mezzosoprano» ni el tenor estaban; de modo que fui grabando los recitativos, el aria, las partes con el coro; eso durante ocho días. Cuando faltaban cuatro días se presentó la «mezzosoprano» e hicimos los dúos, y como llegaba de cantar y fatigada del viaje, tuvimos que repetirlos muchas veces; la parte del tenor se grabó en un solo día, porque el cantante no tenía más fechas. Esto, claro, no es una grabación seria, y si yo hubiese sabido que iba a hacerse en estas condiciones no hubiese aceptado. Nunca pude imaginar que en una Norma tuviese que grabar sus partes más difíciles en tres días seguidos, a dos sesiones diarias. Mi voz respondió, pero la interpretación, indudablemente, sufrió con ello. Y no es por hablar mal de mis compañeros; sólo debe aceptarse una grabación cuando se puede hacer, no por tener una grabación más. Esta es la verdad.

LA OPERA COMO FENOMENO SOCIAL

La adscripción de la ópera —y del arte, en general— a una determinada clase social es consecuencia lógica de la división estamentaria de la sociedad occidental. La ópera que nace en Italia renacentista cambia de estamento cuando la burguesía sustituye a la aristocracia en el poder político y económico. Sólo en los países socialistas la ópera se ha convertido en un espectáculo popular, alejado de todo ceremonial vacío y estúpido, del que todavía se rodea en Occidente, y en particular en nuestro país, restos de una vida decididamente periclitada y que se esfuerza —en vano— por no desaparecer. La ópera es un espectáculo, un teatro total, sin duda el teatro más vivo, más renovador y más imaginativo que existe. Frente a la general rutina y estancamiento, frente a la pobreza habitual del teatro «recitado», la ópera constituye un espectáculo que conserva la grandeza de la tragedia griega, y como tal su capacidad catártica, su poder emocional y purificador. Las distintas sociedades enfocan su «ópera» de manera muy reveladora de su propia idiosincrasia. La sociedad española muestra también aquí su pobreza económica, su falta de preparación, la desoladora incultura de su burguesía y la vulgar mediocridad de sus dirigentes.

R.—La ópera es un espectáculo burgués. Milán, Barcelona..., todos los grandes centros burgueses de la Europa del siglo diecinueve tienen su gran teatro de ópera. ¿El público que sostenía este espectáculo en el siglo pasado sigue vigente? ¿Considera usted que la ópera hoy continúa siendo un fenómeno burgués, que su público es restringido, o que esto depende de la política musical que se sigue; que, en realidad, la ópera es un espectáculo que puede llegar a mucha más gente, a un público más heterogéneo?

M. C.—La ópera es un espectáculo para toda la gente que sienta deseos de escucharla. Los teatros tienen que estar preparados, tener mucha cabida y dar bastantes representaciones de cada ópera para poder así llegar a más gente. Hay unas funciones de abono, y luego otras más populares, a menos precio, para estudiantes...; esto es lo que se hace en los grandes teatros del mundo. Pero su pregunta, ¿se refiere al mundo de la ópera, en general, o al Liceo, en particular?

R.—Hablemos en general, y luego pasaremos al Liceo. El público medio identifica la ópera con un espectáculo social, burgués; con el traje largo, el «smoking», los collares...

M. C.—Quien dice eso es que no ha ido a la ópera.

R.—Estamos hablando, precisamente, de la gente que no va a la ópera, que tiene ideas, prejuicios sobre la ópera; pero esos mismos prejuicios le impiden ver con naturalidad el fenómeno de la ópera y, en definitiva, también le impiden la asistencia. ¿No cree que debería implantarse una nueva forma de educación, enseñar a los niños y a los jóvenes a amar la Música, a destruir las falsas o superficiales imágenes?

M. C.—Cierto, cierto. Esto sucede ya en muchos países y debería suceder también en España. Creo que con la nueva política musical las cosas van a cambiar. Se ha demostrado, con ser sólo un inicio, que las funciones populares, en Madrid, han tenido un gran éxito. Lo mismo puede afirmarse de las transmisiones por televisión, que, como sucede ya en otros países, pueden ampliar de modo decisivo la audiencia de la ópera. No creo que estas transmisiones sirvan, como algunos afirman, para educar al pueblo, sino para despertar en la gente una afición que está dormida; si esto puede divulgarse y hacerse asequible a todos a través de este medio, creo que vale la pena de intentarlo; pero que esto no sea pasajero, que sea duradero, porque sólo pueden conseguirse las cosas a través del tesón, de la insistencia. Quien quiere llegar a todo en un día pronto se hunde. A mí me gustaría que además de estas transmisiones —bien desde el Liceo o la Zarzuela— se diesen por televisión los grandes conciertos y montajes de ópera que se hacen en el mundo: en Salzburgo, en Milán, en Viena, en Londres, Glyndebourne... En los Estados Unidos, cualquier canal da semanalmente «filmaciones» de ópera, bien sea de óperas hechas especialmente para televisión, o transmisiones de los grandes teatros..., y esto es lo que se debería hacer también aquí; del

«La Generalitat no debería olvidar que el Liceo ha sido una cuna de grandes cantantes de nivel mundial, que hay seiscientas familias viviendo de este teatro, que al menos la mitad de Barcelona, que tiene varios millones de habitantes, desea conocerlo, y que, finalmente, el Liceo es, en realidad, del pueblo de Barcelona. No se puede continuar manteniendo un feudo en el siglo en que vivimos.»

mismo modo que se importan «telefilms» o series para niños, podrían importarse óperas...

R.—Hablemos del Liceo. Usted ha mostrado siempre un especial cariño por ese teatro.

M. C.—Creo que es lógico. Yo he nacido en Barcelona y estudié en el Conservatorio que está en la parte de arriba del Liceo; es el teatro por excelencia de la ciudad, y lo absurdo sería que no lo quisiese. A mí me gustaría que el Liceo fuese un teatro más abierto a todos los públicos, pero creo que mientras el Liceo no tenga una subvención no podrá ser para el pueblo al que pertenece. Es injusto que un teatro que se creó hace ciento cincuenta años, y que alguien fundó para todos, se haya desfigurado y no preste el servicio que debiera. Si los actuales propietarios no pueden económicamente sufragar los gastos —es lógico que no puedan ellos mantener el Liceo en la forma que el Estado francés hace con la Opera de París— deberían renunciar a su propiedad, por el bien del teatro y de la cultura del pueblo, y cederlo al Estado, que sí puede y debe mantenerlo. En el caso de que no quisieran ceder esta propiedad por alguna razón sentimental, porque sus tatarabuelos ya eran propietarios (lo cual me parece comprensible), habría que buscar una fórmula para que, sin dejar de ser propietarios, el Liceo fuese el teatro del ciudadano barcelonés y de toda Cataluña, que está deseando ir al Liceo desde hace mucho tiempo y no puede. Habría que llegar a un acuerdo; tal vez podría encargarse de ello la Generalitat, que tanto parece querer hacer por Barcelona y por nuestra región. La Generalitat no debería olvidar que el Liceo ha sido cuna de grandes cantantes de nivel mundial, que hay seiscientas familias viviendo de este teatro, que al menos la mitad de Barcelona, que tiene varios millones de habitantes, desea conocerlo, y que, finalmente, el Liceo es, en realidad, del pueblo de Barcelona. No se puede continuar manteniendo un feudo en el siglo en que vivimos.

R.—Nos gustaría saber su opinión sobre los grandes teatros de ópera del mundo: La Scala, la Opera de París, el Metropolitan, Covent Garden...

M. C.—Son todos distintos, cada uno tiene su propia personalidad, pero tienen en común la gran subvención de que disfrutan. En Italia hay muchos problemas sindicales que han causado huelgas y que han repercutido negativamente sobre nuestro arte, sobre el cantante o el músico de la orquesta. Entonces no hay seguridad de que vaya a realizarse la función o los ensayos. En Alemania todo marcha a la perfección, la disciplina es absoluta y todo ese mundo tan mecanizado, por el que yo me fui, continúa exactamente igual.

Covent Garden es uno de los teatros en que mejor se trabaja: hay un gran nivel artístico, un magnífico ambiente. Para mi sorpresa, este año parece que también las reivindicaciones han alcanzado a este teatro, y el Don Carlos no pudo darse entero —se suprimió todo el primer acto y parte de las arias— porque la Orquesta dijo que no tocaba más de tres horas. Esto solía hacerse en los ensayos, pero luego en la función se respetaba al autor; ahora parece ser que ni eso, aunque, dado el humor inglés, el público no lo ha tomado a mal y creo que la cosa va a solucionarse.

En París yo no canto debido al señor Lieberman, con quien no estoy de acuerdo en su forma de llevar el teatro. Pero cantaré Turandot en mil novecientos ochenta, que es cuando Lieberman deja la dirección de la Opera. En Francia, y pese a los conflictos, trabajan todos con una gran entrega, quizá debido a su gran amor propio. No tienen la perfección alemana, ni tampoco eso de las tres horas inglesas; discuten mucho, pero en el momento de la función todos se vuelcan, y yo les admiro profundamente. Cuando un tramoyista no se mueve por no hacer ruido, es que algo grande sucede, y esto es muy de agradecer por parte de los intérpretes.

El sistema americano funciona a base de grandes subvenciones particulares, para no pagar impuestos, pero ello da lugar a que puedan realizarse grandes montajes: mejor es dar el dinero para la ópera que no pagar impuestos al Estado para la fabricación de armas. Considero que es beneficioso para todos esta forma de crear grandes espectáculos, como, por ejemplo, el Rigoletto del Metropolitan, que pude ver por televisión cuando estaba en San Francisco haciendo Turandot, con Plácido Domingo —que cantó de maravilla—, unos decorados y un vestuario preciosos.

R.—Esto en cuanto a los teatros occidentales; ¿y en el Este? ¿Qué podría decirnos sobre su experiencia en el Bolshoi de Moscú?

M. C.—Fue una experiencia sorprendente. En el teatro trabajan con una gran disciplina, en un gran silencio y ensayan continuamente. A veces incluso ensayan después de la función cosa inimaginable en Occidente, con sus horarios laborales y las horas

extras. El público es de un entusiasmo increíble y de enorme amabilidad; tiene una especie de devoción. Cuando canté Norma, el público estaba como cautivado, y su reacción fue tan desbordante que constituyó el más grande triunfo de mi vida, ¡y he tenido muchos!

R.—Hablemos de los montajes. ¿Qué importancia le da Montserrat Caballé al director de escena?

M. C.—Mucha; de él depende el espectáculo, y cuando sirve de verdad al libreto, a la ópera, por muy avanzadas que sean sus ideas, creo que su importancia es capital. No así cuando se hacen sólo con la idea de protagonismo y no están al servicio de la obra. Desgraciadamente, hay mucho de eso.

R.—De entre los registros con que ha trabajado, ¿quiénes han aportado nuevas ideas y concepciones de los personajes que usted interpreta?

M. C.—Cuatro o cinco. Prefiero no decir nombres. Los demás no servían para nada.

R.—Un ejemplo tan sólo. En el Liceo las puestas en escena no son, precisamente, fastuosas. ¿Cambia mucho cuando se hace cargo de la escena un nombre de la categoría de Margarita Wallman, como sucedió en la Medea de la pasada temporada?

M. C.—Sí, cambia. Pero hay que tener en cuenta que se contó con más medios de los habituales, hubo más ensayos y se empleó más dinero en los decorados de fondo.

R.—Cuando se reúnen un gran director y un gran cantante, ¿quién influye en quién?

M. C.—Cuando se reúnen un gran director y un gran cantante no hay nunca problemas.

R.—Más que a problemas nos referimos a la mutua influencia, por ejemplo, a la hora de enfrentarse con un personaje.

M. C.—Depende de las ideas que cada uno tenga sobre el personaje, pero, repito, si ambos son de una cierta talla, siempre hay acuerdo, porque viendo las ideas del otro se puede enriquecer las propias y entre los dos hacer más completo al personaje. Lo que a veces ocurre es que un cantante no puede hacer lo que el director quiere, y entonces éste no debe exigir algo que el cantante no puede hacer. Otras es el propio cantante quien se da cuenta de que no puede responder a las exigencias del director, y entonces debe tener la nobleza de decírselo.

R.—Pongamos un ejemplo concreto. En su grabación de Aida con Riccardo Muti el personaje está visto como una mezcla de «belcanto» y de un lirismo casi dramático. El propio Muti declaró públicamente su admiración por Montserrat Caballé al lograr esta síntesis.

M. C.—Riccardo me dijo que, para él, Verdi había escrito Aida para una soprano lírica, cosa en la que tenía razón, y que con el tiempo se había desvirtuado mucho con las voces grandes, y él quería acercarse más a la primera idea de Verdi de hacer una Aida lírica. En general, estoy de acuerdo en esto, salvo en dos o tres pasajes, y acepté la idea porque la encontré lógica. En los pasajes en que interviene «Aida» y la orquestación es de un lirismo puro, no había que desvirtuarlos tendiendo hacia el «verismo», lo cual me pareció atinado.

R.—Ya sabemos que no quiere citar nombres; pero ¿qué directores le han impresionado más?

M. C.—(En voz baja.) Los que dirigen mal. (De nuevo el ingenio «sotto voce» de la Caballé se pone de manifiesto y todos nos reímos.)

R.—Cuando en una ópera de diva como Norma el director no pasa de una discreta medianía, ¿quién lleva, en realidad, la batuta?

M. C.—El director, siempre el director. El cantante debe amoldarse siempre al director.

R.—Y cuando el director es realmente malo, ¿qué pasa?

M. C.—Se pasa muy mal, porque aun cuando hayas cantado la ópera más de cien veces, es como si fuese un papel nuevo.

R.—¿Cuál es la ópera que más veces ha cantado?

M. C.—Creo que el Don Juan, de Mozart.

R.—Hemos hablado de ópera. Hablemos, aunque sólo unos minutos, porque no queremos cansarla más, de concierto. Usted cantó hace años La pasión según San Mateo y Egmont y Ah pérfido; sin embargo, no ha prodigado mucho sus actuaciones en este campo.

M. C.—No, no me lo han pedido.

R.—Sin embargo, usted declaró hace unos años que prefería el concierto a la ópera.

M. C.—En realidad, a mí me gusta mucho el concierto, siempre me ha gustado y me sigue gustando; pero para hacerlo me tienen que contratar.

R.—Pero si, en realidad, Montserrat Caballé quisiese hacer concierto lo haría. Esto tal vez a otros cantantes no se lo permitirían, no podrían elegir, pero usted sí puede.

M. C.—Sí, eso es cierto, pero yo prefiero no imponer mi voluntad. Es cuestión de carácter. De la misma manera que no grabo un disco que no me gusta, tampoco hago concierto si no me lo piden.

Llevamos cerca de dos horas de conversación y no queremos abusar de la amabilidad de Montserrat Caballé. Vamos al último grupo de preguntas.

R.—Su carrera está en un punto muy alto. ¿Cómo ve usted su propio futuro para redondear esa carrera tan impresionante? ¿Qué



Montserrat Caballé como «Norma» en la Staatsoper de Viena.

otras facetas que no haya cultivado todavía va a realizar en estos años próximos?

M. C.—Como obras nuevas, este año he tenido Turandot, y voy a hacer La Forza del destino. El año próximo, la Semiramide, de Rossini, y en el ochenta y uno, Tristán e Isolda. También La Gioconda. Estas obras van a ser como los pilares, digamos, de estos próximos años.

R.—¿Piensa volver a interpretar alguna obra que haya ya cantado y a la que le gustaría dar una nueva visión?

M. C.—No. Segundas partes nunca fueron buenas.

R.—Nos referimos a que tal vez, dado el cambio de voz, pudiese darle un nuevo enfoque.

M. C.—Precisamente por eso, porque la voz ha cambiado, prefiero no volver sobre ellas.

R.—Sin embargo, usted cantó Aida muy al principio de su carrera.

M. C.—Sí, pero muy mal. Las obras que he cantado mal no me importa volver a repetirlas.

R.—Insistimos. Por ejemplo, entre la grabación de Salomé y su escena final, que acaba de aparecer dirigida por Bernstein, hay una gran diferencia.

M. C.—Sí, pero la diferencia no es mía, sino del director. El quería una «Salomé» brutal, y brutal se la he dado. (De nuevo amplias risas.)

R.—Usted siempre concibió el papel de «Salomé» como de soprano lírica.

M. C.—Yo no, Strauss.

R.—Strauss ha sido uno de sus grandes amores: Arabella, en el Liceo, su presentación; la «Mariscala» del Caballero de la rosa, en Glyndebourne; Ariadna, en el Metropolitan... Strauss tenía una gran predilección por la voz de soprano. ¿Cree que hay una especial adecuación entre la escritura de Strauss y su propia voz?

M. C.—Tengo la impresión de que sí. Strauss quería una voz instrumental, y mi voz, sin ser instrumental, puede convertirse en instrumento. No hay que cantar a Strauss, hay que sonar a Strauss.

R.—También en el campo del «lied» ha cantado mucho a Strauss. ¿En este campo va también a abordar algún repertorio nuevo?

M. C.—Con respecto al «lied», estoy preparando una serie de canciones rusas para los conciertos de la próxima temporada. También preparo las Bachianas brasileiras número 5, de Villalobos, que nunca he cantado y que voy a grabar; y luego una cosa muy extraña que nunca he hecho; son unos cantos de los siglos noveno y décimo de carácter gregoriano, y que voy a grabar; su título —no se rían— es Canto gregoriano al estilo marrano. (Marrano era un nombre despectivo dado a los judíos.)

R.—Ya, para terminar, díganos, porque a los lectores de la entrevista creemos les interesará mucho, cuáles van a ser sus próximas grabaciones.

M. C.—Las más importantes serán: Un ballo in maschera, con Carreras y Wixell, dirigida por Colin Davis; Medea; Attila, con Domingo y la dirección de Muti; I Puritani, en la versión original manuscrita, que es muy distinta a la que comúnmente se hace, con Kraus y Muti; La Gioconda y Tristán e Isolda.

Son ya las dos y media de la tarde. Nos hemos quedado con ganas de hacer otras muchas preguntas: sobre el «cachet» de los grandes divos, sobre los críticos, sobre la manera de preparar una ópera... Pero creemos que la larga conversación con la gran diva ha merecido, realmente, la pena. A ella y a su amabilidad nuestro reconocido agradecimiento.

VIVALDI (1678-1741)

«... Se colocaron los atriles, se instaló el sajón, magistralmente, ante el teclado del órgano; probó el napolitano las voces de un clavicémbalo, subió el maestro al "podium", agarró un violín, alzó el arco y, con dos gestos enérgicos, desencadenó el más tremendo "concerto grosso" que pudieron haber escuchado los siglos...»

(Alejo Carpentier: *Concierto Barroco*.)

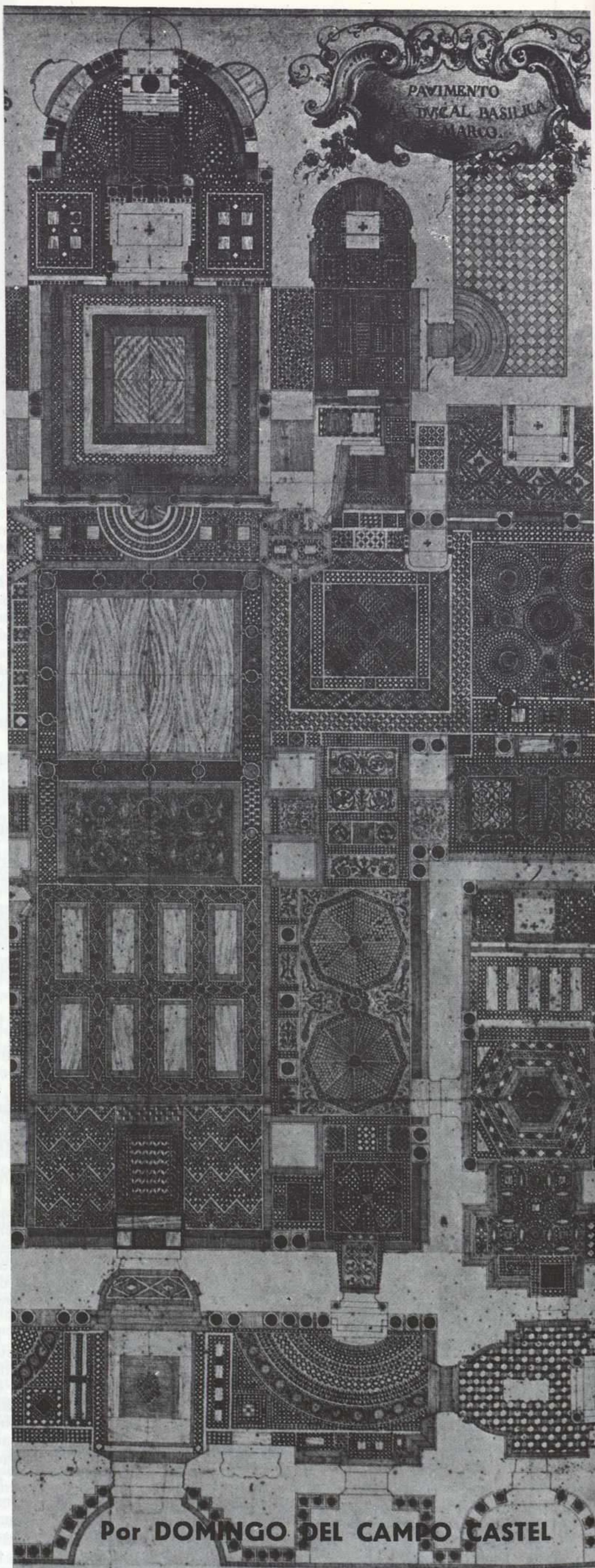
LA VISION Y EL ENIGMA

Sólo en fecha tan reciente como 1963 se ha podido datar con exactitud el nacimiento de Vivaldi, el 4 de marzo de 1678, al hallarse el acta de bautismo, por Eric Paul, en los archivos de la veneciana parroquia de San Giovanni in Bragora. Años antes, Rodolfo Gallo había encontrado el acta de defunción en Viena, ciudad donde fue inhumado el 28 de julio de 1741. Entre las dos fechas se desarrolla una biografía llena de arcanos, de noticias difícilmente contrastables, y sobre todo con abundantes etapas de silencio y de total ausencia de datos.

No existen testimonios de su infancia. Debió de recibir enseñanzas de violín de su padre, Giovanni, violinista reputado de la Capilla Ducal de San Marcos. No se sabe quién le formó en composición, aunque se ha citado al respecto a Legrenzi, maestro de capilla de San Marcos hasta 1690 y último eslabón de una sucesión de brillantes organistas y maestros de capilla adscritos a la basílica, y que se inicia, en 1527, con Adrián Willaert, músico de Brujas, y en la que aparecen, sucesivamente, Cipriano de Rore, Giovanni Croce, Claudio Merulo, Andrea y Giovanni Gabrieli, Monteverdi, Cavalli... Vivaldi fue ordenado sacerdote en 1703. Este hecho hay que valorarlo dentro del contexto social de la época. En realidad, la carrera eclesiástica era el único medio, por aquellos tiempos, de acceder, para los jóvenes de familias pobres, a ciertos niveles educativos que permitían una relativa seguridad económica. El hábito sacerdotal garantiza al beneficiario el respeto del poder civil y la protección del poder patriarcal. Sin embargo, Vivaldi ejerció durante muy poco tiempo sus obligaciones sacerdotales. Se ha fantaseado no poco sobre esta cuestión, pero lo cierto es que el propio músico ha sido bastante explícito, abordando francamente el tema en la correspondencia sostenida hacia el final de su vida, en 1737, con su protector, el marqués Bentivoglio. Allí puede leerse:

«No he dicho misa por espacio de veinticinco años, y no tengo intención de volver a hacerlo, no por causa de prohibición u orden alguna, sino por mi propia voluntad, a causa de una enfermedad que he sufrido desde mi infancia y que todavía me atormenta. Después de haber sido ordenado sacerdote dije misa durante casi un año, pero posteriormente decidí no volver a decir la por haber tenido, en tres ocasiones, que abandonar el altar antes de concluir el sacrificio, a causa de mi enfermedad. Por esta razón vivo casi siempre en interiores y nunca salgo si no es en góndola o carruaje, ya que no puedo caminar sin sentir dolor y opresión en el pecho. Ningún caballero me ha invitado a ir a su casa, ni siquiera nuestro Príncipe, porque todos conocen mi debilidad. Puedo salir a pasear después de la cena, pero nunca voy a pie. Esta es la causa de que nunca diga misa.»

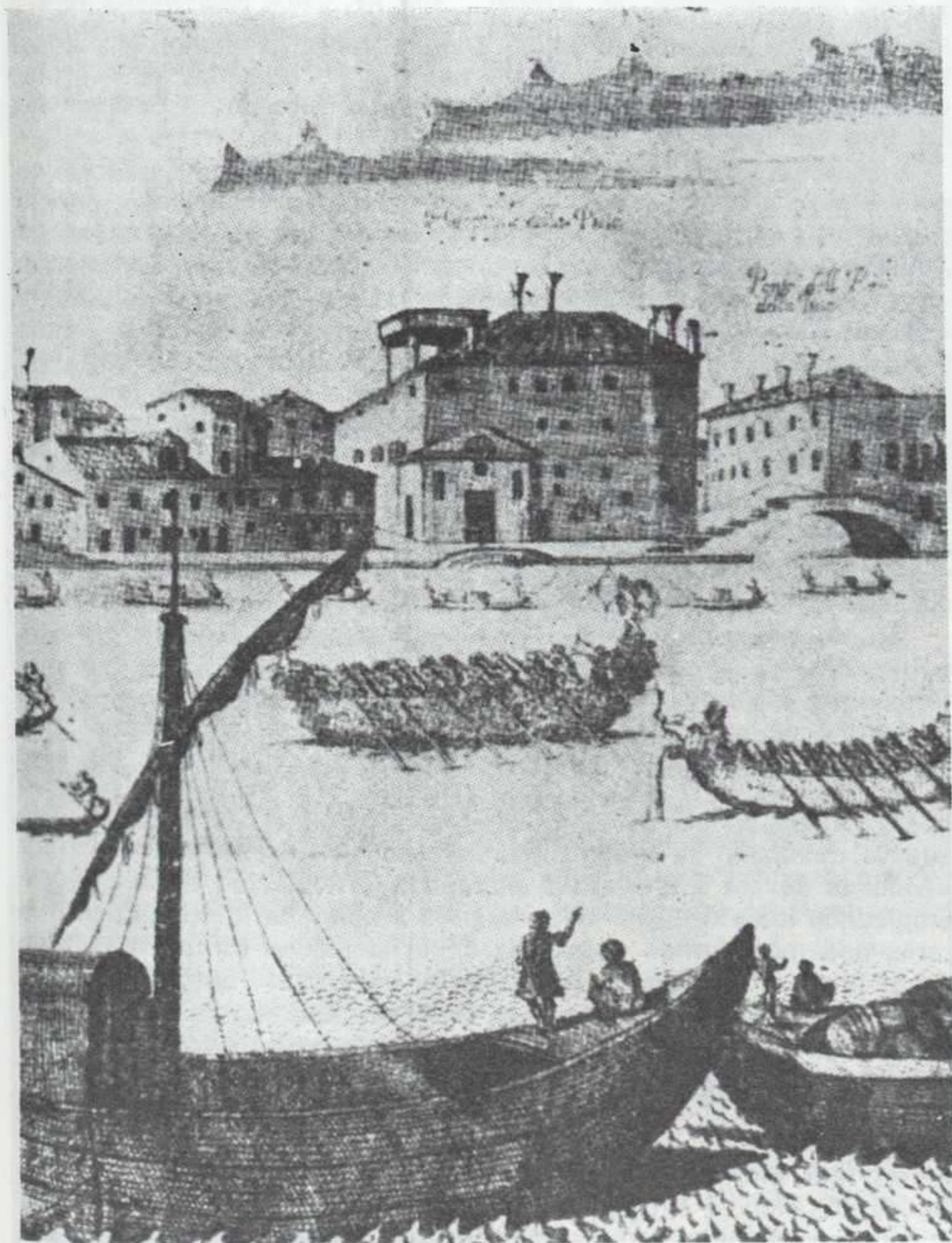
La extraña enfermedad a la que se alude en estas líneas plantea numerosos interrogantes sobre su verdadera naturaleza, y en todo caso resulta difícilmente compatible con la prodigiosa actividad desplegada como virtuoso, empresario, profesor, y sobre todo como compositor, con esa furia creadora de que habla el presidente Charles de Brosses. Puede pensarse en una enfermedad «diplomática», pero verosíblemente hay algo más. En continuo estado de agitación, según se desprende de una reseña de Goldoni, Vivaldi parece haber sido, como indica R. de Candé, el tipo de angustiado crónico, sujeto a penosas neurosis, manifestadas bajo ciertas condiciones psicológicas o físicas en ciertos estados emotivos, y sobre todo en el ejercicio de un sacerdocio sin vocación y por el que sintió, seguramente, un rechazo, por lo menos a un nivel inconsciente. El mismo hecho de ser en el plano de la práctica religiosa «extremadamente santurrón», según ciertos testimonios (Gerber: *Lexikon der Tonkünstler*, 1792), puede constituir un mecanismo de autodefensa y compensación frente a un hecho que se elude plantear de forma radical.



En 1703 también, Vivaldi entra al servicio del Pio Ospedale della Pietà, al que estará vinculado, de una u otra forma—como «maestro del violino», primero; como «maestro del coro e dei concerti», después—, durante cerca de cuarenta años. Los Ospedali eran instituciones de caridad que acogían huérfanos e hijos de familias pobres, y eran sostenidos a expensas de nobles prelados y comerciantes acomodados. En el Ospedale della Pietà, que admitía principalmente mujeres internas, la educación musical jugaba un importante papel. Las jóvenes estudiaban Canto y diversos instrumentos. Las más avanzadas formaban orquestas y coros, y en determinadas fechas se interpretaban conciertos, que llegaron a alcanzar fama más allá de las fronteras de la Serenísima.

Hasta 1713 Vivaldi compone música puramente instrumental, pero a partir de este año se inicia su carrera en el teatro, estrenando, en Vicenza, la ópera **Ottone in Villa**. Durante los años 1718 a 1722 interrumpe sus actividades en el Ospedale, iniciando una serie de viajes y estrenando varias óperas. Permanece dos años y medio en Mantua, en la corte del Landgrave Philippe de Hesse-Darmstadt, en calidad de «maestro di capella e di camera». A este período hay que referir el inicio de su relación con la cantante Anna Giraud (o Giró), que llegó a ser, además de su compañera habitual, la intérprete idónea de sus óperas. En 1723-24 lo encontramos en Roma, donde prepara la representación de tres óperas, y en 1729 se abre un largo período de viajes, que le llevan a Viena y, presumiblemente, a otras ciudades europeas. En 1738 va a Holanda para celebrar el centenario del teatro de Amsterdam. En fin, en 1740 abandona Venecia, encaminándose a Viena, donde moriría, al año siguiente, en el más completo desamparo. A partir de entonces se extiende una espesa capa de silencio sobre su figura, que durará muchos años. De hecho, ya había empezado a ser olvidado en vida, como se desprende de lo que decía Charles de Brosses en su carta de 29 de agosto de 1739: «Me he dado cuenta, con gran sorpresa, que no es tan apreciado como merece en su país, donde todo depende de la moda, donde hacía ya demasiado tiempo que se venían escuchando sus obras, y donde la música del año precedente carece de vigencia para el siguiente».

La desaparición de Vivaldi del panorama musical europeo es un fenómeno difícil de explicar. Goldoni es muy escueto al respecto: «El abate Vivaldi, incomparable virtuoso del violín, muy estimado por sus composiciones y conciertos, había ganado más de 50.000 ducados, pero su prodigalidad desordenada le ha hecho morir pobre, en Viena». Es la única referencia del hecho, proporcionada por un contemporáneo. Se inicia entonces un largo purgatorio de olvido para el músico, que llega a extremos realmente increíbles.



El «Ospedale della Pietà» en tiempo de Vivaldi...

En 1781, Saverio Bettinelli, al pretender catalogar todos los músicos italianos importantes, desde Guido d'Arezzo a Tartini, omite nada menos que a Monteverdi y a Vivaldi. Más aún, en el capítulo sobre la música, de la **Vida privada de Venecia**, de 1895, Molmenti no cita a Vivaldi entre los maestros de la Pietà en el siglo XVIII.

Ante hechos como éstos no puede menos de asaltarnos la duda sobre la validez de nuestros juicios estéticos y lo correcto de nuestras apreciaciones históricas. Pero, en todo caso, con Vivaldi la «astucia de la razón» preparaba, en revancha, un retorno no menos espectacular que su súbita desaparición. La resurrección empieza en Alemania, cuando los estudiosos de la obra de Bach quieren conocer los originales de los conciertos italianos en cuya transcripción se ejercitan. Empero estos primeros descubridores resultan demasiado críticos y negativos. La importancia histórica de Vivaldi es reconocida por primera vez por Arnold Schering en su **Historia del Concierto** (1905), y posteriormente por Marc Pincherle, que ha venido dedicándole una serie de estudios decisivos. De 1926 a 1930 la Biblioteca Nacional de Turín adquirió una gran colección que había pertenecido a Giacomo Durazzo, Embajador Imperial en Venecia, de 1764 a 1784. Dividido anteriormente en dos lotes, el conjunto dispersado es reunido por una doble adquisición. Son las dos Colecciones Mauro Foà y Renzo Giordano. En el conjunto, la obra de Vivaldi está representada por veintisiete volúmenes, con más de trescientas obras instrumentales, veinte óperas, cuarenta y dos composiciones religiosas, ochenta cantatas y oratorios, en su mayoría manuscritos. Después de la guerra, Ephrikian y Fanna fundan el Instituto Antonio Vivaldi. Las Ediciones Ricordi emprenden la publicación metódica de la obra completa bajo la responsabilidad del citado Fanna y preparada en detalle por musicólogos tales como el mismo Ephrikian, Bruno Maderna y G. F. Malipiero. El primero de ellos crea la Orchestra della Scuola Veneziana, cuyo ejemplo siguen poco después dos grandes agrupaciones: I Virtuosi di Roma e I Musici. El Centro Internacional de Documentación «Antonio Vivaldi», animado desde Bruselas por el doctor Demoulin, se encargará de centralizar las investigaciones.

La resurrección pública, posterior y apoyada en el microsuro y su floreciente industria, no está exenta de ciertas sombras. Su explosiva popularidad le hace sospechoso para aquellos para quienes calidad coincide con esoterismo de iniciados y complicación inasequible. Afortunadamente, al extraño periplo vivaldiano se le abren nuevas posibilidades. Para los años setenta y ochenta de este siglo la obra de Vivaldi plantea un nuevo reto, consistente en la decidida voluntad de interpretarla de acuerdo con los parámetros de la época en que fue creada. Es de esperar que, al igual



... y la iglesia actual, edificada en 1745.

que con varios de sus grandes contemporáneos, se inicie de forma sistemática todo un proceso en busca de autenticidad, que debe constituir un nuevo incentivo para seguir meditando y viviendo esta música tan singular.

JUEGOS VENECIANOS

En el siglo XVIII, Venecia estaba en fiesta más de la mitad del año. Al famoso Carnaval, que comenzaba el 26 de diciembre, sucedía, tras una breve interrupción, la temporada de primavera, que se prolongaba hasta el 30 de junio. Por su parte, la temporada de otoño se extendía desde el primer lunes de octubre hasta el 15 de diciembre. Esta brillante tramoya apenas podía ocultar la decadencia de esta República, que aquejada de un inmovilismo letárgico había conservado una organización política heredada de la Edad Media. El supuesto régimen democrático no era más que una aberrante forma de paternalismo, ejercido por una minoría oligárquica, la cual toleraba y aun fomentaba el hedonismo, con tal de poner coto a cualquier intento de emancipación. En suma, Venecia era un verdadero anacronismo en su interior, con unas clases dirigentes frívolas e incapaces ya de asumir ninguna función que justificase de algún modo su existencia. De cara al exterior, la regla de oro era el neutralismo, del que no se derivaron ventajas de ningún tipo, beneficiando, al fin y a la postre, a sus competidores.

Frente a los turcos, la pérdida de posiciones, si bien no espectacular, es continua e inexorable. Curiosamente, esta última cuestión tiene un eco preciso en el oratorio, de Vivaldi, **Juditha Triumphans**, de 1716. En el recitativo «Ita decreto aeterno Veneti Maris Urbem», del «Sumo Sacerdote Ozias», antes del coro final, se contiene una interesante referencia de la más candente actualidad. En 1714, Venecia había entrado en guerra con los turcos. El paralelo establecido por el libretista Casseti entre la ciudad de los dogos y Judith, por una parte, y el poder turco y Holofernes por otra, transformaba el oratorio en una plegaria por la victoria. Pero ésta no llegó. El Tratado de Passazowitz, de 1718, si bien confirmó las posesiones venecianas en Dalmacia, consagró al mismo tiempo la pérdida del Peloponeso, que Venecia había conquistado años antes.

Un incidente ocurrido en 1737 pone en evidencia, llamativamente, la mediocridad del medio social en que hubo de desenvolverse Vivaldi. A finales de dicho año, en el momento de partir para Ferrara, en donde debe montar una ópera, Vivaldi es informado por el Nuncio de que un importante cardenal le ha prohibido el acceso a la ciudad. El golpe, tanto económico como moral, es irreparable. Escribe el atribulado compositor: «El Nuncio apostólico me ha ordenado, en nombre de su Eminencia Ruffo, no ir a Ferrara para montar la ópera, bajo el pretexto de que soy sacerdote y no digo misa porque tengo amistad con la cantante Giró... Su Eminencia Ruffo ha arrojado sobre estas pobres mujeres —se refiere al grupo de mujeres que siempre le acompañaban para asistirle en los viajes— un baldón que nadie antes, en el mundo, se había atrevido a arrojar. Durante catorce años hemos ido juntos a numerosas ciudades de Europa, y en todas partes se ha admirado su honestidad; Ferrara puede dar testimonio suficiente... En Mantua he estado tres años al servicio del piadoso Príncipe de Darmstadt con estas damas que S. A. S. ha considerado siempre con la mayor benevolencia... Estas damas me ayudan mucho, porque ellas conocen todas mis debilidades».

Los motivos aducidos para la prohibición no parecen serios, pues Vivaldi, a la sazón, llevaba más de treinta años de sacerdocio irregular y veinte de relación con Anna Giraud. Por ello se ha querido ver, y la explicación resulta plausible, un trasfondo político en todo este asunto. El 26 de marzo de 1737 se había representado su ópera **Catone in Utica**, en Verona, en donde se exaltaba la libertad y el progreso. Esta obra no dejaría de suscitar recelos en los círculos más reaccionarios de la Serenísima. De hecho, una representación privada del drama de Metastasio, que forma la base del libreto de la ópera, había sido suspendida por orden del Consejo de los Diez. En todo caso, y teniendo en cuenta los condicionantes de la política veneciana del momento, necesariamente tenía que resultar perturbadora una obra consagrada a exaltar una Italia libre, independiente y unificada.

A pesar de la decadencia sociopolítica que se venía arrastrando desde hacía muchos años, Venecia gozaba por esta época de una floreciente vida cultural. Vivían allí músicos de la talla de Giovanni Legrenzi, Antonio Lotti, Antonio Caldara, Francesco Gasparini, así como los grandes «dilettanti» Tomaso Albinoni, Alessandro y Benedetto Marcello, los cuales se pretendían, orgullosamente, nobles y desinteresados en la práctica de su arte, del que no precisaban para subsistir, al pertenecer a familias acomodadas de origen burgués o patricio. De una generación posterior, pero como un resumen de todos los ideales musicales de esta rica pléyade, es Baldassarre Galuppi, nacido en la isla de Burano y llamado por ello el «buranello». A esta riqueza musical contribuyeron con su participación otros compositores no nacidos en las islas, como Jommelli, Porpora, Tartini, Alessandro Scarlatti (presentación, en 1707, de sus óperas **Il trionfo della Libertà** y **Mitridate Eupatore**), Domenico Scarlatti, Haendel (presentación, en la inauguración del Carnaval de 1709, de la ópera **Agrippina**), Hasse, cuya esposa era



Pietro Longhi: «El Concierto».

una famosa cantante veneciana, Quantz... Otras manifestaciones artísticas tienen, durante los mismos años, una verdadera época dorada. Baste recordar a los pintores Sebastiano Ricci, Piazzetta, Tiepolo, Rosalba Carriera, Canaletto, Bellotto, Guardi, Longhi, o a los escritores Goldoni, Apostolo Zeno, autores de numerosos libretos de ópera, y Carlo Gozzi, que también se relaciona con la historia de la Música a través de obras como **Turandot** o **El amor de las tres naranjas**.

Vivaldi no hace más que participar en la euforia creadora de este siglo XVIII veneciano. Con una atenta preocupación por la tradición local, músicos y pintores asumen el gusto secular de Venecia por lo abigarrado, no incompatible con el refinamiento, las construcciones barrocas, las audacias de forma y color. Mientras que Tiepolo pinta al fresco, como no se venía haciendo desde muchos lustros, y extrae de las propias limitaciones de esta técnica el soplo de una inspiración fulgurante en busca de unos paisajes infinitos en los que las figuras pierden peso y se hacen más luminosas y diáfanos, Vivaldi parece participar de la misma poética. Lírico, sensual, fantástico, ilusionístico, teatral, son palabras que se adaptan perfectamente a la creación de uno y otro artista. En ambos la nueva sensibilidad, ya lindante con el rococó, incide sobre el sustrato heredado. El resultado es una misma complacencia sensual que brota de la propia vida tomada como realidad secular.

Pero también hay puntos de contacto entre Vivaldi y los restantes artistas a que antes se ha aludido, especialmente los pintores, que hicieron de las vistas de Venecia objeto predilecto y primordial de su labor. Todos ellos aborrecen el formalismo y la pompa del estilo académico, al tiempo que cuestionan no sólo la representación y visión de la realidad, sino la misma realidad que va a rodear, como ámbito vital, esa burguesía enriquecida a la que va destinada su producción. Esta nueva «visión» adoptada por Vivaldi le llevará a una nueva síntesis y articulación de sus ideas. Empleando metafóricamente conceptos propios de la preceptiva literaria, podemos darnos cuenta de cómo abandona mucho más radicalmente que sus contemporáneos el «período», amplio y ampuloso, en el que se despliega la marcha grave de la idea por la frase corta y vivaz que agudiza los matices y los destaca ante el oyente. Es un claroscuro que ofrece aquel panorama quebrado, con sus sombras y puntos muertos, y oscila graciosamente sobre él. En el arte de Vivaldi, perfumado por el erotismo que se respira en la Pietà, pierde terreno la autoridad, en beneficio de la fantasía, la voluptuosidad y la gracia. Esto significa que revive, a título personal y con singular arrojo, la evolución compleja que representa el paso de la música sagrada a las formas «modernas» de la composición sinfónica profana.

POETICA VIVALDIANA

Marc Pincherle caracteriza a Vivaldi, en 1948, con las siguientes palabras: «Antecesor de J. S. Bach, vulgarizador o, mejor, inventor no sólo de una forma a la que el **Estro Armónico** aporta sus primeras obras maestras, sino de todo un estilo instrumental nuevo; precursor en la sinfonía y tal vez compositor dramático de más peso del que se le acostumbra atribuir, Vivaldi ha ejercido, incluso durante los tiempos del mayor olvido, una poderosa acción sobre los destinos de nuestro arte». Y cita a continuación una carta de André Pirro rindiendo homenaje a Vivaldi, «del que algunos no aprecian más que el don de la facilidad, cuando es la potencia lírica lo que hay que exaltar en él».

Ese lirismo tan personal, que impregna sus temas de una seducción franca y directa, constituye la esencia del genio vivaldiano. Su estilo es exultante, de una rítmica espontánea y básicamente homofónico. Esta «euritmia elemental», en feliz expresión de R. de Candé, es lo que confiere a esta música toda su fuerza comunicativa, basada en la función clarificadora del ritmo. En todo momento se pone de relieve el pragmatismo del compositor. Así, prefiere una fórmula eficaz, tal la de las notas repetidas, a aventurarse en procedimientos de los que está menos seguro. Recurre con gran discreción a las asimetrías rítmicas o a articulaciones espectaculares —síncopas, contratiempos— para velar el aspecto «regular» e incluso mecánico que podría derivarse de la sistemática utilización de tales rasgos. El resultado es una infinita variedad de temas, en general, llamativamente cortos, que le diferencian claramente de sus contemporáneos. Así pueden entrar en juego cuantos recursos contrastantes puedan imaginarse, desde la repetición de trazos virtuosos espectaculares a los grandes intervalos, tan característicamente vivaldianos.

El mundo musical en que se movía el «prete rosso» tenía sus reglas fijas. La más necesaria de ellas era la tonalidad. La problemática que ésta planteaba era fundamental para Vivaldi, siempre acostumbrado a tener los pies muy firmes sobre tierra; máxime cuanto que la época, a pesar de la monumental síntesis monteverdiana, se sentía insegura y a caballo entre la vieja polifonía, aún muy viva, por ejemplo, en Nápoles —piénsese en la obra de un Francesco Durante—, y la monodía moderna. Vivaldi reafirma el sentimiento tonal de modo definitivo, sin ambigüedades. Hay ahí

una solidez simple y grandiosa a la vez, que Haendel afirmará simultáneamente, y que permite a Vivaldi una variedad casi infinita, un experimentalismo constante, paradójicamente porque parte de un núcleo unificador, que es al mismo tiempo un verdadero credo estético.

El siglo de las luces no conoció nuestra imagen romántica del genio independiente, revolucionario, irresponsable o, a lo sumo, responsable únicamente ante Dios y ante la Historia. La lucidez creadora de Vivaldi nada tiene que ver con esta imagen; en él es menos importante la «inspiración» que el trabajo y el oficio. Sólo a partir de un «métier» perfecto la creación puede desplegarse sin problemas, en un constante progreso de los esquemas compositivos y de los hallazgos de todo tipo. Esto explica la coherencia de una línea que, sin sobresaltos ni rupturas espectaculares, lleva desde la sonata a trío de corte corelliano del **Opus I** a esas obras tan aparentemente fantásticas, de insólita tímbrica y de difícil clasificación, como el **Concierto para diversos instrumentos, P. 16**, de 1740.

Este oficio, por otra parte, revela otra característica de Vivaldi, y es la adecuación de las ideas al vehículo elegido para su expresión. Conoce la eficacia de fórmulas simples, repetidas con sutiles variaciones, y cómo, por ejemplo, la célula temática más elemental, formada sobre el acorde de tónica o sobre un simple salto de octava, puede liberar una energía musical incontenible con tal de que la realización instrumental sea perfecta. Al respecto, la Pietà constituía un excepcional laboratorio de experimentación, estimulante de la imaginación creadora, al permitir explotar las posibilidades de los instrumentos tradicionales, buscar enriquecimiento sonoro en el empleo de instrumentos arcaicos o poco frecuentes o, en fin, mezclar unos y otros en combinaciones de una rareza y originalidad que no ha tenido parangón hasta el siglo XX.

Dentro de este orden de ideas existe una característica, a veces poco valorada en Vivaldi, y es que jamás utiliza los instrumentos más allá de sus posibilidades reconocidas. Existe virtuosismo, pero nunca reinención del instrumento. No compone conciertos «contra el violín», y se evita dificultades superfluas, cosa que le diferencia radicalmente de un Locatelli, un Tartini o un Veracini. La tesitura de las partes de flauta, oboe, y sobre todo de violoncello, instrumento éste muy joven a la sazón, son reveladoras en este punto.

PEQUEÑA REPARACION DE UN GRAN OLVIDO

La Karlskirche, o iglesia de San Carlos Borromeo, es una de las construcciones más características de Viena. Edificada entre 1716 y 1737, según los planos del arquitecto J. B. Fischer von Erlach, su concepción arquitectónica respondía —como la de todos los templos católicos de la época— a las exigencias de un culto teatral y aparatoso. Es un brillante ejemplo del llamado «spätbarok» o barroco tardío, que se desarrolla en Europa Central tras el fin de la Guerra de los Treinta Años, y que simboliza la creciente riqueza de las Cortes centro-europeas, lograda sobre la miseria y el terror de sus súbditos. Muy cercana a ella —casi tocándose— se alzaba, en 1741, la pequeña y pobre capilla del Hospital de los Desamparados de la ciudad de Viena. En dicho Hospital falleció, el 28 de julio del citado año, un hombre sin fortuna ni familia, un mendigo, un músico: Antonio Vivaldi. Fue enterrado, con toda probabilidad, ese mismo día en la capilla del Hospital, donde se daba sepultura a los parias y a los ejecutados por la Justicia. En 1789, Hospital y capilla fueron derruidos. Hoy, ese lugar lo ocupa la Escuela Técnica Superior de Viena.

Al cumplirse el tercer centenario del nacimiento de Vivaldi, Viena, cementerio de músicos, ha rendido un pequeño homenaje al compositor veneciano. Una sencilla lápida, ofrecida por una entidad crediticia austríaca en el presente año, nos recuerda, desde una pared lateral del sólido edificio que alberga la Escuela Técnica, que en las proximidades descansan los restos de Vivaldi junto, tal vez, a los de un mendigo sin nombre y a los de un ahorcado sin justicia. El pasado 25 de mayo, y dentro del Festival de Viena, tuvo lugar, en la iglesia de San Carlos Borromeo, el estreno austríaco de *Juditha Triumphans*. Al terminar, tres músicos que habían intervenido en el concierto se desplazaron, junto con medio centenar de personas, ante la lápida conmemorativa. Y tras el ofrecimiento del acto por un representante del Departamento de Cultura de la ciudad de Viena, los tres instrumentistas —las partituras cogidas con pinzas de ropa a los atriles— respondieron, en nombre de Vivaldi, en un lenguaje que pudimos entender todos los que allí nos encontrábamos: su música.—**FERNANDO PEREGRIN.**



Viena: San Carlos Borromeo.

Música: el mejor homenaje a Vivaldi.



El registro no accede más que muy raramente al agudo, y jamás de modo insólito o inesperado, y el grave es aún más deliberadamente evitado. Por su parte, las líneas encomendadas al violín buscan la máxima flexibilidad, sin por ello salirse de posiciones confortables para cualquier profesional medio. Esta «neutralidad» frente a las posibilidades reales del instrumento no excluyen importantes logros en cuanto al color orquestal. Estos no derivan solamente de las mezclas fantasiosas de timbres instrumentales, sino del empleo de novedades muy interesantes, como son el trémolo, sordina y recursos de la técnica del violín, como las dobles y triples cuerdas, «pizzicatti», «scordatura», «col legno», «sul ponticello», efectos que aplica sistemáticamente, aunque proceden de épocas anteriores. Con propósito pintoresco habían sido utilizados estos efectos, por ejemplo, por Carlo Farina, cuyo **Capriccio Stravagante** es de 1627.

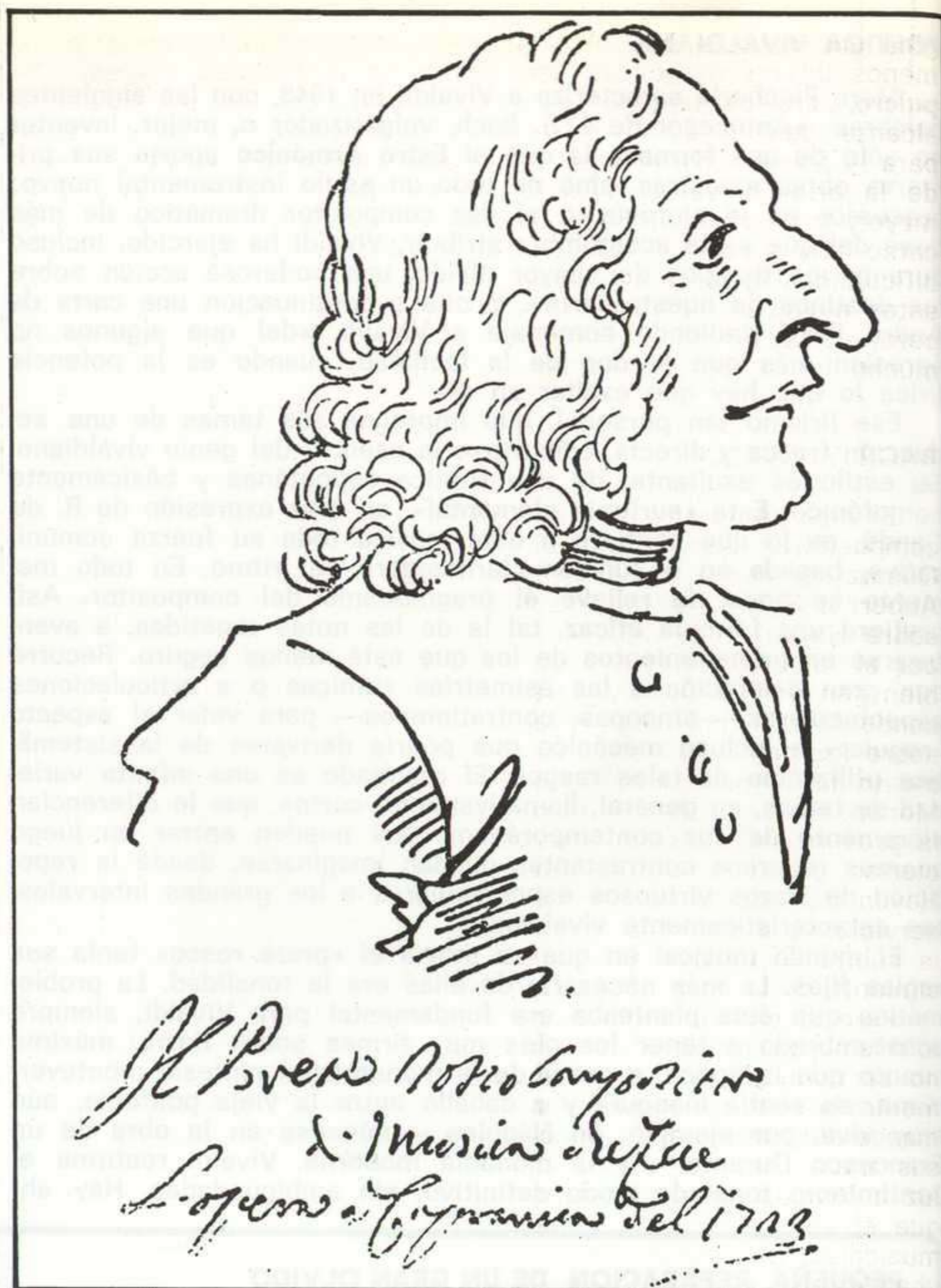
No terminan aquí las aportaciones de Vivaldi a la historia de la música europea. Antes de la Escuela de Mannheim, a la que se atribuye obstinadamente la prioridad sinfónica, emplea el «crescendo» en la orquesta, efecto éste del que Sammartini no hará sino tímidos ensayos hacia 1740, antes de que el procedimiento sea generalizado por el círculo de Stamitz. También se adelanta a Mannheim, al añadir a la orquesta de cuerda instrumentos de viento, con una función no sólo concertante, sino también sinfónica, a fin de reforzar un «tutti», o aportar un nuevo color al doblar una parte de violín, viola o bajo, o, en fin, hacer surgir un contratema. A menudo los instrumentos de viento intervienen entonces por parejas, confiriendo a la orquesta la fisonomía general propia de la época de Haydn y Mozart. Cuando Vivaldi fue invitado, en 1738, a celebrar musicalmente el centenario del teatro de Amsterdam, utilizó un conjunto formado por sendas parejas de oboes, «fagots», trompetas, trompas, siete primeros violines, cinco segundos, tres violas, dos violoncellos, dos contrabajos y timbales. Es decir, a grandes rasgos, la orquesta sinfónica clásica.

Cuando se habla del impulso que dio Vivaldi al concierto con solista se olvida con excesiva ligereza esta otra faceta de adelantado del sintonismo posterior gracias a ese sentido «moderno» de la orquestación y a que, en definitiva, el aspecto instrumental ha devenido en su música esencial, incluso desde el plano expresivo. Porque, y esto es importante destacarlo, y resulta de lo dicho sobre la utilización de los instrumentos, su virtuosismo es menos creativo sobre el plano técnico que desde un punto de vista dramático. Los instrumentos son tratados de un modo «vocal», lo que pone de manifiesto la presencia de una preocupación teatral en el corazón de toda la creación vivaldiana. En esto el paralelismo con Mozart es evidente. En uno y otro compositor la función demiúrgica de la ópera está fuera de toda duda. Puesto en contacto desde muy joven con las voces y con las posibilidades corales, tanto en San Marcos como junto a Legrenzi, Vivaldi parece estar convencido de la exigencia de someter toda creación musical a las características del instrumento que conoce a la perfección: la voz humana. En contraste con el genio profundamente instrumental de un Bach, el lirismo vivaldiano está comprometido con la posibilidad de vocalizar sus creaciones, incluso las puramente orquestales. Es significativa a este respecto la casi nula atención del músico a los instrumentos de tecla. Inversamente, es considerable su producción para instrumentos como el violín, el violoncello, el «fagot», etc., susceptibles de ser asimilables a la voz humana.

En una estrofa jovial y didáctica, Telemann parece estar evocando el arte del veneciano: «El canto es el fundamento de la música en todos sus aspectos. El que abraza la composición debe cantar en sus obras. El que tañe instrumentos debe conocer bien el canto. Aplíquese, pues, a inculcar bien el canto a los jóvenes». Esa era, exactamente, la opinión de Vivaldi, que daba la máxima importancia al «cantabile» en su música instrumental.

En su estudio sobre la interpretación de la música de Vivaldi, Walter Kolneder ha descrito con todo detalle el ideal sonoro del «prete rosso», lo que Telemann calificaba de «delicadeza romana». Pone de manifiesto la extrema sutileza de la gradación dinámica, la inteligente disposición de la agógica, la imaginativa articulación, la técnica altamente perfeccionada del arco, la praxis ornamental alcanzando ya el dominio de la variación. Lo que no menciona Kolneder es la «ricerca» de Vivaldi para fusionar todos estos detalles en una unidad con el lugar de ejecución, con los «saloni» de las villas y de los palacios venecianos. Había encontrado tal marco en la «sala dell chitarra rovesciata» de la Villa Contarini, cerca de Padua. Dos salas superpuestas, comunicándose acústicamente por medio de un «rosace», provistas de un techo doble, de madera, y de cuatro galerías, le ofrecían una acústica que le permitía realizar en el más alto grado de perfección su sueño del «cantabile», del espacio sonoro, realizando a la vez una fusión y una separación.

Sería erróneo confundir este ideal de «cantabile» con una concepción blanda, desprovista de fuerza, como considerar auténtica la práctica, corriente hoy en día, de una interpretación excesivamente robusta, con dinámica en terrazas. Que ocasionalmente se recurra a una virtuosidad enérgica y apasionada, en muchos aspectos anticipadora de Tartini, es algo legítimo, a condición de permanecer sobre la base del canto, de la «vox humana», como propugnaba Telemann.



El famoso dibujo (1723) de Ghezzi, único retrato auténtico de Vivaldi.

Un aspecto que ha perjudicado mucho la reputación de nuestro músico es la simplicidad de su escritura, considerada como una grave insuficiencia por aquellos para quienes complejidad es sinónimo de supremo arte. Desde la época de Goldoni se ha venido transmitiendo una serie de opiniones desfavorables, según las cuales Vivaldi carecía de la adecuada formación contrapuntística, conducía los bajos de modo deficiente, su armonía resultaba muy rudimentaria... Ahora que ya conocemos una gran parte de su producción instrumental resulta muy fácil de refutar, con ejemplos concretos, tales tópicos afirmaciones.

Así, a pesar del carácter esencialmente homofónico de su música, no faltan muestras de un soberbio oficio contrapuntístico en obras tan conocidas como los coros «Cum Sancto Spiritu», del **Gloria en Re mayor**, y «Sicut erat», del **Dixit Dominus**, o, dentro del mundo del «concerto», el «Allegro» del **Concierto del Estro Armonico, op. III, número 11, en Re menor**, por cierto transcrito por Bach para órgano (BWV 596), y las fugas incluidas en los finales de los **Conciertos P. 371 y P. 427**, sin olvidar la bella escritura polifónica de ciertos «concerti ripieni».

Las acusaciones en torno a la conducción de los bajos supone una mala interpretación del sentido de la música vivaldiana, la cual, mirando hacia el futuro, tiende a liberarse en muchos casos de la pesada férula del bajo continuo. Este era tradicionalmente confiado a los instrumentos graves del conjunto y completado armónicamente por una realización libre sobre un instrumento de teclado. Vivaldi tiene mucho cuidado en anotar el instrumento que debe realizar el bajo. El órgano es señalado, concretamente, en un gran número de conciertos: **Op. IV («La Stravaganza»), Opus VI, VII, IX («La Cetra»), X, XI, XII**, etc. En algunas obras vocales y en ciertos conciertos, por ejemplo, el **P. 87**, se prescriben dos claves; otras veces un clave y un órgano, como en el **Concierto P. 165**. Existen conciertos (**P. 14, per la S. S. Annunziona di Maria Vergine; P. 270, P. 306, P. 379**, etc.) en los que hay muy originales soluciones a este problema del bajo. En todo caso, existe una clara tendencia del compositor a no atarse a fórmulas estereotipadas y a buscar en cada caso lo que resulte más conveniente a la más clara y comunicativa expresión de su torrencial invención.

El tema de su sensibilidad armónica apenas merece ser examinado, pues son innumerables los ejemplos que ponen de relieve el refinamiento alcanzado por nuestro músico en este terreno. De entre los más conocidos es imposible dejar de citar el fragmento del **Concierto op. X, número 2, «La Notte»**, titulado «Il Sonno», en el que el encadenamiento de séptimas menores y disminuidas ori-

gina una especie de ubicuidad tonal, singularmente moderna. No menos interesante desde esta óptica es la **Sinfonía al Santo Sepulcro**, para instrumentos de arco, en la que la riqueza moduladora alcanza, dentro de lo estricto de la forma, una intensidad inusual para la época. Otra muestra destacada es el recitativo en Si menor de la primera versión del **Concierto op. VII, número 11, en Re mayor**, transcrito por Bach para órgano (BWV 594), y que al publicarse fue sustituido por Vivaldi, probablemente a causa de las dificultades técnicas que suscita, por un **grave** en La mayor. En fin, estos ejemplos, si bien de los más llamativos, no son los únicos, pero, en todo caso, la relación sería interminable y excedería con mucho los modestos límites de este trabajo.

BACH Y VIVALDI

El arte de Vivaldi dejará una estela inmediata en una serie de compositores. Así, pueden citarse los alemanes Hasse, Pisendel y Quantz; el checo Franz Benda; los franceses Corette y Jacques Aubert... Se ha llegado a suponer una influencia no documentada sobre Haydn, cuya madurez técnica difícilmente puede explicarse por el impacto de la filosofía del **Sturm und Drang**. Cabría muy bien pensar que Haydn, a través de Pórpura o de los archivos del conde Morzin, al servicio del cual estará en 1759, haya meditado sobre los pentagramas de Vivaldi. Se sabe que el **Opus VIII, el Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione**, había sido dedicado a un conde Morzin. Se ha señalado al respecto que esta dedicatoria justifica la presencia de ciertos acentos «eslavos» en algunos de los conciertos de la colección. Pues bien, cabe la suposición de que Haydn se interesase por el pasado musical de la casa a cuyo servicio se encontraba a la sazón, lo que haría menos misteriosa la súbita «eclosión» del genio haydniano, estimulada por el conocimiento de la obra del veneciano.

Pero si todo lo anterior no pasa de mera conjetura, no ocurre lo mismo en la relación con la figura de J. S. Bach. Ambos músicos no se conocieron, y es fácil que Vivaldi haya ignorado completamente la obra de Bach. Fueron, precisamente, los estudiosos alemanes del músico de Eisenach, al intentar conocer los originales de sus transcripciones de conciertos italianos, los que sacaron a la luz a Vivaldi. «Es así —señala Forkel, primer biógrafo de Bach— que él aprendió el encadenamiento, el orden lógico de las ideas musicales, la variedad en la sucesión de las modulaciones y muchas otras cosas...; aprendió el arte de pensar la música en tal grado que después de haber terminado este trabajo —se refiere a las transcripciones— estuvo en condiciones de ordenar sus pensamientos no solamente según sus dedos de virtuoso, sino también según su propia inspiración.» Inspiración que debía conducir a Bach

a escribir, algunos años más tarde, los **Conciertos de Brandeburgo** y a «crear» el **Concierto para clave y orquesta**. Del **Estro Armónico**, Bach transcribió seis conciertos, tres para clave (números 3, 9 y 12), dos para órgano (números 8 y 11) y uno para cuatro claves y orquesta, en discutida versión (número 10). También transcribió diversos movimientos de conciertos del **Opus IV** (números 1 y 6) para clave y del **Opus VII** (números 8 y 11) para clave y órgano, respectivamente.

La manipulación del material vivaldiano debió constituir para él una experiencia imborrable. Al nivel más superfluo se advierten ecos venecianos en muchas páginas bachianas, como ha señalado Pincherle, el cual relaciona, por ejemplo, el inicio del «capriccio» de la «Sonata número 12» del **Opus II** de Vivaldi y la **Invencción a dos voces, número 13**, o el «Concierto» para cuerdas, P. 394, y la **Invencción número 8**. Pero existe una influencia a un nivel más esencial, y a ella se refiere, en realidad, Forkel cuando da a entender que el torbellino de ideas musicales que muy pronto estallaron en el cerebro de Bach necesitaban para desplegarse una forma inteligible, y que esa forma la proporcionó, precisamente, Vivaldi, y en concreto su concierto instrumental.

Pasajes con solista fueron ocasionalmente incluidos en las «canzonas» instrumentales, en Italia, durante la primera mitad del siglo XVII. Sin embargo, una sistemática aplicación de la idea del concierto no se produce antes del último cuarto de aquel siglo. Gradualmente, van cristalizando varias formas no siempre fáciles de diferenciar. En la sinfonía-concierto, término acuñado por A. Schering, grupos de diferentes instrumentos se confrontan unos con otros, pero no existen verdaderos solistas. Cultivaron este tipo compositores de la Escuela de Bolonia, como Giovanni Maria Bononcini y Giuseppe Torelli. De mayor significado es el **Concierto Grosso**, en el que un grupo de instrumentos, el concertino, se opone a un gran conjunto de instrumentos, el ripieno o «grosso». En el fondo, se contraponen dos orquestas de desigual importancia, pero estrechamente imbricadas. Es fácil encontrar en esta forma «dialogada» lo que debe, tanto a la música litúrgica con su escritura antifonal, como a la ópera. Compositores como A. Corelli (el famoso **Opus VI**), Georg Muffat y el mismo Vivaldi escribieron obras de esta clase. Ejemplo insigne, aunque muy tardío, lo constituye el **Opus VI** de Haendel. Finalmente, el concierto con un solista principal es la forma con más porvenir, y en este período se inicia su desenvolvimiento y alcanza sus primeros frutos. Albinoni, Torelli, y sobre todo Vivaldi son los primeros campeones de esta modalidad.

Durante la primera década del siglo Vivaldi desarrolló una estructura arquitectónica de gran lógica y belleza, y adoptó la secuencia rápido-lento-rápido, propia de la sinfonía italiana de ópera. El primer movimiento organiza el material musical a modo de «rondó». Se inicia y finaliza con un «ritornello» a cargo del «tutti» en la tónica, que proporciona una sólida base a toda la construcción. Fragmentos de las secciones del «tutti», normalmente en otras tonalidades más o menos relacionadas con la principal, son distribuidos a lo largo del movimiento, mientras episodios de contraste a cargo del solista o solistas conectan las entradas del «tutti». Las graciosas ornamentaciones de estos solos proporcionan las necesarias modulaciones, y con frecuencia introducen material temático nuevo. Esta estructura puede aparecer también en los dos restantes movimientos, pero, normalmente, Vivaldi prefirió una construcción más simple o el uso del «ostinato» en el bajo para los movimientos lentos, y una pieza a modo de danza, con elementos de origen popular algunas veces, para el tiempo final.

Geiringer destaca el significado que tuvo para Bach la estructura a modo de «rondó» magnificada por Vivaldi. Y no sólo tuvo importancia a la hora de componer sus propios conciertos, sino al afrontar otros géneros musicales aparentemente tan alejados como la cantata. En efecto, las tempranas cantatas del período de Weimar revelan el estudio de las formas italianas, especialmente el concierto vivaldiano, y esto se refleja tanto en el aspecto melódico como en la configuración de las arias. En obras posteriores del mismo género, como la **Cantata BWV 78**, «Jesu, der du meine Seele», se da una construcción de texto y música estrictamente simétrica, que asume la forma del concierto de Vivaldi.

Pero no termina ahí la función vivificante, en la obra de Bach, de la forma «concerto». Esta —ha señalado Olivier Alain— penetra las formas contrapuntísticas más aparentemente rígidas y ajenas. Y así se llega a la síntesis suprema de la escritura contrapuntística y del estilo concertante, de la fuga y del «concerto». Una y otro no serán más que variantes de un mismo tipo arquitectónico. Las diversas exposiciones de la fuga equivalen a los «ritornelli» del «concerto», mientras que los «divertimenti» de aquella desempeñan la misma función que los «soli» del concertino. En suma, Bach ha conseguido combinar dos formas aparentemente irreconciliables, dándose cuenta de que ambas podían basarse en esta arquitectura tonal en forma de «rondó». Estas consideraciones ponen de manifiesto que la influencia de Vivaldi sobre Bach es mucho más profunda de lo que suponen algunos que se limitan a detectar ciertas coincidencias superficiales en rasgos melódicos, y de lo que suponían aquellos estudiosos que buscaban, con no poca condescendencia, al autor de los originales de las transcripciones bachianas.

The image shows a fragment of an autograph manuscript for a Kyrie. It consists of several staves of musical notation. The top staff is marked 'Alto'. Below it, there are several staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Annotations such as 'Kyrrie', 'ele = ison', and 'Jone' are written in the margins and between the staves. The notation is dense and characteristic of Vivaldi's style.

Manuscrit autographe du Kyrie (fragment).

La diáfana escritura de Vivaldi (autógrafo del Kyrie).

Gpa Music, s. a.

WEINBACH

ACCORD

BÖSENDORFER

BELARUSJ

PETROF

CHAIKOVSKY

ETYDE

RÖSLER

CHERNY

TCHAIKA

WLADIMIR

SCHOLZE

UNA ORGANIZACION AL

PETROF



TROFEO INTERNACIONAL A LA CALIDAD 1974 - 75

(Por decisión de las revistas: Mercado Mundial,
African Trade Review, Euroussa, The East Trade)

PREMIO CALIDAD EUROPA 1975

(Por referéndum realizado por Computer internacional)

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

Vía de los Poblados s/n.

Tels. 763 82 02 - 763 85 72

MADRID - 33 (Hortaleza)



SERVICIO DE LA MUSICA

BREVE INTRODUCCION A UN CATALOGO

Es imposible, ni siquiera aproximadamente, tratar de resumir con cierto rigor la obra de Vivaldi, por la amplitud y variedad de la misma. A pesar de ello, y con plena conciencia de las dificultades y limitaciones que la tarea lleva consigo, vamos a citar algunas obras que por su significado intrínseco o bien por la popularidad alcanzada merecen una atención especial.

Un primer bloque de la obra instrumental resulta fácilmente identificable, pues está formado por las colecciones de sonatas y «concertos» que se publicaron en vida del autor. Para facilitar la tarea del lector se enumeran a continuación estas colecciones, siguiendo el orden cronológico de su edición:

- Op. I. Doce sonatas a tres para dos violines y «violone» o cembalo (Venecia, 1705).
- Op. II. Doce Sonatas para violín y bajo continuo (Venecia, 1709).
- Op. III. **L'Estro Armónico:** Doce «Concertos» para uno, dos, tres y cuatro violines (Amsterdam, 1711).
- Op. IV. **La Stravaganza:** Doce «Concertos» para violín (Amsterdam, 1712-1713).
- Op. V. Seis Sonatas, cuatro para violín y dos para dos violines con bajo continuo (Amsterdam, 1716).
- Op. VI. Seis Conciertos para violín (Amsterdam, 1716-1717).
- Op. VII. Doce Conciertos: diez para violín, dos para oboe (Amsterdam, 1716-1717).
- Op. VIII. **Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione:** Doce Conciertos para violín, a los cuales pertenecen **Las cuatro Estaciones** (Amsterdam, 1725).
- Op. IX. **La Cetra:** Doce Conciertos, de los cuales once son para un violín y uno para dos violines (Amsterdam, 1727).
- Op. X. Seis Conciertos para flauta travesera (Amsterdam, 1729-1730).
- Op. XI. Seis Conciertos para violín (Amsterdam, 1729).
- Op. XII. Seis Conciertos para violín (Amsterdam, 1729).
- Op. XIII. **Il pastor Fido:** Seis Sonatas para diversos instrumentos (París, hacia 1737).
- Op. XIV. Seis Sonatas para violoncello y bajo continuo (París, hacia 1740).

De estas colecciones, las dos primeras han sido consideradas algo convencionales, si bien esta opinión no es unánime, y así, Jean Pierre Demoulin estima que las sonatas del **Opus I** inauguran una escritura que desembocará en el trío para cuerdas. En 1711 se publica el **Estro Armonico**, serie que aporta una renovación sustancial en la forma concierto. La colección es un verdadero muestrario: para dos violines (5.º y 8.º), para dos violines y un violoncello (2.º y 11.º), para cuatro violines (1.º y 4.º), para cuatro violines y un violoncello (7.º y 10.º); a los que hay que añadir cuatro conciertos enteramente modernos para un violín solista (3.º, 6.º, 9.º, 12.º). Es explicable el impacto que produjo su publicación, a pesar de ciertos antecedentes, parciales, remotos, en alguna obra, de Stradella, o más próximos. Entre estos últimos, y dejando aparte el **Opus V** de Corelli, publicado, póstumamente, en 1714, y que por entonces ya era un homenaje al pasado del «concerto grosso», no puede menos de citarse el **Opus II**, «Sinfonie e concerti a cinque», de Albinoni, de 1707; el **Opus I**, «Concerti a cinque con violino solo e violoncello obbligato, di Benedetto Marcello, nobile véneto, dilettante di contrapunto», de 1708, y el famoso **Opus VIII** de Torelli.

La línea apuntada en el **Estro** en cuanto al estilo «nuevo» del concierto se consagra en el **Opus IV** («**La Stravaganza**»), algo así como «vuelo de la fantasía». El solista irrumpe como un personaje de ópera y se enfrenta con pasión individualista al «tutti». La instrumentación es la misma para los doce. Excepto el número 7, que tiene cuatro tiempos, todos los demás tienen tres. Estos conciertos reflejan de modo convincente el triunfo de la individualidad. En realidad, rompen la unidad cósmica simbólica, propia de las formas tradicionales, para dejar hablar a la subjetividad. La combinación de la voz solista con el acompañamiento desarrollado ricamente logra expresar las profundidades personales de la pasión, devoción, agonía o delicia.

Las sonatas del **Opus V** están dentro de la tradición, son continuadoras de las colecciones de los **Opus I y II**, y hasta cierto punto implican una especie de alto en el camino. En cuanto a los dieciocho conciertos de los **Opus VI y VII**, merecen una atención particular. Formadas las colecciones hacia 1716-1717, comprenden obras que habían circulado con anterioridad en manuscrito, y están integradas por conciertos «modernos» en tres movimientos y con un instrumento solista —violín u oboe— oponiéndose al «tutti». La música dramática de origen teatral no deja de estar presente. El ritmo acentuado del primer «Allegro» del concierto número 4 del **Opus VI**, la profundidad del «Grave» del número 3, **Opus VII**; el dinamismo de los dos movimientos vivos del concierto **Opus VII**, número 4, son bellos ejemplos de la riqueza de expresión en Vivaldi. Este sentido dramático se confirma en el **Opus VIII, Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione**, algo así como la confrontación de la Armonía y la Inspiración. El título refleja el eterno problema de conciliar la libertad creadora y el esquema orgánico de las reglas. Comprende este «opus», además de **Las cuatro Estaciones**, otros conciertos de aparente inspiración literaria: Número 5,



Giuditta, por Vincenzo Cattena.

«La Tempesta di mare»; número 6, «Il Piacere», y número 10, «La Caccia». El conjunto no puede ser más sugestivo. Puede decirse que aquí el estilo se transfigura y florece como un nuevo clasicismo.

De los doce conciertos del **Opus IX, La Cetra** («La Lira»), once están compuestos para violín solista y dos de ellos exigen del instrumento una afinación diferente de la normal («scordatura»). El número 9 está concebido en el espíritu del «concerto grosso» y utiliza dos violines solistas. Tanto este **Opus** como el **X** —conciertos para flauta, entre los que figuran los denominados «La Notte» e «Il Cardellino»— son tal vez los más homogéneos de la producción vivaldiana, y su escritura es más cálida y sinfónica que los precedentes. Por su parte, los **Opus XI y XII**, entre los que figura el concierto **Op. 11**, número 2, «Il Favorito», apelan a una escritura contrapuntística a veces más tradicional, pero sin que ello implique ninguna renuncia a lo ya conquistado. Finalmente, los **Opus XIII y XIV** contienen sonatas estilísticamente muy variadas y que rompen de algún modo la línea seguida en las anteriores series.

Al comparar estas colecciones publicadas con las obras sin editar, escritas la mayoría para la Pietà, se advierte que estas últimas conservan unos valores de frescura, improvisación y espontaneidad, sin las limitaciones que a veces puede imponer la edición. Entre los conciertos sin publicar hay de muy variados tipos: con solista, «grosso», a doble coro dentro de la mejor tradición veneciana, sin ripieno, que son verdaderas sonatas para diversos instrumentos; sin concertino o sinfonías, escritas casi siempre a cuatro partes, y para varios instrumentos, obras estas última de difícil clasificación. De los conciertos para solista no puede por menos de llamar la atención la escritura de ocho para viola «d'amore», 27 para violoncello, instrumento a la sazón bastante novedoso, y 39 para «fagot», algo sin posible parangón. Pero lo más sorprendente es esa serie de conciertos de insólita instrumentación, a veces incluso difícil de clarificar, por la peculiar nomenclatura utilizada para designar ciertos instrumentos. No resistimos la tentación de enumerar algunos: **P. 87**, para flautas, oboes, «salmoé», «violette inglesi», dos claves y cuerdas; **P. 385**, oboes en sordina, «salmoé» y violas a la inglesa; **P. 16**, con dos flautas, dos tiorbas, dos mandolinas, dos «salmoé», dos violines en tromba marina, violoncello y orquesta de arcos; **P. 226**, «in due cori», para cuatro flautas obligadas, cuatro violines, cuerdas y dos órganos; **P. 84**, «per la Solennita de San Lorenzo», dos violines, dos flautas, dos oboes, dos «clar», «fagot», cuerda y continuo; **P. 444**, violín principal, dos oboes, dos trompas, cuerda y timbales, «para la Orquesta de Amsterdam»; **P. 383**, violín solista, dos flautas, dos oboes, dos fagotes, cuerda y continuo, «para la Orquesta de Dresde»; **P. 359**, para violín solista, oboe



solista, dos flautas, dos oboes, «fagot», cuerda y continuo, «Per S. A. R. di Sassonia». Aun sin tal variedad instrumental, no puede por menos de citarse, por su maravilloso sentido de la tímbrica, el **Concierto P. 222**, «Con violino principale ed altro violino per eco in lontano». Todos estos ejemplos revelan una preocupación por el color instrumental que convierten a Vivaldi en precursor de cuestiones que solamente se han planteado en nuestra época.

* * *

Sería presuntuoso analizar aquí el mundo operístico de Vivaldi, formado por una veintena de óperas conocidas por los musicólogos, cantidad, realmente, modesta si tenemos en cuenta el casi centenar que compuso. Las grabaciones discográficas, como la muy incorrecta, en todos los sentidos, de la **Fida Ninfa**, y la discutible y cruelmente mutilada de **Orlando Furioso** permiten suponer, vagamente, al aficionado la existencia de un mundo sugerente y rico musicalmente hablando. Empero, el aspecto teatral se escapa, pues no existe hasta el momento una praxis de la dramaturgia vivaldiana. Por ello podemos únicamente constatar la existencia de una colección admirable de fragmentos —arias, recitativos, etc.—. Añadir nuevas precisiones es aventurado, y entretanto, mientras no se acceda a nuevos conocimientos, deben quedar en suspenso los juicios sobre el valor y la oportunidad de las acerbadas sátiras que Benedetto Marcello, con su **Teatro alla Moda**, lanzó contra ese mundo operístico veneciano en el que Vivaldi se vio inmerso con total entrega, como compositor, animador y empresario. Pensemos, simplemente, en la importancia que para su vida significó esta dedicación teatral, dado que en relación con la misma llevó a cabo

la mayor parte de sus viajes: Vicenza, Verona, Florencia, Roma, Praga... Gracias a esta actividad pudo, por otra parte, reunir una pequeña fortuna, lo que no le impidió «morir pobre en Viena».

En el capítulo de la música religiosa hay tres obras monumentales para doble coro, el salmo **Dixit Dominus** (tal vez la cumbre de su producción en este género), el salmo **Beatus Vir**, de concentrada grandeza y unidad, y el **Kyrie en Sol menor**, verdadera joya contrapuntística. No consta, y es curioso, que Vivaldi compusiese una misa completa. Sólo han llegado hasta nosotros partes del Ordinario, como el indicado **Kyrie**, el famosísimo **Gloria en Re mayor** —compuso otra versión musical de este texto— y un **Credo en Mi menor** para coro y orquesta. Puede añadirse a estas obras el **Magnificat en Sol menor**, que presenta dos versiones, de escritura concisa y directa, y el emotivo **Stabat Mater** para contralto y orquesta de arcos. También debe recordarse la docena de obras, calificadas de «motetto», compuestas sobre textos latinos para soprano o contralto solo y orquesta de arcos. Son verdaderos conciertos para canto y orquesta, y este modelo tendrá una proyección que llegará al célebre **Exultate Jubilate** mozartiano K. 165.

La música vocal e instrumental profana ha sido hasta el momento poco estudiada. Existe una gran cantidad de cantatas, serenatas y arias para voces e instrumentos en los fondos Mauro Foa. En una posición intermedia, abierta a toda clase de sugerencias y «lecturas», se encuentra **Juditha Triumphans**, ya bastante famosa y que se califica ambigualmente de oratorio sacro-militar. Esta composición se estrenó, en 1716, en la Pietà, y constituye una verdadera ópera sacra, teniendo en cuenta las indicaciones sobre la puesta en escena que figuran en el manuscrito.

DISCOGRAFIA INDICATIVA

- **L'Estro Armonico, op. 3:** I Musici. Philips, «estereo», 5 OEL 100.
- **La Stravaganza op. 4:** I Musici. Philips, «estereo», 5 OEL 080.
- **El Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione, op. 8:** I Musici. Philips, «estereo», 5 OEL 080. (Las cuatro Estaciones, números 1-4).
- **La Cetra, op. 9:** I Musici. Philips, «estereo», 5 OEL 080.
- **Seis Conciertos para flauta, orquesta de cuerda y continuo, op. 10:** I Musici. Philips, «estereo», 5 OEL 100.
- **Conciertos para violín, cuerda y continuo, op. 11:** I Musici. Philips, «estereo», 65 00 933/934.
- **Conciertos para violín, cuerda y continuo, op. 12:** I Musici. Philips, «estereo», 65 00 934/937.
- **«Il pastor Fido», seis sonatas, op. 13:** H.-M. Linde, flauta; E. Melkus, violín; R. Zosso, «viella»; G. Atmacayan, violonchelo; W. Stiftner, «fagot»; H. Dreyfus, clave. Archiv Produktion, «estereo», 25 33 117.
- **Conciertos para flauta, violín, oboe, «fagot», mandolina, órgano, violonchelo, flautín y trompeta:** I Musici. Philips, «estereo», 5 OEL 100.
- **Conciertos para viola «d'amore», cuerda y continuo:** Miembros de la Orquesta del Estado de Dresde. Director, V. Negri. Philips, «estereo», 65 00 970/71.
- **Concerti con molti stromenti:** Miembros de la Orquesta del Estado de Dresde. Director, V. Negri. Philips, «estereo», 65 00 242.
- **Concerti a cinque, a quattro, a tre,** hacia 1705-1720. Leonhardt, Harnoncourt, Brügggen, Schaeftlein y Fleischmann. Das Alte Werk/Telefunken, «estereo», SAWT-9528.
- **Conciertos para «fagot», cuerda y continuo:** I Musici. Philips, «estereo», 65 00 919.
- **Cuatro Conciertos para oboe, cuerda y continuo:** I Musici. Philips, «estereo», 95 00 044.
- **Cinco Conciertos para oboe, cuerda y continuo:** I Musici. Phi-

lips, «estereo», 95 00 299.

- **Conciertos para oboe, cuerda y continuo:** I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Hispavox, HES 60-111, «estereo».
- **Concierto a dos coros para violín «discordato» en Si bemol mayor:** I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Hispavox, «estereo», HES 60-123.
- **Las cuatro Estaciones** (Números 1-4 de «Il Cimento dell'Armonie e dell'Invenzione»): Loveday, Ac. St. Martin-in-the-Fields. Director, Marriner, Decca, «estereo», SXL-29073.
- **Las cuatro Estaciones:** I Musici. Philips, «estereo», PH 5835 030.
- **Obra para flauta y orquesta:** Rampal, Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Hispavox, «estereo», HES 60-150 N52.
- **Seis Conciertos diversos instrumentos:** I Solisti Veneti. Director, Scimone. Hispavox, «estereo», HES 60-103.
- **Juditha Triumphans**, oratorio sacro-militar: Solistas, Orquesta de Cámara de Berlín. Director, V. Negri. Philips, «estereo», PH 67 47 173/03.
- **Música Sacra:** Solistas, Conjunto vocal y Orquesta de Cámara de Lausanne, Coro y Orquesta de la Fundación Gubelkian, de Lisboa. Director, M. Corboz. Erato/Hispavox, «estereo», HES 60-213/14/15/16/17.
- **Salmo 126. Dos Motetes:** T. Berganza, English Chamber Orchestra. Director, A. Ros Marbá. Ensayo «estereo», ENY 809.
- **Vivaldi en San Marcos, volumen I: Gloria-Salve Regina.** Solistas, Coro y Orquesta del Teatro de La Fenice, de Venecia. Director, V. Negri. Philips, «estereo», 65 00 583.
- **Vivaldi en San Marcos, volumen II: Magnificat.** Solistas, Coro y Orquesta del Teatro de La Fenice, de Venecia. Director, V. Negri. Philips, «estereo», 65 00 586.
- **Orlando Furioso**, ópera. Solistas, I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Erato/Hispavox, «estereo», 60-220/21/22.

DOMINGO DEL CAMPO CASTEL

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

Kimball

MAXPER

"LA MUSICA"

MUCHAS NOVEDADES EN:
**ORGANOS
PIANOS**

EN EL CENTRO
GEOGRAFICO DE ESPAÑA

**CENTRO MUSICAL
MAXPER**

CERRO DE LOS ANGELES -

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

CRUMAR

2003

MAXPER

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

LA SINFONIA «ROMANTICA», DE BRUCKNER



Hoy podemos empezar ya a situar al compositor austríaco Anton Bruckner (1824-1896) entre los más grandes de la historia musical, tras una larga etapa en que se le ha menospreciado de modo muy injusto.

En su tiempo apenas halló reconocimiento "oficial" sino al final de su existencia: mucho más tarde, por ejemplo, que Brahms, nueve años menor que él, y a pesar de que antes de que éste ultimase su *Primera Sinfonía* Bruckner había compuesto ya hasta la *Cuarta* y llevaba muy avanzada la *Quinta*. La incomprensión entre ambos fue recíproca, pero, sin duda, mucho más agria y ridícula la procedente de Brahms, a quien se atribuyen las palabras: "¿Inmortales las obras de Bruckner?... ¿Sinfonías?... ¡Dejadme que me ría! ¡una monstruosa trompetería de la que nadie se acordará de aquí a un par de años!" (No hay que decir que los hechos se han encargado de demostrar contundentemente lo contrario.)

Brahms era el estandarte de los "neoclasicistas", que tenían por omnipotente paladán al crítico Eduard Hanslick, mientras Bruckner era de los "wagnerianos". Hoy, con la suficiente distancia, podemos apreciar hasta qué punto simplificaban las cosas unos y otros y, en definitiva, hasta qué punto estaban equivocados.

El supuesto "wagnerismo" de Bruckner, que tanto le ha perjudicado, se tiene cada vez menos en pie, y hoy tanto "wagnerianos" como "brucknerianos" suelen estar de acuerdo sobre este asunto. Jochum considera que ambos compositores sólo tienen en común su "comunicación con la Naturaleza, típica del siglo XIX". Naturalmente que Bruckner era un enorme admirador de Wagner, como lo era también de Palestrina, Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert e incluso de Berlioz y Liszt (lo cual es menos sabido). Pero hay que decir que Brahms también lo era, aunque procurase no airearlo, ya que habría podido perder el apoyo de los "neoclasicistas". ("Actualmente, Wagner es el primero. Nadie conoce tanto como yo su verdadero valor en lo que se merece". También estimaba Brahms como "sus máximos tesoros" las partituras manuscritas de la *Sinfonía 40* de Mozart y la de *Tannhäuser*, aunque esto último se guardó de revelarlo hasta después de muerto Wagner.)

Más bien la relación de Bruckner con Wagner se debe al estímulo que aquél recibió de éste, ya que el autor de *Lohengrin* estimaba al austríaco como el mejor compositor sinfónico de su tiempo ("El único que conozco con verdaderas ideas sinfónicas desde Beethoven es Bruckner". "Llega a donde a mí me es vedado."). Porque cuando se dice que la instrumentación de Wagner es lo que más ha influido en Bruckner, con su especial tratamiento y la preponderancia concedida a los metales, se suele olvidar que las obras de éste anteriores a su conocimiento de la música wagneriana caminan ya, desde el comienzo, por los derroteros pretendidamente "wagnerianos" de su madurez: "Los grandes corales del metal que coronan sus sinfonías [se deben más bien] a un lógico y natural evolucionar de una idea, de un ideal sonoro original, que para muchos deriva del órgano", instrumento que tanto cultivó (como escribe Eduardo Storni), lo que viene apoyado por la afirmación de Jochum de que los fuertes contrastes de la orquestación de Bruckner recuerdan a la "alternancia de teclados del órgano", "aunque —prosigue Storni— no sería del todo improbable que Bruckner hubiera elegido el órgano y los metales porque ambos expresan su vasto sonido interior".

Hacia su pretendido wagnerismo apuntan la mayoría de las acusaciones de sus contemporáneos, encabezadas por las incesantes de Hanslick. Por ejemplo: "Terrible pesadilla de un músico de

orquesta rendido tras veinte ensayos de *Tristán*" (a propósito de la *Séptima Sinfonía*). También las lanzó de otro jaez: "Boa constrictor", "plúmbeo aburrimiento y febril sobreexcitación" (a la *Séptima* asimismo); "una pesadilla de mísero estilo gatuno" (acerca de la *Octava*), etc., etc., para luego declarar (¡podía haber empezado por ahí!...): "Apenas podría opinar imparcialmente sobre las *Sinfonías de Bruckner*, tan antipáticas, tan antinaturalmente infladas, tan enfermantes y corrompidas me parecen". (El subrayado es nuestro, naturalmente.)

Lo peor del caso es que estos juicios, vertidos por Hanslick y otros críticos que "afinaban su ingenio para encontrar una razón que explicase (le explicase a él mismo) su absoluta incomprensión por esa música" (como escribe Ramón Barce), han sido repetidos durante años, rutinariamente —por "críticos" que no se han tomado interés en verificarlo—, hasta la saciedad, y han salpicado y siguen salpicando enciclopedias, comentarios a discos y a programas de conciertos. A este respecto, es sabroso citar algún párrafo como el de la *Enciclopedia* (1917) de Joaquín Turina: "Raff, Bruckner, Brahms y otros han escrito sinfonías siguiendo paso a paso la estructura beethoveniana, pero con una orquesta gris, brumosa y asfixiante a fuerza de duplicaciones".

Sin embargo, ya en su tiempo tuvo Bruckner decididos partidarios, como Gustav Mahler (al que su asociación es tan disparatada o más que a Wagner), Hugo Wolf ("realmente, es difícil encontrar algo del mismo nivel" —sobre el "Adagio" de la *Octava*—; "es único en conjunto y quizá el ejemplo más perfecto que poseemos en este género. Desafía todo intento de crítica" —a propósito de su primer movimiento—) y el gran director Arthur Nikisch, que dijo de la *Séptima*: "Desde Beethoven nada ha habido que pueda aproximarse a esta obra. Deste este momento considero mi deber trabajar para el reconocimiento público de Bruckner".

Deryck Cooke, uno de los musicólogos más importantes de nuestra época —especialista tanto en Wagner como en Bruckner y Mahler, y que ha hecho ver cuán distantes se hallan entre sí los tres—, no se extraña de que Bruckner esté tardando tanto tiempo en ser reconocido en toda su dimensión: "Es paradójico que un provinciano "naif", un hombre de tanta simpleza y humildad (1) hubiera de ser el primer compositor que resistiera el reto de la *Novena* de Beethoven absorbiendo los nuevos y complejos métodos de Wagner; aún más extraño es que sus vastas sinfonías resultasen tan aventuradamente originales en la forma, que no pudieran ser relacionadas constantemente con Beethoven, y que la compleja música "wagneriana" con la que había rellenado estas ingentes formas expresara un mundo personal de sentimientos desde un polo opuesto al de Wagner. No hay, por tanto, que maravillarse de que fuera necesario un dilatado período de tiempo para darse cuenta de que estas obras, lejos de ser meros manejos chapuceros de la forma establecida por Beethoven, o pervertidos intentos de componer "sinfonías wagnerianas", son realizaciones magistrales de una concepción sinfónica única (...) [Su estructuración], que no tiene correspondencia con nada del pasado, ha llegado a ser reconocida como medio revolucionario para crear una especie enteramente nueva de organismo musical (...), en orden a expresar el limpio encanto de una humanidad elemental confrontada con la Naturaleza y el Cosmos".

(1) Y no un "ignorante", como, irresponsablemente, se dice algunas veces: su patrimonio cultural y conocimientos eran muy superiores, por poner un ejemplo cercano, a los de Brahms, y nunca he oído comentarios así relativos a este último.

Además, como explica Barce, "Bruckner crea, el primero, la idea *espacial* en la música, y de la misma manera la sensación de volumen (...) También los elementos melódicos que Bruckner pone en juego son sorprendentes. El tema, muy articulado y recurrente, casi como una curva o voluta, que tiene su origen en el rococó, desaparece para dar lugar a temas en los que lo característico ha sido reducido a algunos intervalos, con una formidable economía de medios. Pero al mismo tiempo, y como compensación, se hacen más relevantes el contexto, la tímbrica y la dinámica. (...) El timbre ya no "recubre" al tema, sino que es parte integrante y funcional del mismo. Para la sensibilidad moderna, estos hallazgos son más decisivos aún que los atrevimientos armónicos y métricos de Wagner y Brahms. Tocan más de cerca nuestra problemática y nuestra percepción. Bruckner es el más moderno y arriesgado de todos los compositores de su tiempo".

Bruckner, en suma, supone una aportación enteramente nueva y original en una época en que el Romanticismo llegaba a su fin y se iniciaban los Nacionalismos, siendo a la vez una culminación del Clasicismo —tras una larga interrupción—, con elementos del Barroco y Rococó austríacos: "Sus ideas abarcan desde la esfera del temprano misticismo gótico (...) hasta la comunicación con la Naturaleza, típica del siglo XIX (...). Y en materia de instrumentación, Bruckner (...) anticipa tendencias instrumentales que han tomado un notable incremento vital en los tiempos modernos", añade, por su parte, Eugen Jochum.

Dos palabras sobre el sentido "místico" de la música de Bruckner, que E. Storni expresa muy acertadamente: [el suyo es un] "arte cuya esencia entraña una sugestión, una dimensión interior cuyas resonancias producen en quien va a él ecos y apetencias que proyectan el contenido de la obra en sí a planos superiores de espiritualidad. Arte apresuradamente calificado como "profano", que tiene la virtud, buscada conscientemente o lograda inconscientemente, de *hacer sentir el abismo*". Conviene tener presente, en cualquier caso, que la *Cuarta Sinfonía* no es, precisamente, la más "religiosa" (o "profana grave", como diría Sopeña) de Bruckner.

* * *

Tras esta introducción a Bruckner —que quizá se ha dilatado en exceso, pero que hemos considerado conveniente—, una brevísima referencia a su *Cuarta Sinfonía*, que hemos elegido no por ser lo mejor de su autor (antes lo son la *Novena*, *Séptima*, *Octava* y *Quinta*, y puede que alguna misa), sino por servir, seguramente mejor que esas otras obras, como introducción a Bruckner para los aficionados a la música no muy familiarizados con este compositor; por ello mismo es quizá su obra más divulgada, a más de ser una obra maestra de primer orden.

El subtítulo de "Romántica" que tiene la *Cuarta Sinfonía* puede inducir a error: ya hemos dicho de pasada que Bruckner no es propiamente un músico romántico, pero este calificativo puede, con todo, aplicarse a esta *Sinfonía* entendiéndolo como "culto a la Naturaleza", y nos parece aplicable, sobre todo, al primer movimiento, de gran envergadura. Bruckner, maestro ante todo de los "adagios", ofrece en esta *Sinfonía* uno de los más bellos que compusiera, aun sin alcanzar a los de las tres últimas. El "Scherzo" que, como es costumbre en Bruckner, arraiga en danzas austríacas (aunque, a diferencia de los nacionalistas, nunca se apropia de temas folklóricos), contiene aquí la anotación "Aire de danza en un día de cacería", y tiene el vigor y la fantasía que solía proporcionarles. No es muy propio considerar programática esta música, pero, puestos a seguir subtitulando, alguien (Casper Höweler) ha visto en el final —y cada uno está en su derecho de imaginar lo que quiera, como de no asociar a imagen alguna—, una "Tempestad en el bosque", hipótesis que puede no resultar descalabrada. En todo caso, este final es aún más dilatado que el primer movimiento: ambos son, para Jochum, los puntos culminantes —los más significativos en cuanto al contenido— de la *Sinfonía*.

* * *

Siete grabaciones hay —o ha habido recientemente— disponibles en España: cronológicamente, las dirigidas por Kertesz, Jochum, Haitink, Mehta, Karajan/EMI, Böhm, y Karajan/DG. En el extranjero pueden encontrarse otras ocho o diez.

Conviene resaltar que *todos* los grandes directores de los últimos cincuenta años han sido decididos partidarios y defensores de Bruckner, lo cual nos parece muy significativo. (No le extrañe a alguien, pensando en Toscanini —completamente distante de Bruckner—, que hayamos escrito "todos". Se debe a que no consideramos a Toscanini entre los "grandes"). Todos los grandes, es decir, desde Mengelberg y Furtwängler hasta Barenboim, pasando por Bruno Walter, Knappertsbusch, Klemperer, Böhm, Karajan, Solti, Jochum, Giulini...

La versión de Istvan Kertesz con la Orquesta Sinfónica de Londres (Decca, 65) es la única presente en serie económica: interpretación correcta, difícilmente atacable a causa de su sumisión a la letra, pero bastan impersonal, Teniendo en cuenta su precio, y que suena muy bien, es aconsejable.

La de Eugen Jochum (Deutsche Grammophon, 66) sólo se encuentra en el álbum con las restantes ocho sinfonías (en algunos países se halla editada suelta, a bajo precio). Jochum, que es uno de los más fervientes "apóstoles" de Bruckner, la dirige con calor, entusiasmo y unción. El "Adagio", y no menos el "Scherzo", son

magníficos. A destacar la portentosa actuación de la Filarmónica de Berlín, con una soberbia toma de sonido.

Bernard Haitink (Philips, 67) sólo está disponible ya en su álbum con las otras nueve (incluye asimismo la número "Cero"). Como Kertesz, Haitink es correctísimo y aún más atento a todos los detalles, pero también carece de impronta propia. Su versión es la más relajada, la menos tensa que conocemos: bastante impasible. Sobresale un "Scherzo" clarísimo de realización. Excelentes la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam —de conocida tradición bruckneriana— y la grabación.

Zubin Mehta dirige asiduamente Bruckner, pero no parece adentrarse bien en su mundo. Su grabación, con una brillante y transparente Filarmónica de Los Angeles (Decca, 70), no nos parece recomendable, a pesar de un sonido de primera calidad.

Herbert von Karajan realizó para EMI, en 1971, una interpretación bellísima de la *Sinfonía Romántica*: grandiosa e impresionante, sin duda una de las primerísimas entre todas las que existen. Los "tempi" son amplísimos (es la más lenta que conocemos), y el fraseo de una fluidez y nobleza admirables. El refinamiento, supremo. En España se publicó, en álbum de tres discos, junto con la *Séptima*, con sonido que era pálido reflejo de la formidable toma. Absolutamente gloriosa la Filarmónica de Berlín.

Cinco años después el mismo director ha vuelto a llevarla al disco para Deutsche Grammophon. La nueva apenas se parece a la anterior (siendo idéntica edición de la partitura, dura seis minutos menos) y está interpretada con mucha menor convicción, y ni siquiera es tan perfecta (tan clara, por ejemplo) ni suena tan bien (son dos caras, en lugar de tres). ¿Se ha dejado llevar por la rutina en esta ocasión?

Cuatro caras (!) ocupa la de Karl Böhm (Decca, 74), pero merece gastarse más dinero para tener la que, seguramente, es la más bella y convincente de cuantas interpretaciones se han registrado: algo indescriptible, pues todo serían elogios de quien admira boquiabierto. Böhm se encuentra aquí transfigurado ante una música que venera (él ha dicho que no conoce música más hermosa que la *Séptima Sinfonía* de Bruckner; su grabación será publicada aquí). La Orquesta Filarmónica de Viena, de sonoridad una vez más incomparable, contribuye no poco a este logro difícilmente repetible. La toma de sonido es modélica.

Señalaremos, finalmente, algunas grandes interpretaciones ausentes de nuestro país: Wilhelm Furtwängler con la Filarmónica de Viena (Decca, grabada en público, en Munich, el 29 de octubre de 1951), bellísima, muy personal, con el "Adagio", probablemente, más inspirado —y más lento—, pero con un "Scherzo" algo desvaído.

Hans Knappertsbusch grabó para Decca, en 1955 (el sonido es de poca calidad), con esta misma orquesta, una versión sensiblemente amputada, que a pesar de momentos muy hermosos —siempre muy noble y humanista— no da toda la medida de sí: es notoriamente inferior a su grabación "pirata" de 1964, durante su último concierto con la Filarmónica vienesa.

Admirable, una de las más bellas, plena de vida y calor, la de Bruno Walter con la Orquesta Sinfónica Columbia (CBS, 61), de sonido sorprendentemente bueno. Otto Klemperer, en 1964 (once años después de otra grabación suya para Turnabout, con la Sinfónica de Viena), llevó a cabo, para EMI, una singular y atrayente interpretación, cuyo punto más débil es el "Adagio", algo seco por austero, y el más alto, un asombroso "Scherzo", quizá el más vibrante que se haya realizado. Prodigiosa labor la de la Orquesta Filarmónica londinense. En el extranjero se encuentra ya a bajo precio, con un sonido de primer rango.

Y Daniel Barenboim, el último gran bruckneriano, que puso, el año 72, con su "Romántica" el primer mojón en su registro del ciclo de las diez sinfonías con la Orquesta Sinfónica de Chicago, que piensa completar para 1982. Es la suya una visión juvenil —no sólo por su edad; su *Novena*, más convincente, y editada en España, no es, precisamente, "juvenil", sino asombrosamente "madura"—, ardiente e impetuosa, con momentos arrebatadores en el primer movimiento, un "Adagio" maravilloso, un "Scherzo" algo corto de incisividad y un final imponente. Orquesta y grabación, a primerísima altura.

CONCLUSION.—Böhm, Karajan/EMI y Jochum, en ese orden de preferencia. Los coleccionistas encontrarán en el extranjero las excelentes interpretaciones de Furtwängler, Klemperer, Walter, Knappertsbusch "pirata" y Barenboim. Pero, salvo que quieran hacerse con todas, abstenerse de Hollreiser y Masur.—ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN.

REFERENCIAS DE LAS EDITADAS EN ESPAÑA
KARL BOEHM, Orquesta Filarmónica de Viena. Decca, 6BB 171/2, dos Lps.
BERNARD HAITINK, Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Philips, 6717002/12, 12 Lps. (Con las *Sinfonías* 0-3 y 5-9).
EUGEN JOCHUM, Orquesta Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon 1 S 04120, 12 Lps. (Con las *Sinfonías* 1-3 y 5-9).
HERBERT VON KARAJAN, Orquesta Filarmónica de Berlín. EMI, tres Lps. (Con la Sinfonía núm. 7).
HERBERT VON KARAJAN, Orquesta Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon, 2530674.
ZUBIN MEHTA, Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Decca, SXL 6489.

Discos editados del 1 al 20 de junio de 1978

Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán

I. ORQUESTAL

BRAHMS: Concierto para piano número 1. A. Rubinstein, Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Z. Mehta. Decca SXL 6797. 540 ptas.

BRAHMS: 9 Danzas Húngaras. DVORAK: 6 Danzas Eslavas. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, W. Boskovsky. Decca, SXL 6696. 540 ptas.

BRITTEN: Peter Grimes: Cuatro Interludios marinos y Passacaglia. «Suite» sobre temas populares ingleses. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, L. Bernstein. CBS, Q 76640, «estéreo»-cuadrafónico. 600 ptas.

DVORAK, TCHAIKOVSKY: Serenatas para cuerda. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, R. Leppard. Philips, 9500105. 600 ptas.

GRIEG: Suite Holberg. Dos Melodías elegíacas. Dos Melodías noruegas. Peer Gynt: Muerte de Aase. Sigurd Jorsalfar: Marcha Homenaje. Orquesta Nacional Filarmónica. Director, W. Boskovsky. Decca, SXL 6766. 540 ptas.

HAYDN: 7 Divertimenti para instrumentos de viento. Solistas de Viento de Londres. Director, J. Brymer. Decca, SDD 450.

MENDELSSOHN: Sinfonía número 4 («Italiana»): Suite de El sueño de una noche de verano. Real Orquesta Filarmónica. Director, H. Vonk. Decca, PFS 4359.

MILHAUD: La creación del Mundo. El Buey sobre el tejado. Saudades Brasileiras: Cuatro Danzas. Orquesta Nacional de Francia. Director, L. Bernstein. EMI, 065-002945 Q, «estéreo»-cuadrafónico. 595 ptas.

MOZART: Conciertos para dos y tres pianos. Z. Kocsis, D. Ranki, A. Schiff. Orquesta Nacional de Hungría. Director, J. Ferencsik. Hispavox, S 60034.

MOZART: Divertimenti, K 136 a 138. Sinfonía número 13, K 112. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, J. López Cobos. Ensayo, ENY-805. 525 ptas.

MOZART: Sinfonía número 38 («Praga»). SCHUBERT: Sinfonía número 8 («Inacabada»). Orquesta Inglesa de Cámara. Director, B. Britten. Decca, SXL 6539. 540 ptas.

RAVEL: Dafnis y Cloe, «ballet» completo. Coro y Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. Decca, SXL 6703. 540 ptas.

VIOTTI: Conciertos para violín números 16 y 22. Y. Menuhin, violín. Orquesta del Festival Menuhin. Director, Y. Menuhin. EMI, 063-002895. 570 ptas.

VIVALDI: Conciertos para órgano y violín RV 541, 542, 554, 766 y 767. M. C. Alain, P. Toso, I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Hispavox, S 60021.

VIVALDI: Conciertos para violín, op. 3 números 6 y 9. Concierto para dos violines, op. 3, número 8. Concierto para cuatro violines, op. 3, número 10. H. Szeryng, M. Hasson, G. Poulet, C. Bernard. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, H. Szeryng. Philips, 9500158. 600 ptas.

II. CAMARA

DVORAK: Quinteto de cuerda en Sol mayor, op. 77. SPOHR: Quinteto para piano y viento, op. 52. Miembros del Octeto de Viena. Decca, SXL 6463. 540 ptas.

III. INSTRUMENTAL

BEETHOVEN: Sonatas para piano números 18 y 23 («Appassionata»). L. Berman. CBS, S 76533. Precio especial: 400 ptas.

SARASATE: Jota aragonesa. El canto del ruiseñor. Fantasía sobre «Fausto», de Gounod. Jota de Pablo. Canciones rusas. Zortzico. Penteras. Adiós, montañas mías. R. Ricci, M. Zannetti. Hispavox, S 60012. 500 ptas.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: Cantatas BWV 35 y 42. T. Stich-Randall, M. Forrester, A. Young, J. Boyden. Coro de Cámara de la Academia de Viena. Orquesta de la Radio de Viena. Director, H. Scherchen. Movieplay, 130827/6. 275 ptas.

DURUFLE: Requiem. Danza Lenta. K. Te Kanawa, S. Nimsgrn. Coro Ambrosian. Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, A. Davis. CBS, Q 76633. 600 ptas.

MUSSORGSKY: Cantos y Danzas de la Muerte. RIMSKY-KORSAKOV: Arias de Sadko y La novia del Zar. TCHAIKOVSKY: Canción de La doncella de nieve. G. Vishnevskaya, Orquesta Filarmónica de Londres. Director, M. Rostropovitch. EMI, 065-002942 Q, «estéreo»-cuadrafónico. 595 ptas.

ROSSINI: Pequeña Misa Solemne. R. Scotto, F. Cossotto, A. Kraus, I. Vinco, F. Verganti, G. Franz, L. Benedetti. Coro Polifónico de Milán. Director, G. Bertola. Hispavox, S 66001, 2 Lps. 1.000 ptas.

SCHUMANN: Amor y vida de una mujer. Ciclo de Lieder, op. 39. EMI, 065-002704. 595 pesetas.

VIVALDI: Gloria. Beatus Vir. Watkinson, Burgess, Chamonin, Pozel, Coro y La Grande Ecurie et La Chambre du Roy. Director, J. C. Malgoire. CBS, S 76596. 600 ptas.

VIVALDI: Gloria. Magnificat. T. Berganza, L. Valentini-Terrani. Coro y Orquesta Philharmonia, Londres. Director, R. Muti. EMI, 065-002946 Q, «estéreo»-cuadrafónico. 595 ptas.

V. OPERA

MOZART: Mitridate, Re di Ponto. W. Hollweg, A. Auger, A. Baltsa, I. Cotrubas, E. Gruberova, Ch. Weidinger, D. Kübler. Orquesta del Mozarteum de Salzburgo. Director, L. Hager. Deutsche Grammophon, 2740180, cuatro Lps. Precio oferta: 1.900 ptas.

VI. RECITALES

«CODEX GLUTEO»: Piezas de AEKEN, ALONSO, CASTILLEJA, ENCINA, GARDANE, LAGARTO, PANIAGUA, PEÑALOSA, ROMA y anónimos. Atrium Musicae. Director, G. Paniagua. Hispavox, S 60007. 500 ptas.

MUSICA ANTIGUA ARAGONESA. Piezas para clave anónimas y de J. LASECA, J. FERRER. J. L. González Uriol. Movieplay, 17. 1328/4. 275 ptas.

ROMERO, Pepe: «PIEZAS ESCOGIDAS PARA GUITARRA», de ALBENIZ, LAURO, SAGRERAS, SOR, TARREGA, VILLA-LOBOS. Philips, 9500295. 600 ptas.

SEGOVIA, Andrés: Reveries. Piezas de ASEN-CIO, CASTELNUOVO-TEDESCO, GLUCK, MORENO TORROBA y SCHUMANN. RCA, RL-35164. 525 ptas.

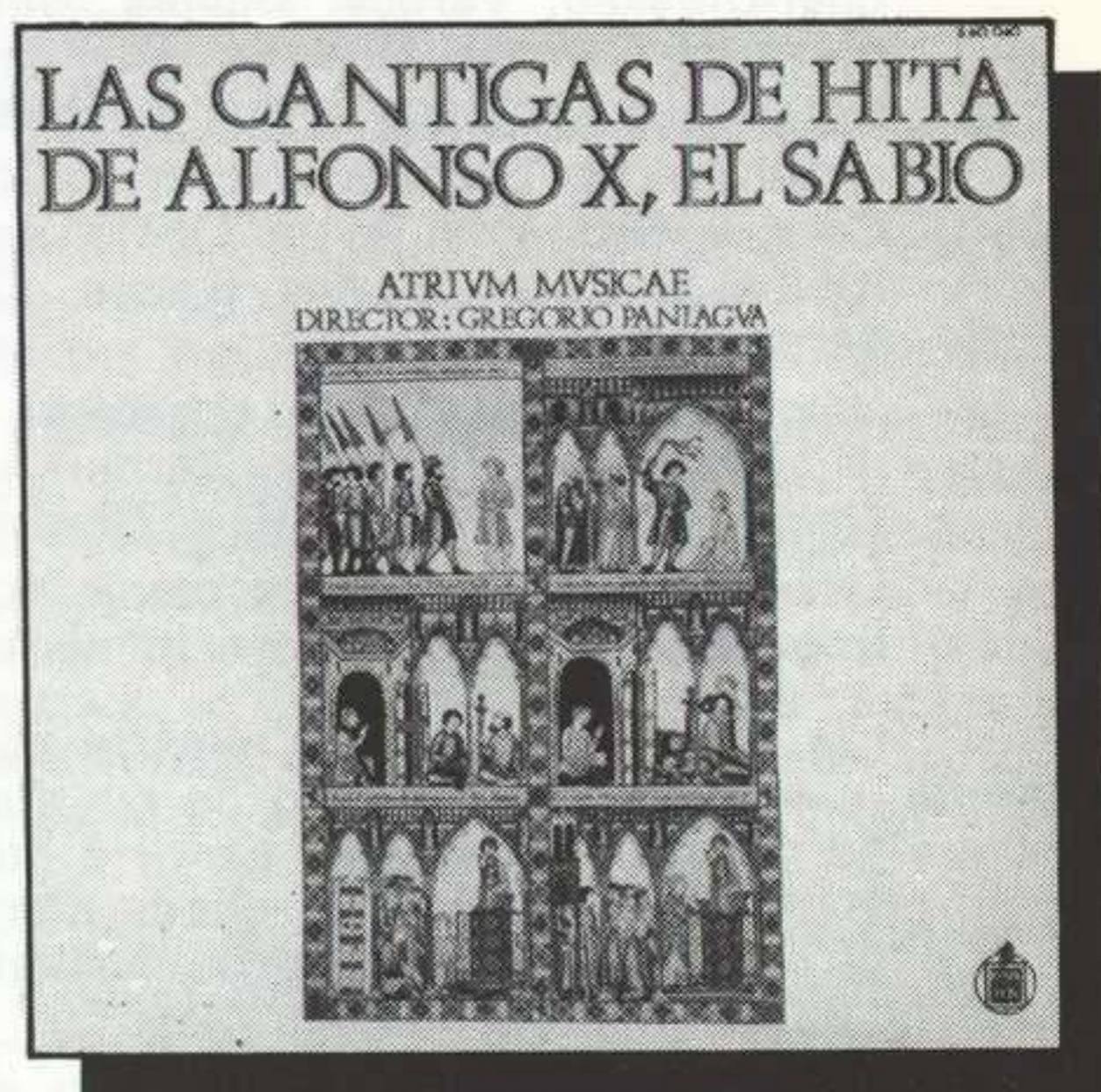
PRIMERA GRABACION MUNDIAL DE

LAS 2 CANTIGAS SOBRE HITA, DE ALFONSO X, EL SABIO

EN VERSION COMPLETA

“ATRIVM MVSICAE”

DIR: GREGORIO PANIAGVA



S 60.040 (LP)

Además...

UN AUTENTICO DOCUMENTO HISTORICO-MUSICAL

Los instrumentos musicales en el "Libro de Buen Amor," del Arcipreste de Hita.

El registro más completo que se conoce sobre instrumentos antiguos.

Recita MANUEL CRIADO DE VAL

Ilustraciones musicales de GREGORIO PANIAGVA



COMENTARIO AL BORDE DEL VERANO

En este número volvemos a incluir por partida doble—mayo y junio—LA NOVEDAD DEL MES, se concluye la crítica de la OFERTA DE PRIMAVERA 1978 (Polydor, Dvorak: **Cuartetos**) y publicamos la crítica de seis de los ocho álbumes incluidos en la OFERTA ESPECIAL LIMITADA 1978, que Philips nos ha entregado con esta finalidad.

* * *

No es fácil comentar a tiempo LA NOVEDAD DEL MES, de Polydor, y no precisamente por el retraso de nuestra Revista en la salida. Es más, cuando en octubre próximo esa tardanza haya sido definitivamente superada—y no jugamos de «farol»—, el problema se complicará, porque para comentar la NOVEDAD a tiempo, en el mes de su efímera vida, tendríamos que recibir en Redacción el álbum de turno al menos con treinta días de antelación, lo que obviamente no depende de nosotros.

Tenemos ya noticia de los lanzamientos previstos hasta fin de año, y está hecha la distribución crítica:

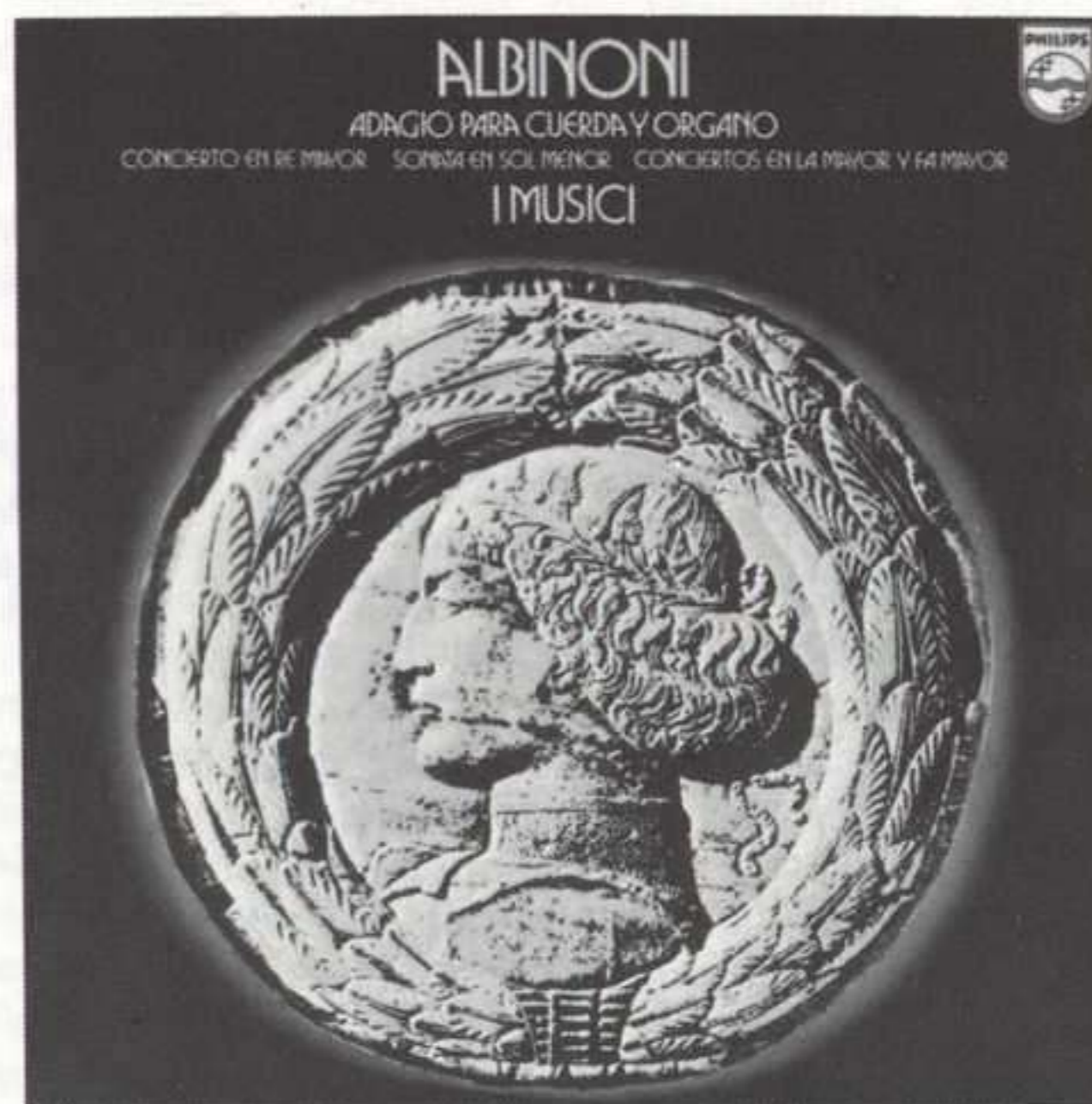
- Septiembre: **El matrimonio secreto** (Cimarosa). Auger, Fischer-Dieskau, Varady, Davies, Rinaldi, Hamari. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Barenboim. Album de tres discos. Comentario crítico, Fernando Peregrín.
- Octubre: **La Traviata** (Verdi). Cotrubas. Domingo, Milnes. Coro y Orquesta de la Opera de Baviera. Director, Carlos Kleiber. Album de dos discos. Comentario crítico, Enrique Pérez Adrián.
- Noviembre: **Preludios y oberturas** (Verdi). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. Album de dos discos. Comentario crítico, Gonzalo Alonso Rivas.
- Diciembre: **Años de peregrinaje** (Liszt). L. Berman. Album de tres discos. Comentario crítico, Angel-Fernando Mayo.

Con la mejor voluntad por nuestra parte, y acudiendo, probablemente, a ediciones extranjeras de las discotecas particulares de algunos de nosotros, queremos servir a nuestros lectores la información crítica que desean. Mas quede claro que la palabra definitiva sobre la regularidad de nuestros comentarios a futuras NOVEDADES la tiene la Firma discográfica.

Ha sido lástima que el comentario a la importante edición de los **Cuartetos** de Dvorak no pudiese entrar, por un pelo, en nuestro número de mayo, preparado a marchas forzadas y publicado—como nuestros suscriptores han podido comprobar—dos semanas después que el de abril. Inútil ya a efectos de oferta, la calidad del álbum—candidato firme a un premio RITMO—y el interés general del comentario de José Luis Pérez de Arteaga aconsejan su publicación. Claro que, dicho sea sin el menor ánimo de entrometerme en las decisiones comerciales de Polydor, creo que este «difícil» álbum debería continuar en oferta permanente durante lo que resta de año.

En fin, la OFERTA Philips parece requerir algunas formulaciones. La Firma ha optado por romper el esquema estacional de las ofertas y sustituirlo por otro anual. Durante 1978 y enero de 1979 mantendrá treinta y dos álbumes—con un total de ciento ochenta y cinco discos—a precio levemente reducido: de 600 a 550-515 pesetas el LP. En puridad, creo que los álbumes realmente nuevos son sólo seis, mientras dos o tres ofrecen materiales nuevos con otros ya publicados, y el amplio resto son ediciones «prolongadas» o reediciones con el precio fuertemente incrementado: Valga un ejemplo añejo: «Los grandes "ballets" de Tchaikovsky» entraron en la OFERTA DE OTOÑO 1973, al precio de 1.600 pesetas, y ahora cuestan 3.300. Veamos ahora otro ejemplo de ayer mismo: el magnífico álbum dedicado a las «Obras Sinfónicas de Berlioz» pudo ser adquirido en la primavera de 1977 en 1.688 pesetas; ahora cuesta «sólo» 2.650, es decir, un 36 por 100 más que hace doce meses. Si nuestros líderes políticos y sindicales comprasen discos advertirían que Philips española, que habrá aplicado a sus empleados—es un suponer—los Pactos de la Moncloa en su faceta salarial, pretende resarcirse con creces a costa de los melómanos, cuyo único pacto posible consiste en tomarlo o dejarlo, en pasar por caja o abstenerse.

Claro que se me aducirá que el incremento del precio normal—3.000 pesetas hoy, por 2.250 ayer el álbum de Berlioz—es sólo un 25 por 100, y que omito ciertas peculiaridades de la OFERTA ESPECIAL 1978. A lo primero contestaré que el porcentaje de aumento en el precio de venta es todavía superior al de ingresos que ha disfrutado en 1978 el comprador asalariado; y a lo segundo, que paso a remediar el olvido. Con cada álbum, Philips «obsequia» al comprador con diez «cheques-descuento». El nominal de cinco es de 200 pesetas, y pueden aplicarse a cualquiera de los discos o «musicassetes» del actual Catálogo de la Firma. Los otros cinco



Albinoni «para todos» a 295 pesetas y con «cheques-descuento».

«valen» entre 200 y 1.000 pesetas, y se aplican a los álbumes según el número de discos que contengan. Esto quiere decir que los discos y «cassetes» pueden adquirirse a 400 pesetas contra la entrega de un cheque, y que el precio del LP de álbum se puede situar entre las 450 y las 480. El lector comprobará que el planteamiento del precio final es semejante al mantenido por Polydor con su sistema de la NOVEDAD DEL MES; pero Philips ha montado un sistema más complejo y sofisticado, que se completa con una propuesta, indiscutiblemente, atractiva: la reedición a 295 pesetas del precioso disco que significó para muchos el descubrimiento de Albinoni (I Musici-65 61 168; catalogado: 58 35 235) hace ya unos cuantos años, acompañado del Catálogo general de la Firma y una serie de los diez «cheques-descuento». No es así imprescindible adquirir álbum alguno para hacerse con un ejemplar de los vales. Y aunque, en teoría, el disco de Albinoni pretende atraer al «gran público» o al aficionado «modesto» (?), más de un coleccionista empedernido lo adquirirá, aunque ya lo tenga, para recibir la serie de cheques: al fin y al cabo, un duplicado puede venir bien, y tampoco se queda mal regalando un delicado disco de efecto seguro—contiene el reclamo del **Adagio** celeberrimo en el arreglo de Giazotto—y que ha costado poco dinero.

La operación comercial OFERTA ESPECIAL LIMITADA es así más imaginativa que LA NOVEDAD DEL MES, y permite al comprador mayor margen de elección en el tiempo y en el espacio, lo que no es poco. Ahora bien, hay que hacerse estas preguntas: ¿es inevitable una promoción, a la manera de detergentes, para vender hoy en España discos de música clásica? ¿Demanda el público potencial este sistema? O, por decirlo de manera más gráfica: ¿van a venderse más álbumes de las **Sinfonías** de Sibelius en la espléndida versión de Colin Davis a 2.650 pesetas que a 2.000, importe de una oferta «real» sin los cheques de marras? ¿Y van a venderse más discos y «musicassetes» gracias a los vales, aunque el precio final sean los ochenta duros en que podría ofrecerse el producto sin tantos barroquismos?

Podríamos continuar con las preguntas, para tener que dejarlas sin respuestas. Las Firmas exigen a sus secciones de música clásica ventas, y los responsables de esas secciones han de ingenárselas para tratar de aumentarlas. Es posible que nadie sepa lo que cuesta, realmente, un disco, y por ello la espiral de este «marketing» desbocado empieza a ser preocupante, aun admitiendo que es inevitable la subida del precio de los discos en situaciones inflacionarias generalizadas. Los Departamentos «pensantes» que planifican estas operaciones parecen estar convencidos de la minoría de edad volitiva de los melómanos, cuando pretenden llenarlos de vales y cheques. Para ellos el disco clásico es un producto fungible más, y no hay razones para detenerse a escuchar las monsergas culturalistas de cuatro chalados que aún no se han enterado de las exigencias de venta de la producción en cadena. Pero, insisto: ¿demanda estos sistemas el comprador?

Cuando comenté en RITMO (núm. 478) el primer álbum de LA NOVEDAD DEL MES, no faltaron en Polydor amistosas, aunque «sorprendidas» voces. En este país hasta las gentes inteligentes se desconciertan cuando frente al argumento incontestable de las pesetas se esgrime también el eterno—aunque más débil—argumento de la ética. Quizá una de las explicaciones esté en las características estructurales del mercado del disco clásico en España, pobre, mimético y dependiente del exterior al 95 por 100. La subsi-

guiente inseguridad de todos —y nada causa más horror al español de hoy que la inseguridad a cualquier nivel— no nos deja ver el bosque. El problema del momento es vender como sea esos mil ejemplares de este álbum y de ese otro; no hay tiempo para pararse a meditar, para tratar de introducir factores más racionales en el sistema, esos factores que en una sociedad capitalista pasan por el crecimiento neto de la demanda, es decir, por la escuela que inocule en la población española el virus de la música que llamaremos «cultura», su práctica y su disfrute.

No queda agotado con esto el tema. Habrá oportunidad de volver sobre él con datos y soluciones, como es norma de RITMO. Por el momento, quede constancia de una opinión personal, que parte de reconocer las dificultades cotidianas en que se mueven las secciones españolas del disco clásico y lo alambicado e ingenioso de la OFERTA ESPECIAL LIMITADA 1978, pero que también insiste en la necesidad de buscar otros caminos.

A continuación relaciono los álbumes reeditados ya comentados en RITMO:

BACH: **El arte de la fuga.** Academia de San Martin-in-the-Fields. Director: Marriner, 67 47 172. Precio: 1.100 pesetas. Dos discos. RITMO, número 471, página 48.

BACH: **Concierto de Brandenburgo.** Academia. Marriner. 67 00 45. Precio: 1.100 pesetas. Dos discos. RITMO, número 452, página 34.

BACH: **Obras orquestales.** Orquesta de Cámara inglesa. Director: Leppard. 67 47 411. Precio: 4.850 pesetas. Nueve discos. RITMO, número 471, página 48.

BERLIOZ: **Obras sinfónicas.** Orquestas del Concertgebouw de Amsterdam y Sinfónica de Londres. Director, Colin Davis. 67 47 410. Precio: 2.650 pesetas. Cinco discos. RITMO, número 471, página 49.

BRAHMS: **Integral de Sinfonías y Conciertos.** Orquesta del Concertgebouw. Arrau, Szeryng, Starker. Director: Haitink. 67 47 270. Precio: 4.400 pesetas. Ocho discos. RITMO, número 466, página 56.

BRUCKNER: **Integral de las Sinfonías.** Orquesta del Concertgebouw. Haitink. 67 17 002. Precio: 6.400 pesetas. Doce discos. RITMO, número 466, página 53.

VARIOS: **Homenaje a Pablo Casals.** 67 47 124. Precio: 3.750 pesetas. Siete discos. RITMO, número 445, página 44.

HAENDEL: **El Mesías.** Orquesta Sinfónica de Londres. Davis. 67 03 043. Precio: 1.150 pesetas. Tres discos. RITMO, número 452, página 38.

HAENDEL: **Obra orquestal.** Orquesta de Cámara Inglesa. Leppard. 67 47 036. Precio: 4.850 pesetas. Nueve discos. RITMO, número 456, página 35.

MAHLER: **Diez Sinfonías.** Orquesta del Concertgebouw. Haitink. 67 47 205. Precio: 8.200 pesetas. Dieciséis discos. RITMO, número 456, página 37.

MOZART: **Las veinte grandes sinfonías.** Orquesta del Concertgebouw. Director: Krips. 67 47 441. Precio: 4.400 pesetas. Ocho discos. RITMO, número 477, página 175.

MOZART: **Integral de los Conciertos para Instrumentos de Viento.** Academia. Marriner. 67 07 020. Precio: 2.200 pesetas. Cuatro discos. RITMO, número 435, página 25, y número 445, página 43.

PUCCINI: **Tosca.** Caballé, Carreras, Wixell. Orquesta y Coros del Covent Garden. Director, Davis. Precio: 1.100 pesetas. Dos discos. RITMO, número 477, página 180.

SCHUBERT: **Obras para piano.** Brendel. 67 47 440. Precio: 4.400 pesetas. Ocho discos. RITMO, número 477, página 180.

TCHAIKOVSKY: **Los grandes Ballets.** Orquesta Sinfónica de Minneapolis. Director, Dorati. 67 68 042. Precio: 3.300 pesetas. Seis discos. RITMO, número 435, página 23.

VERDI: **Il Corsaro.** Caballé, Carreras, Mastromei, Norman. Orquesta Nueva Filarmonía. Director: Gardelli. Precio: 1.100 pesetas. Dos discos. RITMO, número 472, página 49.

VARIOS: **Música de España.** Orquesta y Coros de RTVE. Director, Markevitch. 67 11 005. Precio: 3.300 pesetas. Seis discos. RITMO, número 435, página 27, y número 452, página 38.

VARIOS: **El triunfo del Barroco.** Varios conjuntos. 67 97 001. Precio: 3.300 pesetas. Seis discos. RITMO, número 456, página 40.

Restan seis álbumes (Bach: **Pasiones-Jochum**; Beethoven: **Sinfonías-Jochum**; Beethoven: **Sonatas para Violín-Oistrakh/Oborin**; Mozart: **Conciertos para piano y orquesta-Haebler**; Rodrigo: **Varias obras-Los Romanos**; Varios: **Antología de la zarzuela-Markevitch**), que, sin duda, han sido comentados en RITMO en su totalidad o en parte; mas la carencia de índices —otro aspecto de nuestra Revista a mejorar— me ha presentado dificultades hasta ahora insuperables para localizar aquellas críticas. Agradecería que algún lectoratón de biblioteca completase mis pesquisas, para conocimiento de todos.

Por último, en el número de julio publicaremos los comentarios de los álbumes dedicados a Janet Baker y a las **Obras para piano y orquesta de Chopin**, por Arrau e Imbal.—ANGEL-F. MAYO.

POLYDOR - LA NOVEDAD DEL MES (MAYO Y JUNIO)

«LAS ALEGRES COMADRES DE WINDSOR»

Con *Die lustigen Weiber von Windsor*, producida en plena época romántica, alcanza Otto Nicolai el punto culminante de su corta carrera y lleva al género «singspiel», alemán y austríaco por excelencia, a las proximidades de la «opera buffa» a la italiana; relación que, aunque de forma mucho menos estrecha, se había dado ya, en cierto modo, en características y muy evolucionadas obras anteriores (que, por otros motivos, se alejan de la tradicional forma popular autóctona, yendo mucho más lejos), como pueden ser *La flauta mágica*, de Mozart, o *Der Freischütz*, de Weber. Nicolai, nacido en Königsberg en 1810, recibe, como Lortzing (1801-1857), una magnífica herencia, que él aprovecha de manera especialmente hábil. Residente muchos años en Italia (Roma, Turín, Milán...), compone en este país numerosas obras dramáticas integradas en el estilo de «opera seria», que gustaba tanto a los públicos meridionales: *Enrico II d'Inghilterra* (1839), *Il Templario* (1840), *Odoardo e Gildippe* (1841), *Il proscritto* (1841). Extraordinariamente «receptivo», Nicolai había estudiado en sus primeros años romanos con Baini, el notable pedagogo y conocedor de la música italiana del pasado, especialista en la obra y la figura de Palestrina, y había adquirido una visión muy completa de las antiguas técnicas y formas musicales. Por otro lado, había calado en el estilo operístico que por entonces se llevaba, lo que explica su éxito y aceptación por parte del público latino. Éxito que supo extender a su faceta de director, ejercida tanto en Italia como, particularmente, en Viena y Berlín. En la primera capital ocupa, en 1837, el cargo de «Kapellmeister» y maestro de Canto del Teatro Kärntnertor, y en 1841 el de primer «Kapellmeister» de la Opera de la Corte, fundando, en 1842, los conciertos de la Orquesta Filarmónica. En la segunda es, desde 1844, «Kapellmeister» de la Opera, donde estrena, el 9 de marzo de 1849, dos meses antes de su temprana muerte, *Las alegres comadres de Windsor*.

Su contacto con la tradición italiana, su dominio de la forma operística imperante en el país mediterráneo, su conocimiento de las producciones más sobresalientes del género, al que accedía en su doble actividad de compositor y director, le pusieron en in-



mejorable situación para encontrar una forma de expresarse muy latina, para construir sus obras a partir de los presupuestos de los antiguos operistas, para bucear en el idioma, fluido y elástico en lo bufo, de la escuela napolitana. Es, precisamente, la fortuna de conseguir la amalgama de elementos estrictamente italianos (ya utilizados tan formidablemente, marcando un camino, por Mozart) con los germánicos lo que otorga categoría de producto excelente y dota de significación especial a *Las alegres comadres*. Parece que el efecto fue buscado premeditadamente por el músico, quien textualmente escribió: «La música lírica alemana tiene filosofía suficiente, pero no la suficiente música. Por otro lado, la italiana contiene la música suficiente, pero no tiene bastante filosofía. ¿No sería posible llegar a una combinación de las dos?». He aquí el verdadero sentido de esta obra: resumen y síntesis de dos

CRITICA DISCOGRAFICA

estilos operísticos distintos y complementarios. Del lado alemán, empleo continuo de la técnica «singspiel», con diálogos hablados en vez de «recitativo secco» y, más concretamente, de su variante (tan cultivada por Lortzing) «spieloper»; del lado italiano, los mecanismos constructivos de la «opera buffa».

¿Cómo aplica Nicolai todo ello al tema de «Falstaff», el célebre y tan tratado personaje de Shakespeare? (Antes que él le habían puesto ya música, entre otros, Ritter, Salieri, Mercadante y Balfe.) Con la mayor de las solturas, con un lenguaje claro y con una comicidad muy eficaz. Su enfoque es, desde luego, muy diferente al que posteriormente empleara Verdi, autor de la más completa obra maestra sobre la figura literaria. El operista italiano concibe, con su libretista Boito, una obra más tragicómica que propiamente cómica («comedia lírica», la definirá), que destila una agrídulce y bien tamizada filosofía, y en la que el protagonista es el eje alrededor del cual gira la acción. Nicolai, sin embargo, apoyado en el libretista Mosenthal, plantea y realiza una obra más decididamente cómica (aunque no estrictamente bufa y lejos de la astracanada), en donde la mayor importancia dramática recae más en «las alegres comadres» que en la figura del borrachín. No hay que olvidar que la ópera verdiana está no sólo basada en la comedia de Shakespeare *The merry wives of Windsor*, sino también en su drama *Enrique IV*.

Encontramos en la última ópera de Nicolai un tratamiento orquestal directamente derivado de Weber y conectado con Mendelssohn. Los planteamientos escénicos participan de las mismas influencias, y así, el final de la obra, números 12 a 17, está tocado del mismo hálito de nocturna fantasía que *Oberon* o que *El sueño de una noche de verano*. Comprendemos al escucharlo, por qué el compositor califica a la ópera de «fantástico-cómica» (*). La obertura, muy bella, contiene la síntesis de la acción, al modo weberiano, y ya desde el comienzo nos pone en situación, creando «clima» en una evocadora frase de las cuerdas. «Erase una vez», parece que se nos quiere decir. A lo largo de la pieza aspiramos un inconfundible perfume vienés, muy propio de los Strauss, con evidentes referencias también a la ópera cómica francesa (que muy poco antes había encandilado a media Europa).

Muy gracioso, dotado de gran frescura, el dúo entre «Frau Fluth» y «Frau Reich» (núm. 1); bella e interesante, por su construcción y gradación de efectos, el «aria» de la primera, «Nun eilt herbei» (3), breve compendio de filosofía femenina; eficaz y directa en su sano humor la «canción del brindis» de «Falstaff» con coro (5); muy inspirada, de delicado y transparente ropaje instrumental, la romanza de «Fenton» del acto segundo, «Horch, die Lerche...», incluida en el número 7; divertidos, bien planificados y resueltos los dos «Finales» (actos primero y segundo), con mucho Mozart dentro. El «tercetino» con que acaba la obra (17), a cargo de «Frau Fluth», «Frau Reich» y «Ana», hija de ésta, es una pequeña joya, también con aroma salzburgués. Las melodías son frescas, jugosas y directas; los comentarios orquestales, bulliciosos y chispeantes, dotados de un notable brillo instrumental y subrayando continuamente, con los matices exigidos, cada intervención solista. La voz está bien tratada, con pleno conocimiento de sus posibilidades expresivas y «cantábiles», sin recurrir al virtuosismo «porque sí». La «coloratura» está siempre empleada como elemento dramático y expresivo justificado. La escritura es variada, pero en todo momento fluida y firme. Características que describen y apuntalan una acción y que definen momentos concretos de la misma antes que psicologías.

Difícilmente hubiera podido hallarse un equipo de cantantes tan homogéneo y compacto, tan apropiado como el que da vida a las animadas —esquemáticas y en algunos casos arquetípicas— figuras que circulan por la acción. Ninguno de los diez (la mitad de personajes que en Shakespeare) desentona. Gracia, precisión, elegancia en el canto, justeza en la expresión, nitidez en el «parlato»: factores que otorgan el necesario dinamismo y agilidad al desarrollo dramático-musical. Realmente, no puede decirse que nadie sobresalga, ya que, como se ha apuntado, la homogeneidad lograda es uno de los méritos de esta grabación. No obstante, creo que debe mencionarse de manera especial a Edith Mathis, prototipo de cantante «con ángel», dotada de un cálido timbre de lírica y de una

(*) Asimismo pueden notarse los ecos de obras cómicas weberianas, como *Los tres Pintos*.

dicción efusiva y convincente. También a Kurt Moll, siempre eficaz y versátil, cuya voz de bajo-bajo (en la línea, aunque quizá con menos poder, del tradicional «bajo negro» centroeuropeo) sirve un «Falstaff» inmejorable (hay que escuchar su «brindis», en donde su recio instrumento circula a sus anchas a lo largo de casi dos octavas); a Bernd Weikl, barítono de pujante lirismo, con ciertos tintes próximos a un Dieskau; a Hanna Schwarz, de atractivo color de «mezzo» lírica, expresiva y vital. Un auténtico descubrimiento... Del mismo espíritu participan coro y orquesta, muy dentro de la obra. Coordinando todos estos elementos, dotándoles de la unidad precisa, Bernhard Klee, que se nos muestra como un excelente y «teatral» director, vivo e inspirado para dar una muy definida imagen de las dos caras de la obra, la fantástica y la cómica, factores a la postre siempre presentes en toda la ópera romántica alemana.

La versión que nos ofrece Deutsche Grammophon está levemente modificada respecto al original: se han eliminado diálogos y se han sustituido en su mayor parte por la voz de un narrador, que va conduciendo y comentando la acción, un poco a la manera de los «speaker» de las antiguas películas mudas. Procedimiento admisible y útil en un registro hecho en estudio y que, indudablemente, agiliza la peripecia dramática. La traducción (cuyo autor no se cita) es muy aceptable. El estudio que acompaña al libro, realizado por Dietmar Holland, es interesante y centra muy bien obra y autor.

Conclusión: Opera clave como resumen de una estética, como síntesis de elementos diversos y como fin de un camino. Novedad absoluta en España (en Europa han circulado hace años versiones, más o menos abreviadas, de Leitner, Heger y Löwlein, ahora descatalogadas).—**ARTURO REVERTER.**

Interpretación: 8,5.

Sonido: 8,5.

R OTTO NICOLAI: *Las alegres comadres de Windsor*. Opera cómica en tres actos. Libreto de Hermann S. Mosenthal, basado en la comedia de Shakespeare del mismo nombre. Kurt Moll («Falstaff»), bajo; Bernd Weikl («Fluth»-«Ford»), barítono; Siegfried Vogel («Reich»-«Page»), bajo-barítono; Peter Schreier («Fenton»), tenor; Karl-Ernst Mercker («Spärlich»-«Slender»), tenor; Claude Dormoy («Dr. Cajus»), barítono; Edith Mathis («Frau Fluth»-«Mistress Ford»), soprano; Hanna Schwarz («Frau Reich»-«Mistress Page»), «mezzosoprano»; Helen Donath («Anna Reich»), soprano; Kurt Ludwig («Un ciudadano»), tenor. Helmuth Strassburger, narrador. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta del Estado de Berlín. Director, Bernhard Klee. DG, tres LP, 27 40 159. 1.800 ptas.

Discos que acompañaban al álbum del mes de mayo:

PURCELL: *Oda a Santa Cecilia* (1962). S. Woolf, P. Esswood, A Young, J. Shirley-Quirk. Coros, Orquesta Inglesa de Cámara. Charles Mackerras. Archiv, 2533042.

VILLA-LOBOS: *Música para piano*. Roberto Szidon. DG, 2530634.

MENDELSSOHN: *Oberturas: Las Hébridas, El sueño de una noche de verano, Ruy Blas, La bella Melusina, Mar en calma y Viaje feliz*. Orquesta Sinfónica de Londres. Gabriel Chmura. DG, 2530782.

SCHOENBERG: *Quinteto para instrumentos de viento*. Solistas de la Orquesta Filarmónica de Viena. DG, 2530825.

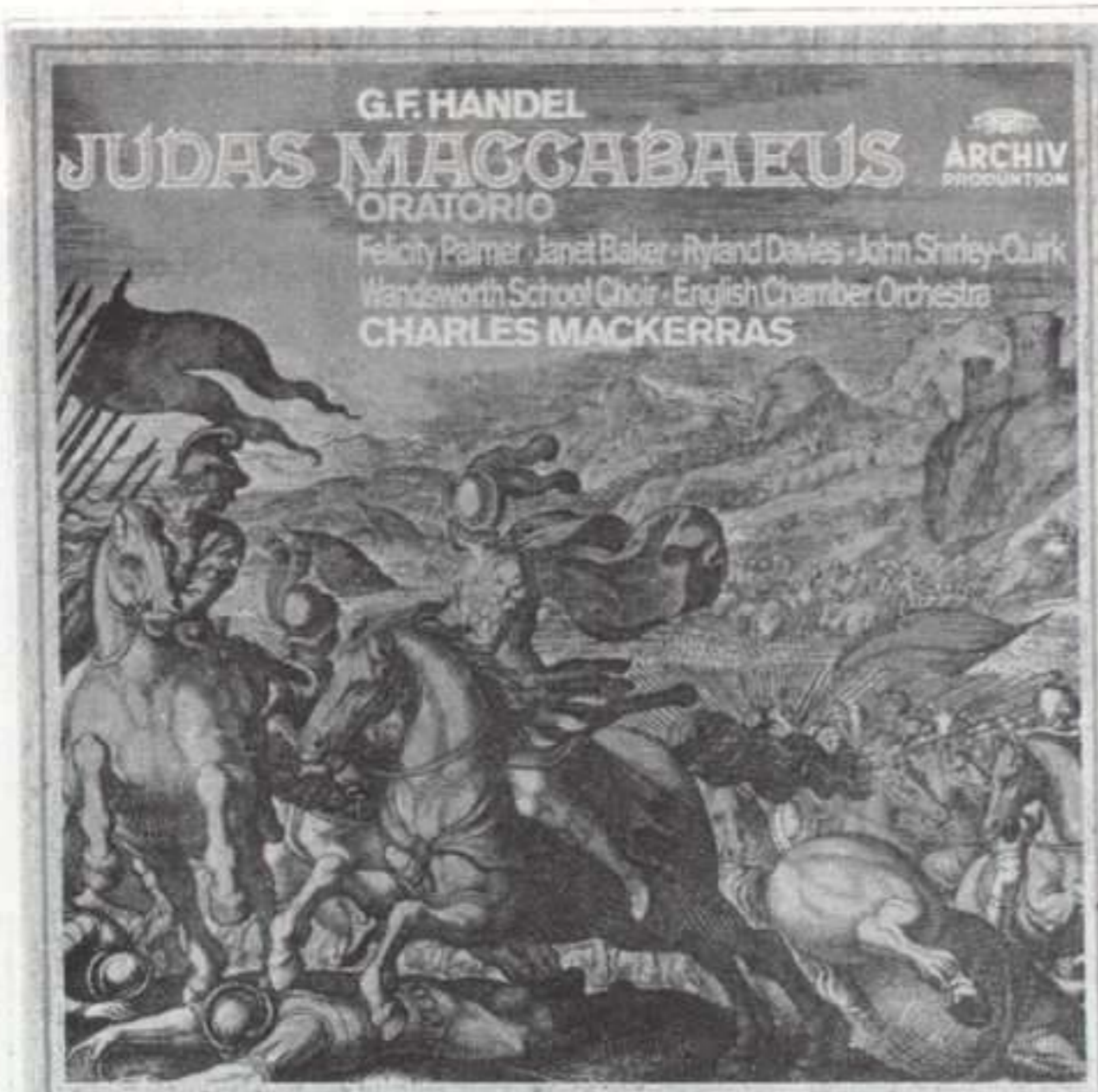
TCHAIKOVSKY: *Sinfonía «Manfredo»*. Orquesta Sinfónica de Londres. Yuri Ahronovitch. DG, 2530878.

STRAVINSKY: *La consagración de la primavera*. Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan. DG, 2530884. (Nueva grabación.)

Guitarras de artesanía. Pianos. Organos. Grandes facilidades de pago. Enviamos el disco que nos pida contra reembolso de su importe, sin más gastos.



Gran Avenida, 36 - Teléf. 38 28 76
ELDA (Alicante)



«JUDAS MACABEO»: UN CANTO A LA LIBERTAD

La existencia de **Judas Macabeo** se vio determinada por los acontecimientos socio-políticos de su tiempo. En efecto, no sólo en aquel año de 1745 el compositor atravesaba uno de los momentos más delicados de su vida, enfermo y con serios problemas económicos, sino que era la propia nación inglesa la que veía comprometido gravemente su futuro. Sin apagar aún los antagonismos y resentimientos, secuela de las revoluciones del siglo precedente, y cuando la incipiente democracia inglesa empezaba a tomar forma en el creciente sistema de partidos políticos, los jacobinos —partidarios de los Estuardo— propiciaron el levantamiento del príncipe Carlos Eduardo. Tras varias victorias, el pretendiente a la Corona de Inglaterra y Escocia llega a Derby. No pudiendo llevar a cabo el asalto a la capital inglesa, retrocede a Escocia, y en abril de 1746 los ejércitos del duque de Cumberland aplastan la sublevación en la batalla de Culloden.

La ocasión se le presenta propicia a Haendel, y encarga a Thomas Morell la redacción de un libreto. Conocedor del profundo patriotismo del pueblo inglés, intenta sacar provecho de las circunstancias y recoge en su oratorio la historia del líder judío cuya nación se enfrenta a una invasión aristocrática, estableciendo un paralelo simbólico-religioso con la lucha de su propio tiempo. No se equivocó el compositor en la elección del argumento, y el estreno de **Judas Macabeo**, en abril de 1747, obtuvo un rotundo éxito.

El oratorio narra la resistencia ante la invasión siria de Judea. Muerto el líder de la rebelión, Matatías, su hijo Simón proclama a su hermano Judas Macabeo como sucesor. Después de varias victorias frente a los ejércitos del rey Antíoco, Judas hace su entrada triunfal en Jerusalén, asegurándose por parte de Roma la independencia de la nación israelita.

El primer acto se inicia, como es tradicional, con una obertura, firme en su introducción y tensa en la fuga, para dar paso al coro en su dramático lamento por la muerte de Matatías. Una vibrante intervención de Simón en el aria «¡A las armas, a las armas!», en la que anuncia a la nación el nuevo líder, es respondida por el energético coro «Venimos, esplendoroso ejército». Una vez preparados para el combate, el acto se cierra con el grandioso y esperanzador coro «Oyenos, Señor, a Ti imploramos». En el segundo acto domina un clima de exaltación y ansiedad, que se vuelve en dramatismo al conocer las noticias que trae el Mensajero sobre el envío de tropas por el rey Antíoco para aplastar la resistencia judía. Judas, en su aria «¡Tocad a las armas!», exhorta a los suyos para el combate y provoca la reacción de éstos en un coro de gran efecto, con trompetas y timbales. El acto concluye con un bello dúo, tras el cual un coro fugado afirma la exaltación del principio. El último acto comienza con una noble y serena aria de contralto —quizá la mejor de la obra—, en la que implora la bendición del Cielo. Nuevamente aparece el Mensajero para anunciar, esta vez, la victoria israelí, y el coro «Ved, aquí llega el héroe conquistador», recibe a Judas con jubilosa alegría. La postura de Roma al garantizar la libertad de Judea da paso a un hermoso y reconfortante dúo de soprano y contralto —«¡Oh, dulce paz!»—, para terminar el oratorio con un breve y brillante «Aleluya».

Esta nueva grabación de **Judas Macabeo**, producida por Archiv, viene a competir por el espacio de un mes con la de Hispavox,

versión ésta que representaba dignamente al popular oratorio haendeliano. Existen, sin embargo, muchos elementos comunes entre ambas. Empezando por la dirección, tanto Somary (Hispavox) como Mackerras (Archiv) son grandes especialistas en la obra de Haendel. Más profundo el primero, más brillante el segundo, pero siempre, los dos, con el mismo entusiasmo y vitalidad en los coros, y flexibilidad e inspiración en los acompañamientos de las arias. También la Orquesta Inglesa de Cámara es nexo de unión en los dos registros, aunque en el de Archiv la presencia de John Wilbraham (trompeta) y Colin Tilney (clave) inclina ligeramente la balanza a su favor. A pesar de figurar en los dos repartos John Shirley-Quirk al frente del papel de «Simón», con Mackerras está algo peor de voz, corto de agudos y apurado en las agilidades. Buena la actuación de las sopranos Felicity Palmer (Archiv) y Heather Harper (Hispavox); las dos cantan con excelente estilo y conocimiento. La contralto Helen Watts (Hispavox) cumple satisfactoriamente con su papel, pero no puede compararse con Janet Baker (Archiv). Vocal y técnicamente, la genial artista supera a su compatriota, y como los argumentos sobran, remito al aria «Tan rápido es tu curso» (núm. 29) —omitida en la grabación de Hispavox—, en donde deja constancia, una vez más, de que es la mejor intérprete de su cuerda y una de las cantantes más completas de todos los tiempos. Alexander Young (Hispavox) y Ryland Davies (Archiv) son los tenores que asumen el papel de «Judas». Gracias a una mejor línea de canto y calidad de voz, Young supera claramente a Davies, siendo éste el punto más débil del reparto de Archiv, que se completa con una excelente intervención de Paul Esswood como el «Mensajero». El Coro de la Escuela de Wandsworth (voces masculinas) participa en las dos grabaciones, aunque en la de Somary se limita al famoso coro «Ved, aquí llega el héroe conquistador». Con Mackerras recaen en él todas las intervenciones corales, que desempeña con propiedad y convicción. Como siempre, los cantantes de la Coral «Amor Artis» (Hispavox) brillan por su ímpetu y entrega más que por su notable calidad. Teniendo en cuenta que en la grabación representan al pueblo de Israel, son preferibles —por ser una agrupación mixta— al Coro de Archiv. Los cortes observados en la versión de Hispavox (un dúo de soprano y contralto, un recitativo y aria de soprano, y tres recitativos y dos arias de contralto), la toma de sonido (ligeramente metálica), y sobre todo el deficiente prensado, hacen que me incline definitivamente a favor de la producción de Archiv, que nos ofrece una espléndida grabación y prensado, así como un interesante y amplio análisis sobre la historia, música e interpretación del oratorio.

Conclusión: Publicación recomendable por su alto nivel técnico y artístico. Los defectos apuntados en la versión de Hispavox —ligeros cortes y distorsiones— le privan de la competencia.—**FERNANDO GIL OLALLA.**

Interpretación: 8.
Sonido: 8.

HAENDEL: Judas Macabeo. Felicity Palmer, Janet Baker, Ryland Davies, John Shirley-Quirk, Paul Esswood. Coro de la Escuela de Wandsworth. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Charles Mackerras. ARCHIV, 2723050. Album de tres discos. Precio: 1.800 ptas.

Discos que acompañan al álbum del mes de junio:

BACH: Cantatas BWV 34, 68 y 175. Mathis, Reynolds, Schreier, Fischer-Dieskau. Coro y Orquesta Bach, de Munich. Karl Richter. Archiv, 2533 306.

BEETHOVEN: Concierto para violín. P. Zukerman, Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Daniel Barenboim. DG, 25 30 903.

CHOPIN: Los cuatro «Scherzi». Los cuatro «impromptus». Roberto Szidon. DG, 25 36 378.

HAYDN: Sinfonías números 22 («El Filósofo»), 23 y 24. Orquesta de Cámara de Praga. Director, Bernhard Klee. DG, 25 30 885.

PAGANINI: Concierto para violín, número 2 («La Campanella»). Sonata «La Primavera». Variaciones «Non più mesta». S. Accardo, Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Charles Dutoit. DG, 25 30 900.

TCHAIKOVSKY: Sinfonía número 4. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan (nueva grabación). DG, 25 30 883.



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

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

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

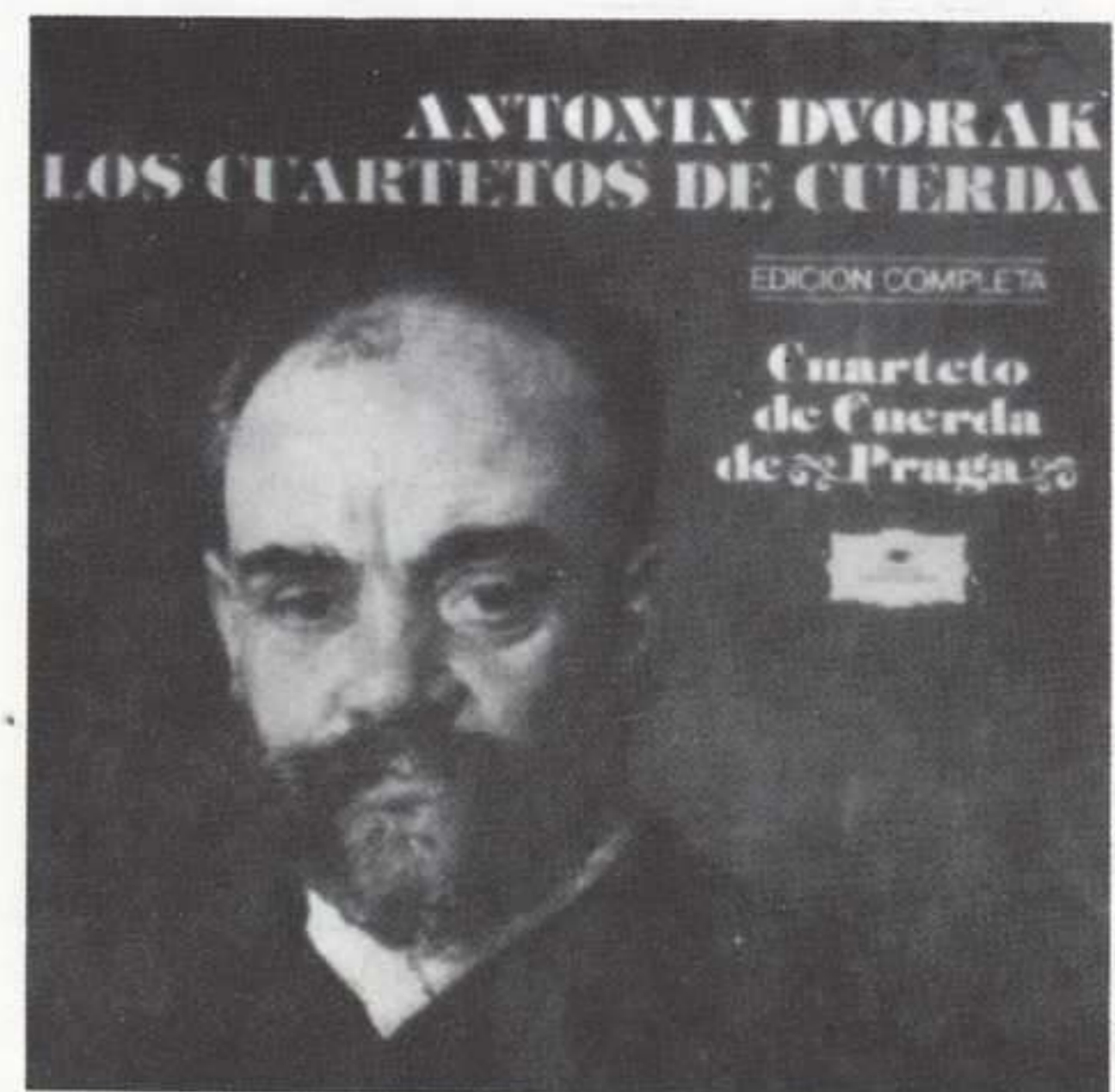
OFERTAS POLYDOR Y PHILIPS: PRIMAVERA 78 (III)

REVELACION DE UN TESORO: LA OBRA PARA CUARTETO DE CUERDA DE DVORAK

La proposición puede parecer desconcertante, pero está sobradamente justificada: Antonin Dvorak es un músico desconocido. Y como él lo son otros autores **parcialmente** célebres de nuestra tradición occidental. Nuestro entorno musical ha absorbido (engullido) a **todo** Beethoven, a **casi todo** Mozart, a **todo** Brahms, a **casi todo** Bach, al noventa por ciento de Berlioz, al ochenta y cinco por ciento de Wagner y al ochenta por ciento de Chopin. Pero, paradójicamente, nuestro entorno musical sólo muy reciente ha empezado a recuperar al Haydn autor de cuartetos, de música para teclado y operista (recuperación esta última aún en sus comienzos). Conocemos hasta casi la saciedad a Vivaldi autor de conciertos, pero el autor de óperas, cantatas y piezas instrumentales sigue siendo todavía un misterioso enigma. ¿Qué sabemos de la música de cámara y de órgano creada por Anton Bruckner? ¿Dónde hallaremos las óperas de Schubert? ¿Por qué ignoramos las canciones de Liszt? Son estos ejemplos aislados, referidos **exclusivamente** a compositores anteriores al siglo XX. Demuestran, sólo a título de ejemplo, cómo nuestra civilización ha sido **parcial** a la hora de consagrar clásicos y ha etiquetado a unos y a otros, seleccionando, recortando, eliminando, y, por ello, olvidando que la obra, como la persona, es un «totum» cuyas partes, sí, pueden ser objeto de valoración diversa, pero, ineludiblemente, componen un conjunto irreductible a categorías. Según esta regla de etiquetaje, Schubert es un genial «liederista», un importante pianista, un interesante sinfonista y un innecesario operista; Schumann nos sobra como autor de oratorios; Berlioz no nos hace falta como «liederista», etc. Hay casos rotundamente unívocos: Mahler, por ejemplo, es sustancialmente sinfonista y casi nada más (los mismos ciclos de canciones, exceptuados los más tempranos, son **conceptualmente** sinfónicos). Pero éste es un caso excepcional, de «anormalidad» dentro de la vertiente creadora. Por lo general, el músico es polivalente. Y dentro de la esta pluralidad de medios empleados en el despliegue creativo, el de Antonin Dvorak es un caso límite en la operación selectivista realizada por la industria musical: ¿cómo puede tildarse de «desconocido» —cabe la pregunta— a un artista cuyas **Sinfonías**, especialmente algunas, han llegado a todas las partes del mundo, cuyas **Danzas Eslavas** son patrimonio de toda orquesta sinfónica, cuyo **Concierto para violonchelo** es pieza obligada de cualquier solista? Bien, ahí termina el contacto con Dvorak de casi todo auditor medio. Para muchos puede resultar sorprendente saber que el autor de la **Sinfonía «Del Nuevo Mundo»** ha escrito diez óperas, más de veinte obras corales, no menos de treinta páginas de cámara para diversas combinaciones instrumentales, veintiséis partituras pianísticas y noventa y seis canciones (entre ellas las muy importantes y apenas conocidas **Canciones bíblicas**). Insisto en la proposición de origen: Dvorak es un músico desconocido, un iceberg del que sólo conocemos, por deformación selectiva, una pequeña lista de obras, mientras que la mayor parte de su «corpus» creativo aguarda aún la hora del reconocimiento. Dvorak precisará, antes o después, una definitiva «operación rescate».

La parcela de la música de cámara es una de las facetas de la obra total del músico checo más digna de atención y estudio. Sólo el **Cuarteto «Americano»** y el **Quinteto con piano en La** han rebasado con cierto éxito las fronteras del desconocimiento, y puede decirse de ambos que gozan de un cierto favor en el aprecio de los públicos. El resto de la producción «camerística» (montante global: 39 composiciones «homologadas») permanece o ha permanecido hasta hace bien poco inmersa bajo las aguas árticas que rodean al iceberg antes mencionado. Por todo lo dicho, «a priori» la publicación entre nosotros, por Deutsche Grammophon, de un álbum que contuviera toda la producción de Dvorak para cuarteto de cuerda revestía un interés máximo, absoluto, prioritario. La realidad de la oferta, una vez confrontados los **doce** discos que integran la serie, supera con creces las esperanzas depositadas en principio, y ello a un triple nivel: musicalmente, la colección de **Cuartetos** del maestro bohemio, con sus obras adyacentes, posee una calidad extraordinaria, y estas casi diez horas de contenido sonoro se erigen en fascinante descubrimiento para el oyente sensible; interpretativamente, la ejecución del Cuarteto de Praga se sitúa a un «standard» difícilmente superable; técnicamente, la presentación sónica de los discos es irreprochable. Todas estas razones, pero esencialmente la primera, la estrictamente musical, hacen que nos hallemos ante uno de los registros más importantes editados en España últimamente. Soy consciente de lo espinoso que resulta recomendar sin reservas un álbum de doce discos, pero en esta ocasión la enorme calidad del producto desequilibra la balanza en contra del binomio cantidad de discos-precio.

Aunque el espacio de una crítica de discos no es el más apto para un análisis exhaustivo de un ciclo que comprende catorce



Cuartetos y otras cuatro obras para arcos, entiendo como indispensable un sucinto recorrido por la serie, sintentizadora, además, de la evolución artística del propio Dvorak. Aunque, ya lo advierto, voy a seguir en esta panorámica el orden cronológico (del primer **Cuarteto** al último), en el álbum los discos van agrupados por orden inverso: de las obras escritas en último lugar a las primeras. Desde el punto de vista de la audición, mi experiencia personal me permite indicarle al lector que la escucha lineal resulta fascinante tanto del derecho como del revés: lo que sí me parece importante es adoptar uno u otro criterio, es decir, mantener la «linealidad» en la audición y no ir «picando» o entremezclando cuartetos de una época con otra, según gustos; una comprensión en profundidad de estas obras y de la evolución de su creador exige drásticamente un **orden**, ya sea directo o retrogradado (para utilizar la terminología de Schönberg).

Cuarteto número 1, en La mayor.—La edición de DG, preparada por el especialista checo Jarmil Burghauser, incluye, además de los números de Opus, cuando los hay, la ordenación numérica precedida de la letra **B**, derivada del «Catálogo temático de Antonin Dvorak» elaborado por el citado Burghauser. Este primerizo **Op. 2** es, pues, a la par el **B. 8** en el conjunto de la obra dvorakiana. Página creada a los veintidós años, aunque años después revisada, el **Cuarteto en La** es composición dilatada (casi cincuenta minutos), en la que el molde clásico aparece tratado con alegría, despreocupación y fervor. Su «Adagio» aporta un tema principal de rara belleza, y el Trío del «Scherzo» es interesante por el punteo de las cuerdas.

Cuartetos números 2, 3 y 4.—Esta trilogía data de 1869-70. Dvorak se acerca a los treinta años y, como un sarampión irrefrenable, brota el síndrome Wagner-Liszt. El músico ha vivido la experiencia de tocar secuencias de **Tristán, Maestros** y **Tannhäuser** bajo la batuta del compositor, y la no menos señera incidencia de interpretar **La leyenda de Santa Isabel** con dirección de Smetana. El primer **Cuarteto** de este grupo, **Número 2, en Si bemol mayor**, plantea desde su «Allegro» inicial una transparente influencia wagneriana: cromatismo palpable, y sobre todo una progresión melódica desencadenada. En el «Largo» hay emanaciones de **Lohengrin**, y la obra termina con un tiempo lento (luego acelerado), igualmente de corte wagneriano.

Con su **Tercer Cuarteto, en Re mayor**, el joven Dvorak se «desmelena»: ¡setenta minutos de música! Creo, quizá algún lector pueda decirme si estoy equivocado, que no hay en la literatura occidental para cuarteto de arcos caso paralelo de duración tan extensa. Al abrirse la obra no parece que el material inicial vaya a poder dar juego para un movimiento de veinticinco minutos, pero Dvorak da la impresión de someter su tema a una suerte de desarrollo perpetuo, de tentativa de «melodía infinita» para arcos. El «Andantino» expone una progresión y un climax «lohengrinianos», para terminar en una sumisa catarsis final. El «Scherzo», igualmente sorprendente, implica un bruckneriano desarrollo de la primera sección. En el «Allegretto» conclusivo se rastrean tanto el acto tercero, principio, de **Lohengrin** como los **Festklänge**, de Liszt.

La página más fascinante de esta trilogía es, sin embargo, el **Cuarto Cuarteto, en Mi menor**. En él Dvorak asume una renuncia directa a la forma, componiendo una obra unitaria: un único movimiento de treinta y seis minutos, dividido en tres partes o secuencias; es decir, un esquema inequívocamente inspirado en Liszt. No puede olvidarse que entre los poemas sinfónicos del húngaro y los de Richard Strauss están los poemas de Smetana y de Dvorak, enlace, nexos, eslabón recuperado para el disco de Rafael Kubelik en brillante serie para la misma DG. El «Andante religioso», al que Dvorak volverá en otras etapas de su carrera, concibe los graves

Real Musical, S. A.

Al Servicio de la Música



CARLOS III - n.º 1, MADRID - 13

TELEFONOS. 2480924 - 2476365

como pedal, mientras que el pasaje final, «Allegro con brio», parece evocar el final del acto primero de **Tristán**, con cierta tendencia a la independencia tonal. Obra ésta sorprendente y apasionante.

Cuartetos números 5 y 6.—Deja Dvorak pasar tres años antes de retornar a la forma del cuarteto. La fiebre wagnero-lisztiana ha remitido un poco y el músico se afana en la búsqueda de un lenguaje propio. El **Quinto Cuarteto, en Fa menor**, destaca por su «Tempo di valse», colocado en el puesto del «Scherzo», y por el temple dramático e hipnotismo rítmico de su «Allegro molto» final. Mayor interés comporta el **Sexto Cuarteto, en La menor**, que Dvorak concibe inicialmente, al igual que el cuarto, como una secuencia única dividida en cinco episodios. Posteriormente altera la redacción primitiva y descompone el cuarteto en cuatro movimientos, desechando uno de los pasajes primitivos. No nos ha llegado el manuscrito definitivo de esta pieza, y es el propio Burghauser quien ha completado la obra para esta edición discográfica. En el mismo disco, como apéndice, se recoge el pasaje de seis minutos eliminado por Dvorak, bajo el epígrafe «Movimiento de cuarteto», interpretado con sordina por los cuatro instrumentos, tal como el compositor anotara.

Cuarteto número 7, en La menor.—Redactado un año después del **Sexto Cuarteto**, en 1874, Dvorak vuelve a insistir en la tonalidad de La menor. Es obra de transición, ya que en Dvorak se ha iniciado el acercamiento a Johannes Brahms, cuya figura le impresionó y cuya música empieza a conocer.

Cuarteto número 8, en Mi mayor.—Este es el antiguo **Cuarteto número 5**, y es la primera de las siete obras para arcos de Dvorak conocidas habitualmente antes de la edición renovadora de Burghauser. Para mí constituye la apoteosis de la influencia brahmsiana en el músico checo (aunque Burghauser da esta calificación a la obra siguiente, el **Noveno Cuarteto**): estamos en 1876 y Dvorak ya ha podido conocer los tres **Cuartetos** del alemán. Particularmente impresionante es el primer movimiento, que va engrandeciéndose progresivamente a través de un soberbio tema secundario. El «Andante con moto» suscita un refrán intermitente de elocuente belleza melódica. Dvorak aprende a la vez a condensar su «melos», y de los setenta minutos del **Cuarteto en Re mayor** pasamos a los veintisiete de este **Número 8**.

Cuarteto número 9, en Re menor.—Escrito en 1877, se trata del antiguo **Cuarteto número 2**. De su discurso destaca el «Adagio», temáticamente similar al futuro «Lento» del **Cuarteto «Americano»**, y en el que la escritura dvorakiana es ya inconfundible.

Cuarteto número 10, en Mi bemol mayor.—Data de 1878-79 y es el antiguo **Número 3**. Incuestionablemente, se trata de una obra maestra, signada por un decidido «eslavismo», y en la que ya aparece, como segundo movimiento, la característica «Dumka», que enlaza lentitud con rapidez, en movimiento similar a los escuchados en el **Dumky-Trio, op. 90**, y en el **Quinteto con piano, op. 81**.

Posteriormente, hacia 1880, transcribe Dvorak para arcos dos **Valses** pianísticos, y en 1881 inicia la composición de un nuevo cuarteto, que posteriormente abandona: este **Fragmento de un cuarteto en Fa mayor**, un «Allegro vivace», figura asimismo en la presente grabación.

Cuarteto número 11, en Do mayor.—A finales de ese mismo 1881, última Dvorak un nuevo **Cuarteto**, en el que la vieja influencia wagneriana reaparece soterradamente en el «Poco adagio», al detener la música su curso muy «tristanescamente». Tras esta obra se produce un inesperado silencio del compositor dentro de este género, que se prolongará por espacio de doce años.

Sólo en 1887 hay un trabajo, para arcos, del músico, que no supone la creación de música nueva. Dvorak adapta a las exigencias del cuarteto doce canciones de una serie redactada a los quince años, grupo de miniaturas, algunas de ellas de inapreciable hermosura, a las que da el título genérico de **Cipreses**.

Cuarteto número 12, en Fa mayor.—En 1893, instalado el artista en Estados Unidos, nace el celeberrimo **Cuarteto «Americano»**. La popularidad de esta admirable composición hace vano todo comentario: baste recordar que su «Lento», con sus saltos de octava de «forte» a «piano» súbito, es, por derecho propio, uno de los movimientos líricos más inolvidables de todo el Romanticismo. Conocido durante muchos años como **Sexto Cuarteto**, recobra aquí su numeración auténtica.

Cuartetos números 13 y 14.—En 1895, el año del regreso a Europa, cierra Dvorak su producción «camerística». Los nueve años que aún le restan de vida estarán dedicados a la orquesta y a la ópera. El músico se despide con dos nuevas obras maestras, en **Sol menor** y **La bemol mayor**, antiguos **Cuartetos 8 y 7**, respectivamente. El lenguaje, peculiar, característico, combina las pentónicas influencias americanas con las queridas formas melódicas y rítmicas de ese «folklore inventado» tan certeramente por el artista en su vertiente eslava. Quizá la nota primordial sea esa apacibilidad que se genera antes de los finales rápidos, signo de una madurez atenta y receptiva.

Esto es, muy en esquema, lo que nos depara este inapreciable registro. A los elogios ya rendidos a intérpretes y grabación, añádate uno, no por último menos importante: la presentación de libretto, con un amplio y definitivo ensayo sobre las obras y su creador, debido al varias veces mentado Jarmil Burghauser, máximo tratadista actual de la materia.

Conclusión: Una joya, un tesoro, que nos abre de par en par las puertas al mejor conocimiento de ese gran desconocido llamado Antonin Dvorak.—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

Interpretación: 9,5.

Sonido: 9.

O

DVORAK: **Cuartetos 1 a 14, Quartettsatz, Fragmento de Cuarteto en Fa mayor, Dos Valses, Cipreses.** Cuarteto de Praga. DG, 2740 177 (12 LPs.). Precio oferta: 4.970 pesetas.

R



LOS CONCERTI A CINQUE, DE ALBINONI, OP. 9 Y 10; HACIA EL CONCIERTO CLASICO

No deja de resultar curiosa —y sintomática— la tendencia de muchas Casas de discos a reunir en uno o varios volúmenes obras de un autor publicadas o no anteriormente en unidades menores, ya sean discos sueltos o álbumes más pequeños. Esta moda no es, ciertamente, nueva, y recuerda a la seguida hace ya mucho por el libro. Me refiero, como es fácil adivinar, a las «Obras completas», esos volúmenes, la mayoría de las veces lujosamente encuadernados, que rellenan los anaqueles, más como objeto decorativo que como objeto de uso diario y casi necesario. Creo que no es desacertado entender esta tendencia, ya señalada en los discos, como un fenómeno paralelo al que se dio en el libro. Este pequeño «excursus» viene a cuento de la presente grabación. No se trata de unas «Obras completas», pero sí de reunir en un solo álbum dos «opus» completos y enormemente representativos (uno de ellos ya publicado, el 9) de un mismo autor: Albinoni.

El álbum viene acompañado de un folleto con unas acertadísimas notas de A. David Hogart. Estoy completamente de acuerdo con la idea de que es necesario sacar a Albinoni de ese «otros compositores de la época fueron...», y a continuación una ristra de nombres, entre los que encontramos el de Albinoni. El tipo de concierto que surge en Venecia tiene en él y en Vivaldi a dos máximos exponentes, y creo, por no citar más que un ejemplo, que nada tienen que envidiar los «tempos» lentos de sus **Concerti** a los de Vivaldi. Pero no se trata sólo de destacar al músico más o menos innovador de una forma, sino de recordar (y Hogart lo observa en el **Concierto número 12** del «opus» 10) que su obra está ya cerca, o es, al menos, un paso importante para llegar al concierto clásico. Por lo demás, las notas contienen siete apartados, en los que se nos informa de la vida de Albinoni y su época, un análisis de los **Concerti** (obra por obra) y un capítulo particularmente interesante sobre el estilo veneciano.

Poco original puedo decir de la soberbia interpretación de I Musici, como no sea añadir elogios a los ya dichos tantas veces. Al hablarnos de las excelencias del grupo, las notas de la carpeta las reducen a tres: estilo, musicalidad y virtuosismo. Supongo que será un problema nimio, pero yo añadiría «precisión», categoría que, probablemente, entre en «virtuosismo». I Musici es una máquina en lo que a precisión se refiere: entradas perfectas y ajuste preciso, que revelan algo más que muchos ensayos. Pero a esto —que, desde luego, no es poco— hay que añadir la musicalidad y el conocimiento del estilo, condiciones que convierten a estos músicos en intérpretes idóneos para esta música, sin que

nadie olvide, por ejemplo, que no hay una orquesta de cámara en el mundo que toque los **Divertimentos K. 136, 137 y 138** de Mozart como I Musici. Este dejar en cada obra que interpretan una huella personalísima, esta versatilidad en penetrar y dominar estilos es lo que más asombra del grupo. Sólo me queda destacar la también redonda labor de Holliger y Bourgue (óboes) en el **Op. 9**.

Conclusión: Los **Concerti a cinque**, de Albinoni, son dos obras particularmente importantes dentro de la evolución de toda la música barroca. La interpretación soberbia de I Musici lo confirma una vez más.—**JOAQUIN RUBIO TOVAR.**

Interpretación: 9.
Sonido: 8.

- O** ALBINONI: **Concerti a cinque**, op. 9 y 10. I Musici. Félix Ayo, violín. Heinz Holliger, oboe. Maurice Bourgue, oboe (en los **Conciertos números 3, 6, 9, 12**). María Teresa Garatti, clavicémbalo. Philips, 67 68 040, seis Lps. Precios normal y oferta: 3.600 y 3.300 ptas.

EL NOTABLE BEETHOVEN DE BRENDEL Y HAITINK.

Es de lamentar que la actual estructura del mercado discográfico español de música clásica permita que, uno tras otro, vayan apareciendo ciclos de **Conciertos** y **Sinfonías** de Beethoven y rechace, al parecer, de plano otros tan interesantes como el de las óperas de Haydn, por poner un ejemplo sin salirnos del sello discográfico que lleva el registro que comento. Por supuesto que no podemos pedir, desde las páginas de RITMO, a los responsables de la programación de las ediciones fonográficas que lleven su quijotismo en favor de la difusión de obras de gran interés cultural, pero de escasa aceptación, hasta los límites de poner en peligro la estabilidad de sus puestos de trabajo. Pero no por ello creo que se debe ocultar esta lamentable situación de nuestro mercado discográfico.

Este nuevo ciclo de los **Conciertos** de Beethoven obedece a la aparente necesidad vital de todo artista de fama de registrar, sistemáticamente, las obras básicas de su parcela interpretativa. Brendel es, quién lo duda, pianista de renombre, e incluso, para mí, uno de los más importantes (entraría posiblemente en la terna de cabeza) de su generación. Y aunque ya realizó la grabación de este mismo ciclo —si bien con conjuntos y directores diversos— con variable acierto, para otro sello discográfico, de los considerados como «menores» (ignoro, sea dicha la verdad, si alguno de los mencionados **Conciertos** o su totalidad se editaron en España; en otros países los distribuyó, y aún lo sigue haciendo en algunos, Turnabout), no tiene nada de extraño el que, como artista exclusivo de un sello «de primera», y en la cúspide de la fama (bien ganada, por supuesto), vuelva a llevar al disco los cinco **Conciertos** beethovenianos, completados esta vez con la **Fantasia coral**. Para esta empresa se ha contado con un director, Bernard Haitink, cuyos presupuestos interpretativos podemos, en muchos aspectos, considerar próximos a los del pianista: objetividad, rigor analítico, claridad, detallismo minucioso. He dicho próximos, porque creo que en Brendel hay una vena artística de intensidad y espontaneidad expresiva que echo en falta, al menos en Beethoven, en Haitink.

La conjunción de ambos intérpretes da como resultado un producto notable (mucho más «acoplado» que el logrado por Arrau con este mismo director, también grabación Philips, hecho que es de lamentar, dada la gran calidad de la interpretación de Arrau, extraordinariamente personal), que a mí, sin embargo, se me hace un poco frío y aséptico —pese, vuelvo a insistir, a una cierta intensidad emotiva lograda en muchos momentos por Brendel—, con un lenguaje más clásico que romántico, con una sonoridad pianística más percutiva que redondeada, alejada de toda resonancia

sinfónica, y con una orquesta muy correcta, con aristas recortadas y sin excesiva tensión ni desbordamientos. Este hecho es especialmente notable —e interesante— en la **Fantasia coral**, expuesta muy «camerísticamente», más cercana a Haydn que al Beethoven de la **Novena**.

Es muy probable que este ciclo tenga abundantes admiradores, ya que, desde la concepción con que lo abordan Brendel y Haitink, resulta de gran coherencia y calidad. De hecho, a mí me ha producido, una vez oído atentamente, mucho mejor efecto que el que presumía en un principio, al no gustarme excesivamente el Beethoven de Haitink y tener algunas reservas para el de Brendel, aun considerándolo mucho más próximo a mi gusto personal.

Las obras están muy bien grabadas y sólo regularmente pensadas, tal y como se desprende del ejemplar que me ha proporcionado la Philips. Existe una distorsión al final de la cara cuarta (la que contiene la **Fantasia**), cosa no imputable a la duración de la misma, que no es grande (algo más de veinte minutos). Además, aquí y allá se oyen más «clacs» de lo que es habitual en los discos de esta firma, generalmente de superficies muy limpias. Interesantes comentarios los firmados por Robert Simpson. Los cinco **Conciertos** y la **Fantasia** se presentan en cinco discos, en lugar de los cuatro que ocupan las mismas obras en la grabación EMI de Barenboim y Klemperer, que con la de Gilels y Szell (también EMI, aunque nunca disponible en España) es la que tengo en más aprecio.

Una nota final respecto de la calificación, que va a ser un notable alto. Y ello debido a que, aunque no sea ésta mi primera ni mi segunda opción a la hora de elegir entre los ciclos disponibles, creo que, nobleza obliga, está bien hecho.

Conclusión: Dado que desde hace años han existido y existen en nuestro país muy buenas y aun extraordinarias versiones de estas obras, se me hace difícil pensar que algún lector no posea alguna de ellas. La presente, al no significar nada extraordinario ni genial, no exige su adquisición, por regla general. Por lo tanto, recomendada a los incondicionales de Brendel.—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**

Interpretación: 7,5.
Sonido: 7,5.

- O** BEETHOVEN: **Conciertos para piano y orquesta números 1 a 5. Fantasia en Do menor para piano, coro y orquesta.** Alfred Brendel, piano. Coro y Orquesta Filarmónica de Londres. Cinco Lps, Philips, 67 67 002. Precio oferta: 2.650 pesetas.

DE LA "NOTA IMPORTANTE" PUBLICADA EN EL NUMERO 478

Los encabezados de las grabaciones pueden ir precedidos de los siguientes signos:

- O** Se refiere a una grabación en «oferta», o sea, a precio especial durante un período de tiempo.
E Se refiere a una grabación editada en serie «económica».
H Se refiere a un registro de carácter histórico por su fecha e intérpretes.
R Indica que el crítico preselecciona la grabación comentada para los premios RITMO a los mejores

discos del año, y supone, a juicio del comentarista, una recomendación especial.

Naturalmente, algunos de los signos son incompatibles entre sí, pero otros pueden ser concurrentes. El único que puede figurar con cualquiera de los otros es R.

A continuación de la cabecera figurarán dos apartados, Interpretación y Sonido, para los que se establece una calificación de 1 a 10. El término Interpretación recoge una apreciación personal de

los valores «artísticos» del contenido musical por parte de quien realiza la crítica, y el de Sonido, los conceptos de grabación y prensado, posiblemente más objetivables, aunque siempre habrá que contar con la subjetividad del comentarista. En algunas ocasiones se añadirá una tercera calificación, también de 1 a 10, relativa al Interés de la obra.

La Conclusión, en caso de haberla, recoge una impresión de conjunto del crítico, de amplio espectro, libre en su manifestación y acorde entonces con criterios plenamente subjetivos.

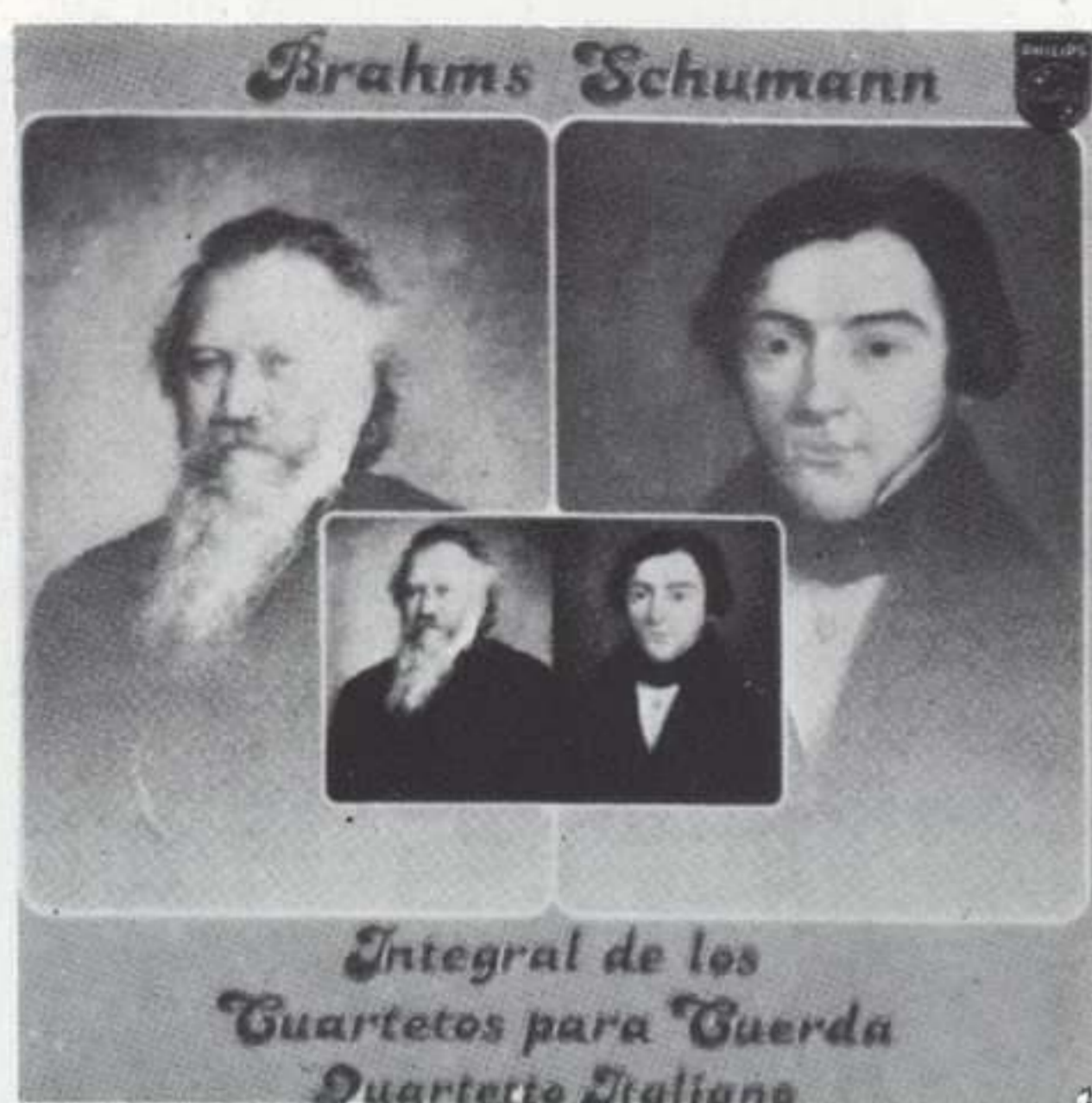
KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

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



CONTINUA LA GRAN «RACHA» DEL CUARTETO ITALIANO

¿Cuántas veces ha leído o escuchado el aficionado comentarios acerca del carácter esencial, puro y sin trampas, del género cuartetístico? Seguramente, muchas. Sin embargo, las parcelas «carnísticas» de los grandes autores siguen teniendo entre nosotros —y quizá también en otros lares— una audiencia considerablemente menor que las obras sinfónicas de los mismos maestros.

Apoyemos, una vez más, la conveniencia, la gozosa «obligación» que el aficionado debe contraer con las piezas fundamentales del cuarteto; y para ello vamos a recordar cómo Brahms aguardó a la madurez de los cuarenta años para iniciar su andadura cuartetística (que daría tres obras maestras), y cómo Schumann compuso sus tres **Cuartetos** atendiendo a una imperiosa necesidad expresiva que vino en 1842, después de casi todos sus títulos pianísticos o de ciclos de «lieder», después incluso de haber realizado dos sinfonías (las que conocemos como **Primera** y **Cuarta**). ¿No es significativo esto acerca de la seriedad y decisión con que Schumann y Brahms abordaron el cuarteto?

Por lo demás, basta escuchar esta música amable y emocionada, honda y bella, para percibir una grandeza artística excepcional. Una grandeza que, innegablemente, no pudo lograr lo que hubiera sido «revolución», a saber, un **progreso estético** cierto sobre los geniales y abrumadores últimos **Cuartetos** de Beethoven, cima insuperada de la música de cámara romántica; pero que, cuando menos, alcanza a representar admirablemente el talento creador de un romántico del período medio (Schumann) y otro del período tardío (Brahms). Y no es poco.

Pasemos a comentar con más concreción el álbum objeto de estas líneas. En primer lugar, el presentar juntos los breves (pero densos) integrales cuartetísticos de Schumann y Brahms es un acierto total, pues la vecindad espiritual y estética entre ambos músicos, la suave línea evolutiva que el uno supone sobre el otro invita a la escucha continuada, con carácter de «ciclo». En segundo lugar, habida cuenta de los precios actuales, no es poco servicio reunir en sólo tres discos más de tres horas de música, esto es, un contenido que hubiéramos considerado justificable encontrar en cuatro volúmenes.

Si tras esto subrayamos la excelencia del registro —limpio de principio a fin de cada cara— y la calidad altísima de la interpretación, se encontrarán justificadas las calificaciones de arriba, la distinción «R» y el tono enteramente positivo de estas líneas.

Estamos «en racha» del Cuarteto Italiano (Mozart, Beethoven...), y el lector de RITMO dispone, consecuentemente, de referencias recientes sobre la categoría individual y de conjunto que sus componentes alcanzan. No nos extendemos, pues, en el comentario.

Conclusión: Si aguardaba a una oportunidad favorable, ábrase ahora a los **Cuartetos** de Schumann y Brahms.—**JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO.**

Interpretación: 9.

Sonido: 9.

O BRAHMS: **Cuartetos op. 51, números 1 y 2, y op. 67.**
SCHUMANN: Cuartetos op. 41, números 1, 2 y 3.
R Cuarteto Italiano. PHILIPS, 67 68 006/03. Precio oferta: 1.550 ptas.

¿UNA «LUCIA» MAS AUTENTICA?

Todo lo que sea devolver a las creaciones musicales su prístino valor, reintegrarles el significado que inicialmente les asignó el compositor, situarlas en su punto justo —ya que sólo así poseerán la dimensión artística prevista, derivada lógicamente de su producción en un determinado momento histórico—, ha de ser bien recibido, fomentado y aceptado. Por ello, en principio, la iniciativa de Philips, facilitada por la actitud de la Ricordi, de grabar la **Lucia** de acuerdo con el manuscrito de Donizetti, merece un aplauso. Como lo merece Jesús López-Cobos, encargado de llevar a cabo la revisión, realizada con honestidad y rigor. Su labor ha sido de cotejo y análisis, y ha llevado consigo, según comenta él mismo en el folleto que acompaña a los discos, la corrección de más de cien divergencias (dinámicas, rítmicas y armónicas). La modificación más importante de las efectuadas afecta al plan tonal de la obra, ya que supone la transposición hacia arriba de tres de las más relevantes escenas de aquella, todas ellas pertenecientes a la protagonista: escena y «cavatina», «Regnava nel silenzio», un semitono; dúo «Lucia»-«Enrico», «Appressati, Lucia», un tono; escena y aria «Ardon gli incensi», la «de la locura», un tono. Este «nuevo» planteamiento, interesante y loable, tiene, no obstante, puntos débiles y una traducción práctica, a través de la presente grabación, bastante discutible.

Hay que tener muy en cuenta que **Lucia de Lammermoor** se inscribe de lleno en la más rancia tradición romántica, en la característica ópera italiana de la tercera decena del «Ottocento», peculiar producto de una época, una cultura y una sensibilidad. La costumbre, admitida e incluso propiciada por los mismos compositores, de que los cantantes adornaran, ornamentaran y, en cierto modo, «completaran» lo escrito, era algo perfectamente normal. Donizetti, sin duda dotado de gran talento teatral, no era ajeno a esta norma, e incluso su escritura no aparecía tan firmemente matizada como para que las variaciones e improvisaciones no fueran posibles (en realidad, eran esperadas). Cuando compuso **Lucia** había previsto tal posibilidad, dejando abierta la puerta a la imaginación y a la fantasía de los intérpretes, sobre todo de la que había de encargarse del papel principal, Fanny Tacchinardi-Persiani, creadora del personaje en el San Carlo, de Nápoles, el 26 de septiembre de 1835. La cantante italiana, por supuesto, se tomó desde la primera representación diversas «libertades», empleando métodos perfectamente usuales. Resultaba más bien lógico, independientemente de esta costumbre, que la Persiani realizara algún tipo de modificación no ya ornamental, sino tonal respecto a la tesitura prevista, por cuanto (y Donizetti, naturalmente, lo sabía) poseía una voz lírico-ligera extraordinariamente extensa (por arriba, hasta el Fa³), una notable facilidad en las agilidades y una técnica articuladora de primer orden. El volumen era, sin embargo, más bien pequeño y el timbre no especialmente dulce. Al bajar de tono ciertos fragmentos, la Persiani —y con ella todas las «Lucias» posteriores— quedaba en disposición inmejorable para ascender con mayor comodidad a las alturas, alcanzando, con similares efectos expresivos, notas «nuevas», como el Re o el Mi (en lugar del Mi o el Fa), pudiendo asimismo realizar de forma mucho más descansada todo tipo de escalas, saltos de octava o cadencias, no escritas expresamente por el músico. Es dudoso, de acuerdo con lo expuesto, que aquél pudiera repudiar y considerar como una traición o crimen musical los cambios practicados, que obedecían, hay que repetirlo, a una tradición admitida por autores, cantantes y público, rasgo definitorio y consustancial de la ópera romántica de la primera mitad del XIX y usual asimismo en gran parte de la del XVIII. ¿Hasta qué punto, por ello, es fiel, rigurosa y conveniente una revisión de **Lucia** realizada a partir de un criterio purista conectado exclusivamente a la partitura autógrafa de Donizetti? El interés de la reconversión debe quedar, en cualquier caso, fuera de duda, aunque quepa cuestionar ampliamente su valor de modelo único e inmutable. Recordemos que fue el propio compositor el que modificó el instrumento que en principio había ideado para servir de apoyo a la voz en la «escena de la locura», sustituyendo el previsto, armónica de cristal, por la conocida y familiar flauta. Es un dato que nos proporciona el mismo López-Cobos y que puede citarse como ejemplo ilustrativo. Aparte de esto, y partiendo de la conveniencia de la revisión, hay que examinar la forma en que aquí se ha hecho, y decidir si ha sido la más idónea.

El director español ha llevado a cabo, no hay duda, una buena labor, pero, en mi opinión, le ha faltado imaginación, fantasía para jugar más hábilmente con los planteamientos puristas, por un lado, y los límites más amplios de la improvisación (controlada), por otro. Su remodelación de la ópera es correcta, pero poco inspirada, como si hubiera querido desconocer toda una serie de datos históricos y de tradición interpretativa, apegándose en exceso a la letra (cuando ésta, en muchos casos, y en el presente de manera especial, es sólo un punto de partida) y estableciendo un criterio que, sin embargo, viene contradicho por una relativa falta de control en los aspectos dinámico y rítmico, admitiendo, al parecer,

determinadas e impensadas libertades de los cantantes. Técnicamente, la dirección es aceptable, pero poco imaginativa; con todos los elementos en su sitio, pero sin la elasticidad y variedad necesarias para crear auténtico «clima». Es una dirección demasiado funcional, que olvida el especial universo romántico en el que se ubica la ópera. Se echa en falta un poco más de elocuencia y de vibración, de amplitud, de ese espíritu, mezcla de abandono y vitalidad, de desmayo y pasión, tan propio de la obra donizettiana. Falta esa indefinible elegancia en el fraseo y en el color orquestal capaces de otorgar vívidos relieves a una historia musical tan característica, tan tenebrosa (terror derivado de los actos humanos, con discreta intervención de la Naturaleza, un poco en sentido inverso a lo planteado por la ópera romántica alemana) como la de *Lucia*. Una mayor depuración sonora —partiendo de la excelente orquesta y coro que intervienen en el registro—, una menor cantidad de aristas habrían sido también de desear.

Que esta ópera, con o sin transposición, necesita para dar vida a su heroína una voz más consistente que la que en muchas ocasiones la ha interpretado, es algo incuestionable. Son diversos los momentos concretos en los que el dramatismo, vocal y escénico, ha de quedar patente. Son también varios los que precisan de una segunda octava de excepción, fácil, timbrada, «squillante», fluida... y joven. He ahí uno de los fallos decisivos de la grabación: Montserrat Caballé, la actual al menos, no es, no puede ser nunca «Lucia». La cantante catalana quizá sea ahora una «lirico-spinto», pero se encuentra imposibilitada de dar las prestaciones que pide la parte (sea en la versión original o en la habitual), que se aleja en buena medida de otras escritas por el propio Donizetti, como *Lucrecia Borgia*, *Roberto Devereux* o incluso *Anna Bolena*, personajes más «hechos» y de línea vocal menos «aérea». Caballé, además, ha estado siempre algo justa en la coloratura. De todas formas, hace algunos años, con la voz más fresca y homogénea, podría haber realizado una aproximación, hasta cierto punto, válida, pues la belleza intrínseca del timbre, la facilidad para lo elegíaco y la habilidad para el «filado» habrían sido bazas muy importantes. Hoy, no obstante (y lo hemos comprobado en la *Norma* de la Zarzuela), el instrumento es quebradizo en graves, tirante y metálico en agudos, sin redondez ni cristalina transparencia en centro. ¿Cómo dar así una aceptable imagen de «Lucia», criatura cándida, pura, figura patéticamente romántica donde las haya? Su prestación está, por ello, a inferior nivel del que podría exigirse y esperarse. No deben desconocerse, de todas formas, momentos magníficos: comienzo, en «piano», de «Regnavo nel silenzio», con excelente inicio de la repetición; comienzo del dúo con «Edgardo», «Verranno a te...»; dúo con «Enrico»... Aparte, claro, su «saber estar» general. Pero no hay adecuación ante la imposibilidad (a veces física) para dar un juego amplio de dinámicas, para ligar siempre con la fluidez precisa, para atacar con limpieza absoluta y para brillar en la zona aguda con desahogo. A pesar del pretendido rigor (y aquí hay que culpar, en parte, a la batuta), pueden observarse en su interpretación irregularidades poco plausibles y deficiencias técnicas de bulto: trinos en general, relativo dominio de los reguladores, inaceptables agudos más allá del La. El fraseo es pesado, el sonido muchas veces está emitido sin el suficiente apoyo en la primera media octava. No hay auténtica variedad en las repeticiones, ni inventiva para un posible juego de sutilezas expresivas. Todo queda un tanto apelmazado, llegándose a producir momentos tan poco afortunados, dramática y vocalmente, como el de su contestación a «Edgardo», después del «Sexteto», o el de la exclamación, en «Ardon gli incensi», «Il fantasma!». Falta de contención, de control del sonido y de belleza en la expresión. En suma, inadecuación. Caballé no da el papel casi nunca; ni por sus condiciones vocales intrínsecas ni por su actual forma. A años luz de otras «Lucias» discográficas: Callas (EMI, 1953, pirata Berlín, 1955), Sutherland (Decca, 1 y 2), Scotto (Ricordi-DGG, 1959), cada una en su estilo.

Sería difícil pensar hoy «a priori» en una voz más apropiada para «Edgardo» que la de Carreras: belleza, calor, color, frescura, impetuosidad lírica... Atributos definitorios de la nobleza y voluntarioso sentimiento de un personaje decididamente romántico. Sin embargo, la actuación del tenor barcelonés supone una pequeña decepción, a pesar de que mantiene casi siempre las citadas características vocales. Y es que el papel exige también otras cosas. El catalán canta normalmente con trazo muy grueso, en «mezzoforte» o «forte», atendiendo pocas veces con total precisión las indicaciones dinámicas (comunes, por lo general, a las dos versiones), quizá en parte por la relativa exigencia que a este respecto muestra López-Cobos. Así, en el «Sexteto», en la frase «Chi mi frena in tal momento» y siguientes, cantadas a «piena voce», sin la debida matización; en el aria «Fra poco a me ricovero», dicha —y no es la única— muy «a lo Di Stefano», especialmente en la estrofa «Mai non passarvi, o barbara» y posteriores, en las que no se respetan matices como «crescendo», «con calore» o «ritardando». Todo es bastante lineal, y tampoco se plantean con imaginación las varia-



ciones de las repeticiones. Carreras, además, tiene el hábito de terminar los períodos estróficos, tan comunes en el «recitativo acompagnato», normalmente cerrados con dos notas iguales (dos negras, dos corcheas), cambiando el valor y altura de la primera o inventándose una nota de apoyo, obteniendo así una línea melódica ascendente, que se utiliza como elemento expresivo. No es algo especialmente grave, y no es él el único que practica esta costumbre en la grabación (en realidad, se emplea comúnmente), pero conviene resaltarlo aquí, ya que nos encontramos ante un producto que se pretende dar tal y como se escribió. Vocalmente, ya se ha dicho, la voz es de gran hermosura. Pero sólo hasta la zona de paso, en la que se abre en exceso el sonido. El agudo pierde también calidad al cambiarse ostensiblemente la colocación, quedando la emisión algo estrangulada y sin suficiente cuerpo y consistencia, y variando apreciablemente el color, desdibujándose el esmalte inicial. Es un tenor decididamente corto arriba (aunque pueda alcanzar, como aquí, en falsete, naturalmente; el Mi bemol sobreagudo escrito por Donizetti en su dúo con «Lucia»). También es superado claramente, en conjunto, por otros tenores en este papel (por lo menos, en disco). Fundamentalmente, Bergonzi (RCA, 1966; EMI, 1970) y Pavarotti (Decca, 1972).

Sardinero resulta irrelevante. En primer lugar, su voz es algo mate en toda la gama, sin auténtico «squillo» baritonal. Tiende a engolar y a adoptar un aire un tanto campanudo. En segundo lugar, queda algo corto por ambos extremos, en donde articula dificultosamente. Por último, hay que señalar su falta de expresividad, de variedad en el fraseo, aunque dentro de una línea, es cierto, de notable valentía. Canta todo más o menos igual, repeticiones incluidas. Monótono en el dúo con su hermana, pasa por alto, generalmente, indicaciones expresivas, como el «goja feroce» en su intervención del acto tercero con «Edgardo».

Ramey está, simplemente, correcto, sin otorgar ningún tipo de nobleza al «capellán». No es un bajo. Ahnsjö, buen estilista en Mozart, está aquí fuera de lugar en su parte de «Arturo», sin que pueda disimular la poca calidad de su voz. Bien, el resto.

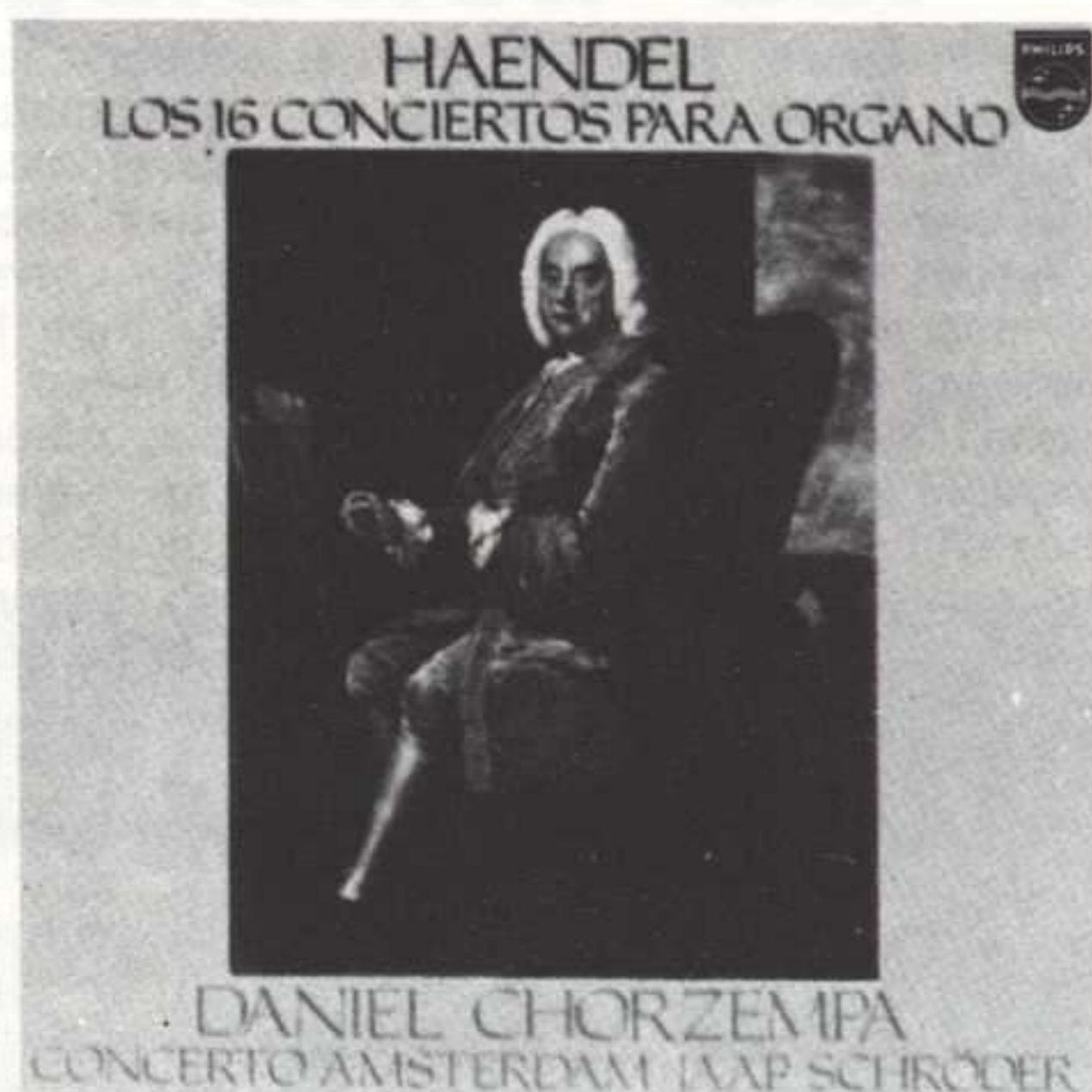
Al lado del estudio de López-Cobos figura en el folleto un interesante comentario de J. F. Mastroianni. La traducción del libreto, de Juan G. Basté, es discreta y suficiente.

Conclusión: Loable, no imprescindible y no del todo conseguido intento de reconstrucción de una de las óperas fundamentales (con todas sus irregularidades y defectos) del romanticismo italiano de primera hora. Sólo aciertos aislados en una interpretación que podía prometer bastante más. La obra se recoge absolutamente completa.—**ARTURO REVERTER.**

Interpretación: 6.

Sonido: 7,5.

O GAETANO DONIZETTI: *Lucia de Lammermoor*; libro de Salvatore Cammarano. Montserrat Caballé, José Carreras, Vicente Sardinero, Samuel Ramey, Claes H. Ahnsjö, Ann Murray, Vincenzo Bello. Ambrosian Opera Chorus, New Philharmonia Orchestra. Director, Jesús López-Cobos. Philips, 3LP 67 69 005. Precio oferta: 1.550 ptas.



RETORNO AL PASADO: CHORZEMPA Y SCHROEDER INTERPRETAN LOS «CONCIERTOS PARA ORGANO» DE HAENDEL

Hasta la publicación de los primeros **Conciertos para órgano y orquesta**, de Haendel, en 1738 —el ciclo se completaría en los años siguientes a la muerte del compositor—, el órgano como instrumento de concierto era prácticamente desconocido. Gracias a su sonoridad, imponente y majestuosa a la vez que mística y etérea, se había erigido como el instrumento más idóneo para expresar los más hondos sentimientos religiosos, por lo que su lugar se encontraba en las iglesias. Fue Haendel quien de una manera amplia y sistemática enriqueció sus posibilidades, al destinarle una literatura sin precedentes en la Historia de la Música. Estos **Conciertos** eran interpretados por el compositor en los intermedios de sus **Oratorios**, siendo publicados sin una colaboración activa del autor, razón por la cual podemos suponer que eran obras destinadas casi a su exclusivo uso personal. Apoyan esta hipótesis las versiones dudosas contenidas en las copias conservadas, sobre todo en lo que a la parte orquestal se refiere, y el hecho de aparecer en las partituras una gran cantidad de notaciones «ad libitum», causa ésta que motiva serios problemas en una interpretación moderna, teniendo que recurrir casi siempre —para suplir dignamente las improvisaciones del célebre compositor— a fragmentos de otras de sus obras, tal como sucede en esta grabación. Parece que, afortunadamente, hoy en día hay unanimidad al reconocer la necesidad de disponer para la interpretación de estos **Conciertos** de un órgano de sonido reducido, sin «pedalier» y, a ser posible, con siete juegos o registros, de acuerdo con los deseos de Haendel, expresados en una carta dirigida a Charles Jennens. Esto condiciona a una dotación orquestal pequeña, obteniendo unos resultados de música de cámara, rica en contrastes, dinámica en lo melódico y profundamente inspirada.

Las fuentes musicales son muy complejas de clarificar debido a la íntima relación que muchos de sus pasajes guardan con otras de sus obras, especialmente con los **Concerti grossi, op. 6**. Teniendo en cuenta la fecha de publicación de éstos, 1739, demuestra que los **Conciertos para órgano y orquesta** no son simples arreglos de obras ya escritas, siendo difícil determinar en qué dirección fue dirigida la influencia.

Coinciden en esta oferta de Primavera las dos únicas versiones íntegras que de estos **Conciertos** existen en nuestro mercado: Chorzempa-Schröder (Philips) y Müller-Wenzinger (Archiv). La primera de ellas es absoluta novedad, mientras que la segunda, ya conocida por los aficionados, es una reedición que considero necesaria. Interesa saber que ambas parten de un denominador común, los instrumentos originales, aunque sus concepciones son sustancialmente distintas. Wenzinger se halla dentro de su tradicional y depurado estilo haendeliano, sobrio en la expresión, justo en los «tempi» y nada ampuloso, siendo su único reproche la falta de una vitalidad más convincente. La versión de Schröder no sólo se limita a utilizar instrumentos originales, sino que su empleo es bien diferente al usar, según parece, técnicas de la época tanto en el apoyo del instrumento como en el manejo del arco, lo cual produce modificaciones en la interpretación y en la sonoridad. Las partes fuertes y débiles de cada compás están más contrastadas, la articulación es clara y precisa, y se concede gran importancia al valor de los silencios —introducción de los **Conciertos número 13 o Número 14**—. Sonoridad incisiva y recortada, de gran elegancia y muy próxima al estilo francés. Si unimos a todo esto una dirección brillante, impetuosa y muy cuidada en lo dinámico, estamos ante una interpretación notable, que se sale fuera de las coordenadas habituales para acercarse a las del ya conocido Jean-Claude Malgoire. De los organistas, mejor Müller (Archiv) que Chorzempa (Philips). Aquél se beneficia de un órgano

de registros más contrastados y de una interpretación más ágil, clara y profunda. A pesar del tiempo, 1966, la grabación de Archiv —firmada por dos de sus mejores ingenieros, Scheibe y Schweigmann— puede competir dignamente con esta magnífica de Philips. Los dos prensados son excelentes. De las versiones disponibles —ninguna completa—, es aconsejable la de Karl Richter (tres discos Decca), en serie económica y buen sonido. En el extranjero se halla la que, para mí, es la mejor versión de estos **Conciertos**: Preston-Menuhin (EMI). ¿Sería posible su publicación?

Conclusión: Preston-Menuhin (EMI) para los que tengan la oportunidad de adquirirlos fuera. En nuestro país es plenamente recomendable la grabación de Archiv, y para el que guste de los instrumentos originales puede elegir, con seguridad de quedar satisfecho, ésta de Philips.—**FERNANDO GIL OLALLA.**

Interpretación: 7.

Sonido: 8.

O

HAENDEL: Los 16 Conciertos para órgano y orquesta.

Daniel Chorzempa, órgano. Concerto Amsterdam (con instrumentos originales). Director, Jaap Schröder. Philips, 67 69006/5. Album de cinco discos. Precios normal y oferta: 3.000 y 2.650 ptas.

COLIN DAVIS, APOSTOL DE LA CAUSA SIBELIANA

Las modas y corrientes en favor de determinadas obras artísticas, sus autores o las tendencias que representan unas y otros, siguen fluctuaciones imprevisibles. Esta afirmación, que creo puede generalizarse a todo el mundo del arte, se aplica con gran propiedad a la parcela musical. Por no citar sino sólo un ejemplo familiar, pensemos en el caso Mahler, hace quince años casi un perfecto desconocido, y hoy día autor escuchado con bastante frecuencia en conciertos, y que discográficamente «vende muy bien». Hasta el omnipotente Karajan ha comenzado a grabar sus obras, incorporándose a la ya larga lista —iniciada por Bruno Walter, Mengelberg y Klemperer— de «cruzados de la causa». Caso de cierta afinidad es ya el de Bruckner y puede ser, dentro de pocos años quizá, el de Shostakovich. Por mi parte, sólo deseo que dentro de estas operaciones de repesca entre rápidamente el nombre de Jan Sibelius (1865-1957), el gran compositor finés que en países nórdicos (Inglaterra incluida, y de forma especial) ha tenido siempre gran predicamento, pero que más abajo de las frías aguas del Báltico y Norte ha disfrutado —y disfruta aún— de desprecio más o menos olímpico.

Progresivamente, ha sido el disco, una vez más, el encargado de romper el hielo —nunca mejor dicho— que parecía rodear esta música: en Europa fueron «pioneros» Kajanus, Schneevoigt y Beecham, quienes estrenaron fonográficamente muchas —casi todas— obras sinfónicas de Sibelius, con crítica y, casi siempre, aplauso del propio compositor. La tradición ha continuado con los nombres, más familiares al melómano actual, de Barbirolli, Berglund, Collins, Davis, Gibson, Kamu, Karajan, Maazel y Rojdestvensky, por no mencionar sino sólo a quienes han realizado ya la integral discográfica del ciclo sinfónico. En América del Norte son cita obligada los nombres de Koussevitzky —en puesto de honor— y de Bernstein, Ormandy y Szell. Lista aparentemente amplia, pero que considerada en el curso de los ochenta años transcurridos desde la composición de la **Primera sinfonía** (1899), o del medio siglo transcurrido desde las primeras grabaciones de Kajanus, debe reputarse escasa.

¿Será preciso que nos refiramos a la «cotización» española de Sibelius? Ni tan siquiera la popular (y nada representativa) **Finlandia** es tocada en nuestros programas de conciertos madrileños, a lo largo de cuyos diez últimos cursos apenas puedo recordar otras versiones que las de las **Sinfonías Segunda y Quinta** y del **Concierto de violín**.

Así, pues, el disco fue y sigue siendo «el mal menor» al que forzosamente ha de recurrir el aficionado: desde hace años figura en catálogo el buen —aunque algo desigual— ciclo de Maazel, siendo de aparición más reciente el mixto de Kamu y Karajan, y habiendo iniciado, tímidamente, EMI la publicación del muy bueno de Berglund. El recién llegado, objeto de este comentario, ha sido registrado por Colin Davis para Philips, dirigiendo a la Orquesta Sinfónica de Boston. Démosle, de entrada, la bienvenida: es, musicalmente, el más homogéneo del mercado español y uno de los dos o tres «grandes» del internacional.

El citado director británico no es un absoluto desconocido en nuestro país, pues si bien sus apariciones en el podio han sido escasas (sólo recuerdo sus conciertos al frente de la Royal Philharmonic), su discografía es relativamente nutrida, destacando en ella las óperas mozartianas (de próxima reedición), y sobre todo su sensacional Berlioz, que nos ha permitido familiarizarnos con

un estilo interpretativo claro, directo, elegante, refinado, de línea «moderna», objetiva, no romántica, e inteligentemente fiel a la letra de la partitura.

Conocido es que si el problema de mantener el equilibrio entre la atención al detalle, a la frase y a la construcción global de la obra es vital en la interpretación de cualquier página sinfónica, resulta sobremedida crítica a la hora en que un director se plantea realizar un ciclo sinfónico amplio, en el que siempre coexisten (quizá con la excepción del de Bruckner) diferentes, cuando no contrapuestos impulsos creativos: si no conociéramos ya el caso de Beethoven, capaz de concebir a un tiempo las **Sinfonías Quinta y Sexta**, sorprendería que un mismo autor sea padre de dos criaturas tan dispares como la vital y romántica **Segunda** y la desolada **Cuarta** sibelianas. Y en este sentido hay que decir que Colin Davis responde admirablemente a las diversas «maneras» de Jan Sibelius; pero es claro que sus características, ya apuntadas, se adecuan mejor a las partituras más «modernas» (**Cuarta, Séptima, Tapiola**) que a las más «románticas», como **Finlandia, Quinta, Segunda y Primera** sinfonías. Sobre todo a estas dos últimas, en las que echamos en falta algo del aliento, la pasión y la espontaneidad de Barbirolli, Maazel o Bernstein (**Primera**); de Barbirolli y Bernstein (**Quinta**), y otra vez Barbirolli o incluso Szell o Monteux para la **Segunda**. Incluso desde otra perspectiva radicalmente diferente de las citadas, «más épica que dramática, más meditativa que sentimental» (palabras de Harry Halbreich en la revista francesa **Harmonie**, febrero 77), el director soviético Gennadi Rojdestvensky nos ofrece un primer Sibelius de mayor aliento que el de Davis. Claro que la cercanía geográfica juega aquí muy a favor de aquél.

Volviendo al director británico, ha de decirse, al margen de estas leves reservas, que todo el Sibelius de madurez (a partir de la **Tercera**) encuentra en él un traductor prácticamente ideal no sólo en las obras sombrías, como **Tapiola** y la **Cuarta**, sino en las más íntimas, **Sexta** y **Tercera**. En concreto, el tiempo lento de esta última es maravilloso en la batuta de Davis, que realiza plenamente su carácter melancólico y pastoril —esas rústicas maderas sibelianas, inequívocamente heredadas de otros dos nórdicos llamados Mendelssohn y Brahms— sin el menor sentimentalismo, con «tempo» que parece idóneo para el sutil requerimiento del autor: «andantino con moto; quasi allegretto». Perfectamente proporcionada también la **Sexta**, obra esquiva, cuyo espíritu parece haber escapado a grandes directores (Maazel sería el más claro ejemplo), y que Davis traduce magistralmente, apoyado, como en todo el ciclo, por una perfecta e idiomática Sinfónica de Boston, depositaria de las mejores tradiciones del gran Koussevitzky. A esta lectura de la **Sexta** sólo cabría, quizá, anteponerle la legendaria de Beecham y la de Rojdestvensky.

Gratísima sorpresa es el popular **Cisne de Tuonela**, para el que Colin Davis, en vez de dulcificar en exceso su delicada textura orquestal impresionista —como a veces se hace—, opta por subrayar el lado oscuro, «infernado» de la partitura, proponiendo, en un «tempo» bastante lento (nueve minutos catorce segundos, frente a, por ejemplo, siete treinta y ocho de Karajan), un cuadro casi goyesco, un poco el «negativo» de la versión habitual, en atmósfera opresiva y fúnebre.

Comentario aparte y extenso merecerían las lecturas de las **Sinfonías Cuarta, Séptima** y la del poema sinfónico **Tapiola**, hitos del ciclo debido a Colin Davis y, al tiempo, las tres obras capitales del compositor finlandés, aquellas en que esa imposible síntesis de «lenguaje del siglo XIX con sintaxis del XX» (que nítidamente explicaba Pérez de Arteaga en su espléndido ensayo para el álbum DG de Karajan y Kamu) se alcanza en grado máximo. En concreto, **Tapiola** viene expresada por Davis como de un único trazo creador, y ello subraya en óptima forma el carácter profundamente unitario de la pieza, básicamente monotemática, soberbia «Forma Sonata» y al tiempo su negación radical. Esa espléndida pintura negra, realizada en tonalidades frías y blancas, ha alcanzado pocas veces una tan desolada traducción, una tan clara materialización de esos paisajes nórdicos, morada del dios Tapio, helados, estremecedores, yertos. Versión de referencia de esta obra, cumbre de su autor y una de las partituras más originales de nuestro siglo. La **Cuarta** recibe también de manos de Davis una traducción magistral, como la **Séptima**: una vez más se hace patente la herencia de Koussevitzky. Por otra parte, no deja de ser curioso que los grandes momentos de los ciclos de Davis coinciden con los del de Maazel, que también nos ha brindado espléndidas **Cuarta, Tapiola y Séptima**. Para más detalles sobre versiones de esta última **Sinfonía** remito al lector al trabajo de Pérez-Adrián publicado en el número 470 de RITMO.

Para posibles lectores interesados en ampliar su visión del mundo sinfónico sibeliano recomiendo, en primer término, el ciclo de Rojdestvensky, seguramente el mejor en la actualidad, que bien podría distribuir Hispavox por estos pagos; en cualquier caso, puede obtenerse en casi toda Europa, por ejemplo, en Inglaterra, donde también pueden conseguirse, y a precio moderado, los de Barbirolli y Bernstein: hermosísimo el primero, y en cierto modo complemen-

tario del de Colin Davis; algo irregular el segundo, con gloriosas **Primera, Quinta y Séptima**, decepcionando, en cambio, la **Cuarta**. A parecido nivel, Maazel dirigiendo a la Filarmónica de Viena: grandísimas **Primera, Cuarta, Séptima y Tapiola** (por desgracia, ausente del álbum de cuatro discos Decca, que ofrece sólo las **Sinfonías**). Menos recomendables Karajan, que dirige las **Sinfonías Cuarta a Séptima**, y Kamu las restantes: sólo son muy buenas **Tercera y Sexta**. Para iniciados y reincidentes, recordar que en Londres es posible encontrar múltiples Beecham, Kajanus, Koussevitzky y Schneevoigt, de máximo valor. No olvidemos, antes de terminar esta apresurada lista, dos antológicas **Segundas**, las de Monteux y Szell, ambas en España; ni a Paavo Berglund, cuyo «todo Sibelius» (incluido **Kullervo**) esperamos ver por aquí antes de fin de siglo.

De pasada he dado alguna de mis personales impresiones sobre ciertas obras de Sibelius. No es esta crítica el lugar idóneo para una valoración justa de esta bellísima música. Remito a los libros magníficos de Marc Vignal y de Tawastsjerna (que pueden conseguirse en España) y al ensayo, ya citado, de Pérez de Arteaga que acompaña al álbum DG de Karajan-Kamu. Es lástima que las notas del hoy comentado, debidas a Jack Diether, sean, aunque de calidad, tan lacónicas: es éste quizá el único punto negativo de un álbum por lo demás ejemplar; aunque tampoco deba pasarse por alto el elevadísimo precio «de oferta», que se pretende —creo que vanamente— compensar con profusión de «vales-descuento», seguramente adecuadísimos para el mercado de productos detergentes, pero no para el musical, que sólo necesita precios de auténtica «oferta».

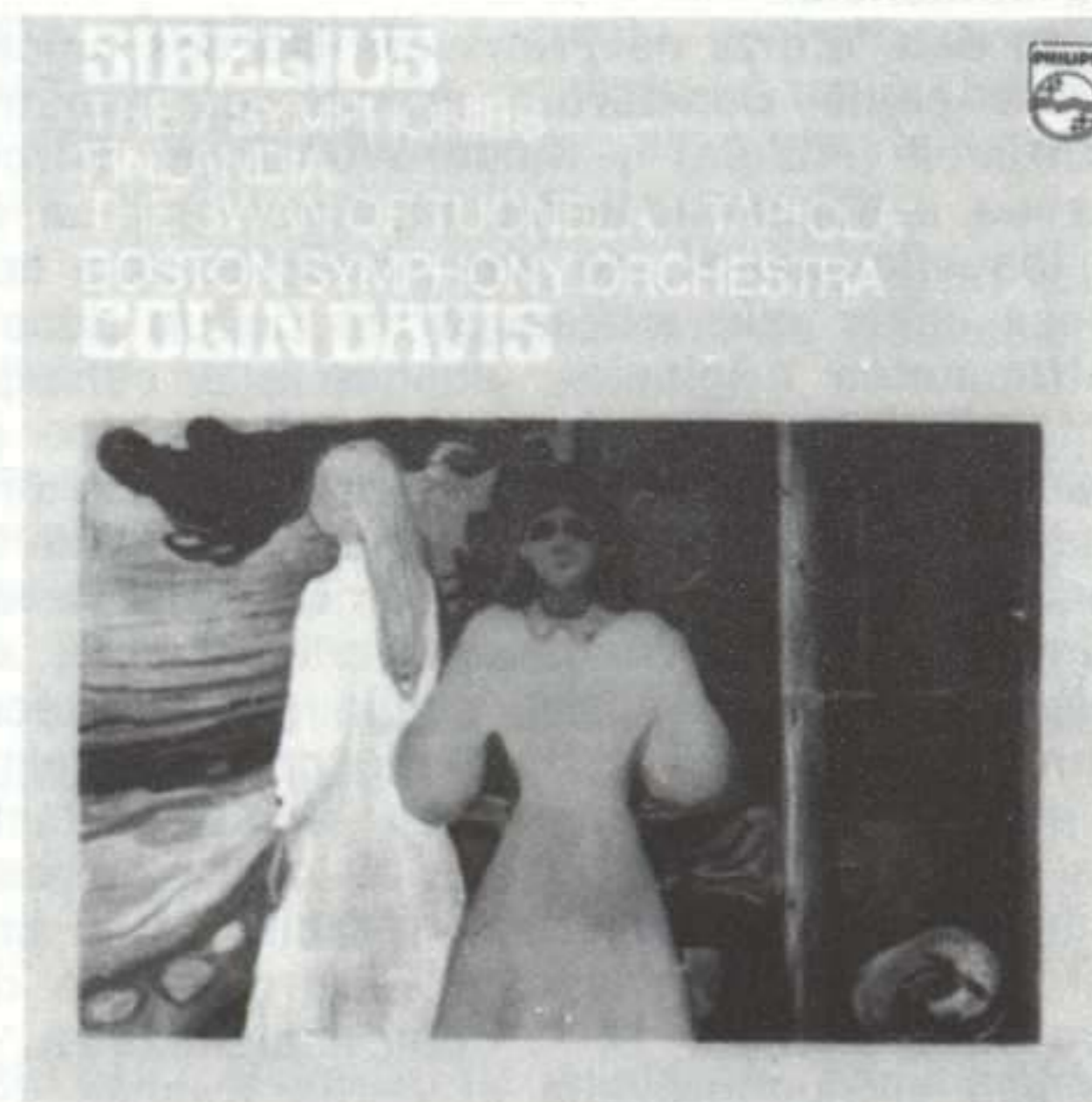
Conclusión: Óptima ocasión de penetrar en el mundo de Sibelius de la mano de uno de sus grandes intérpretes actuales: Colin Davis.—ROBERTO ANDRADE MALDE.

VERSIONES COMPARADAS

1. Rojdestvensky. Orquesta Radio U. R. S. S. 5 Melodía.
2. Barbirolli. Orquesta Hallé. 5 EMI.
3. Maazel. Filarmónica de Viena. 4 Decca (E).
4. Bernstein. Filarmónica de Nueva York. 6 CBS.
5. Berglund. Sinfónica Bournemouth. 7 EMI (E, parcialmente).
6. Kamu-Karajan, Radio Helsinki y Filarmónica Berlín. 5 DG (E).
7. Grabaciones históricas debidas a Kajanus, Schneevoigt y Beecham. Publicadas en Gran Bretaña por EMI.

(E) Editado en España.

SIBELIUS: **Las siete Sinfonías. El Cisne de Tuonela, opus 22.2. Finlandia, opus 26. Tapiola, opus 112.** Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Colin Davis. Philips, 6769007. Álbum de cinco discos. Precio, 2.650 pesetas. **Interpretación: 8,5. Sonido: 8. Interés del álbum: Grande.** Precios normal y oferta: 3.000 y 2.650 ptas.



GRANADA, JUNIO:

Inauguración del

CENTRO «MANUEL DE FALLA»



NOTICIA DEL AUDITORIO, DEL AMBIENTE, DE LOS CONCIERTOS

El sábado 10 de junio de 1978, a las veintidós horas, el Coro Manuel de Falla, de la Universidad de Granada, dirigido por Ricardo Rodríguez, entonaba el brevísimo *Invocatio ad Individuum Trinatatem*, de Falla, como prólogo al concierto de inauguración del Auditorio que lleva el nombre del compositor gaditano. Tal Auditorio es la principal dependencia del Centro «Manuel de Falla», conjunto de la Casa-Museo de la Antequeruela Alta (carmen granadino donde tantos años viviera Falla) y el

nuevo edificio, obra de José M.^a García de Paredes, situado junto a la mencionada Casa-Museo, y que comprende Archivos, Biblioteca, salas de Exposiciones, nueve Aulas-seminario, otras tantas salas insonorizadas, sala de conferencias y el nuevo y flamante Auditorio.

El lector de RITMO posee información de primera mano acerca de las condiciones arquitectónicas y conceptuales del Centro granadino, a través de la entrevista que Gil Olalla hizo al Sr. García de Pa-

redes para el número extraordinario que dedicamos a Falla, en diciembre de 1976. Digamos ahora que la capacidad definitiva ha quedado establecida así: 897 butacas en la zona A y 414 en la zona B, lo que arroja un total de 1.311 localidades cuando se utilizan ambas partes simultáneamente. La sala es de escueta, pero grande belleza. Todas las localidades fijas (hay espacios con posibilidad de acoger sillas supletorias) ofrecen visibilidad completa del escenario. Un trabajo escul-

tórico de Eusebio Sempere y un tapiz de Palazuelo, junto a los preciosos faroles granadinos de Fernández Estévez, constituyen una decoración doblemente admirable, por su sobriedad y por la perfecta integración con el volumen y el diseño arquitectónico de la propia sala. Por fin, comentemos el aspecto principal: el sonoro. Como es sabido, el arquitecto del Auditorio «Manuel de Falla» ha contado con el asesoramiento técnico del profesor berlinés Lothar Cremer, gran autoridad en la materia. Juntos han comprobado en diversos momentos de la construcción la marcha de las previsiones acústicas, y con pequeñísimas correcciones se ha logrado el plan ideal arrojado por los cálculos. El resultado, ciertamente, puede calificarse de sensacional. La sonoridad de la sala es brillante, limpia, clara; casi nos atreveríamos a decir que «descarada», por la presencia extraordinaria que cobraba —en el caso del concierto inaugural— una orquesta sinfónica. Según testimonios de diversos asistentes al segundo concierto, esta acústica se revela excepcionalmente adecuada para la práctica de la música de cámara. Tuvimos ocasión de constatar muy diversas y autorizadas opiniones al respecto: Ros Marbá y Rafael Orozco estaban gratísimamente impresionados por la acústica del local; en el mismo sentido se han manifestado los críticos y, en fin, el comentario era general tras los conciertos. Un gran logro, en suma, no por esperado —el arquitecto García de Paredes insiste en que la cuestión acústica hace tiempo que dejó de ser un misterio— menos digno de destacar y aplaudir.

Pero vayamos al concierto. Programa Falla: «Interludio y danza» de *La vida breve*, *Noches en los jardines de España*, *Homenaje a Debussy* y las dos «Suites» de *El sombrero de tres picos*. La Orquesta Nacional, dirigida por Antoni Ros Marbá, rayó a gran altura. No escuchábamos solamente a unos músicos dominando obras tan de repertorio, sino también a unos músicos «tocados» por la responsabilidad de la sesión (por añadidura, transmitida a todo el país a través de R. N. E.). Del magnífico nivel general habrá que entresacar algún recuerdo para distinguir al fagot solista, al primer trompa, al corno inglés..., verdaderamente espléndidos en sus solos del *Tricornio*. No vamos a descubrir nada comentando los logros que en Falla alcanza el maestro Ros Marbá: su sensibilidad musical, su responsable entrega, su trabajo metódico y pulcro, su amor por la música española en general y de Falla en particular, se conjugaron para la obtención de un concierto prácticamente redondo. Sí es momento, en cambio, de ir observando —y lo hicimos— en qué medida la musicalidad y las maneras de Ros Marbá se van acoplando a las de la Orquesta que va a tenerlo de titular a partir de la próxima temporada: ello es prometedor, así como el trabajo conjunto que ya han realizado y van a realizar antes del otoño. Rafael Orozco tocó con impecable corrección las *Noches*. Sin embargo, si estas líneas quieren ser crítica y no sólo crónica, será obligado decir que echamos de menos un punto de espontaneidad, de soltura, en la versión. Quizá hubo «demasiada» atención a «la letra», quizá Orozco no ha adquirido aún toda la familiaridad (que, seguramente, él mismo desea) con esta partitura, quizá se notara que un inoportuno apagón, en la mañana del ensayo, abrevió inesperadamente el tiempo de trabajo para esta obra... El hecho es que las *Noches* sonaron **solamente muy bien**. Fuera de programa, se interpretaron los dos fragmentos más célebres de *El amor brujo*: las «Danzas» del Terror y del Fuego, aplaudidas, como el *Sombrero*, con verdadero calor.



«Homenaje a Falla», de M. Rivera, expuesto en el hall del Auditorio.

Una inauguración, desde luego, es algo más que un concierto. Tratemos de reflejarlo. En primer lugar, como prueba del interés cultural-oficial que suscitó el nuevo Auditorio —y no, por Dios, en plan de crónica de sociedad—, informemos de la presencia en la sala del Ministro de Cultura, Directores generales de Música y Patrimonio Artístico, Gobernador Civil de Granada, Presidente de la Diputación, Capitán General de la IX Región militar, Rector de la Universidad, Alcalde y otras autoridades del Municipio granadino; Director del Museo del Prado; de artistas como Sempere y Rivera (éste expositor de amplia obra en las salas del propio Centro «Manuel de Falla»); de Sert, de Isabel García Lorca, de Pemán, de la nieta del pintor Zuloaga; del profesor Cremer, de críticos extranjeros (*Financial Times* y *Nouvel observateur*)... Junto a tantas presencias, una ausencia notable, notoria, la de Ernesto Halffter. El que fuera amigo y discípulo de Manuel de Falla ha aducido «personales razones» para no asistir a tales actos. Según he podido deducir, el maestro Halffter fue invitado a **asistir** a los conciertos inaugurales y él no aceptó un papel sólo de símbolo.

Sin esperar a los conciertos de los días 10 y 11, los medios de información granadinos se ocuparon con extensión de los diversos aspectos que planteaba el Centro «Manuel de Falla». No han faltado las voces de una oposición, centrada, por un lado, en la supuesta herida paisajística que la moderna arquitectura iba a suponer en la maravillosa zona alhambriña, y por otro, en el supuesto carácter de lujo excesivo que pudiera tener la realización de un Centro de este tipo cuando Granada tiene planteadas otras necesidades que se juzgan como más acuciantes. Estos y otros extremos han dado lugar a artículos, cartas de ciudadanos más o menos airados,

pequeñas polémicas incluso. Más cerca de la solemne apertura del Auditorio, otro frente contestatario ha hecho oír su voz, según la cual el Ayuntamiento, que una y otra vez ha ofrecido su obra a la ciudad de Granada, no ha puesto a disposición de los granadinos más que una pequeña parte del aforo del local. Anotemos alguna consideración sobre todo esto: en primer lugar, el arquitecto y los constructores se plantearon con extremado rigor la necesidad de integrar en su entorno paisajístico este Centro, y han manifestado reiteradamente su convicción de que una vez totalmente acabada la obra y desarrollada la vegetación próxima, la ruptura no existirá. En segundo lugar, tres alcaldías se han sucedido durante la construcción del Centro «Manuel de Falla», sin cuestionar la conveniencia para Granada de tal realización. En tercer lugar, hay que informar de que el concierto del domingo día 11, menos «oficial» si se quiere, pero, como mínimo, del mismo interés musical que el de la Orquesta, se celebró con numerosas butacas vacías.

Los periodistas de Granada han adoptado, por lo común, una postura de **aceptación crítica** del Centro; es decir, de un sí condicionado a la posterior marcha del mismo. Ello nos parece justo y prudente. Así, José G. Ladrón de Guevara, con fecha 4 de mayo, escribía en el *Ideal*: «Algo, de verdad, grandioso; digno de cualquier gran capital mundial. Pero no vayamos, ahora, a fastidiar el invento. Este gran aparato hay que ponerlo en marcha. Tiene que funcionar. Yo espero que los responsables de su tutela sepan estar a la altura de los tiempos que vivimos (y de los que se avecinan), y lo pongan definitivamente al servicio del pueblo granadino. De Andalucía. De la cultura popular española. Otra cosa sería condenarlo a morir antes de nacer.» Por su parte,

en las fechas de la inauguración, Ruiz Molinero se manifestaba en parecidos términos: «El Auditorio es una empresa importante para Granada, con la condición absoluta de que sirva para algo, que se emplee con un sentido auténticamente social, para el pueblo, elevando la cultura a todos los niveles, sin exclusivismos ni cotos cerrados... Si el Auditorio, después de su inauguración, no alcanza su ritmo cultural, sí tendrán razón quienes piensan que es un dinero malgastado.» Los titulares del diario granadino han sido bien elocuentes: «Esperanza, y sobre todo reto», «¡Que no se convierta en un panteón administrativo más...!». Una edición especial de *Ideal* nos fue entregada a la salida del concierto del día 10 con singular oportunidad periodística: se trataba de un número monográfico en torno a la figura de Manuel de Falla y al hecho concreto del despertar del Centro, con colaboraciones de García Román, García de Paredes, Gallego Morell, Manuel Orozco, Juan A. García, Ernesto Halffter, Luis Jiménez y otras firmas.

Un importante Centro musical y cultural ha nacido, un Centro que, en palabras de Enrique Franco, «es un vivo homenaje a Manuel de Falla en Granada, de Granada y para Granada» (*El País*, 17 de julio de 1977). El Municipio Granadino puede estar orgulloso de haber posibilitado la realización; el arquitecto del Centro puede estar satisfecho de su obra; la sobrina y heredera del maestro gaditano, María Isabel de Falla, puede estar feliz con la presencia espiritual y con la autenticidad en el recuerdo de la persona y la obra de don Manuel... Pero, lejos de acabarse nada, aquí se ha culminado un proceso que ahora obliga al trabajo conti-



La Orquesta Nacional, aclamada tras el concierto inaugural.

nuado e inteligente, imaginativo y con voluntad de servicio, práctico y ajeno al relumbrón. La Dirección General de Música puede y debe utilizar el Auditorio para algunas de las actividades que programa en Granada; pero deberá partir de la propia ciudad la iniciativa que dé vida coherente y continuada a un Centro de tan espléndidas posibilidades para la difusión de

la Música, de ciertas manifestaciones teatrales, plásticas; para la enseñanza; para la acogida de congresos y reuniones... Mucho nos gustaría que, en un futuro próximo, las páginas de esta revista dejaran constancia de que así está sucediendo.

De momento: ¡enhorabuena, Granada!

JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

LA CATEDRAL EMERGENTE

En la noche del 10 de junio, durante el intermedio del concierto inaugural en el Centro «Manuel de Falla», en el que Ros Marbá se consagraba como serio intérprete de la música del gaditano universal, un grupo de personas se acercaron a Jesús Aguirre, director general de Música, pidiéndole una dedicatoria para un libro singular, centrado en el mundo de **Atlántida**. El ministro Cabanillas había pasado ya por el requisito, y Aguirre, a página abierta, anotó estas palabras: «**Atlántida**, que no es catedral sumergida, sino emergente». Consciente o inconscientemente, referencias debussyistas al margen, el director general de Música estaba resumiendo en esa frase todo lo que, en potencia, significa para España en general y Granada en particular el nuevo Centro «Manuel de Falla». Efectivamente, la impresionante sala doble instalada en la «colina roja», al borde mismo del pequeño y modesto carmen de don Manuel en la Antequeruela Baja, es ya una «catedral emergente», un ámbito cultural real, cuyas posibilidades son prácticamente ilimitadas. La prensa granadina insistió con énfasis en esos días en el potencial de creación-recreación-educación que el auditorio alberga. Desterrado todo sentido de «élite» (no puede haberla cuando el precio de las localidades no rebasa en ningún caso las 250 pesetas), dejando también de lado triunfalismos trasnochados, el nuevo Centro «Manuel de Falla» puede ser semilla, cantera y fruto, a poco que sus enormes posibilidades se aprovechen con un mínimo de inteligencia en programación y promoción. «Granada puede sentirse orgullosa», vino a decir Pío Cabanillas, al

Doña Isabel de Falla, D. Pío Cabanillas, la duquesa de Alba y D. Jesús Aguirre momentos antes de entrar en la sala.



pedírsele su parecer de esta «catedral emergente».

Fue distinto el ambiente de la segunda noche en las jornadas inaugurales del vivido en el fervor de la primera. De entrada, anótase la reducción en el número de asistentes: si para el concierto de la Orquesta Nacional se habían agotado las entradas, para el programa «de cámara», más denso y si cabe más atractivo para los conocedores, el aforo no se cubrió por completo, y la sala B del auditorio presentaba ostensibles claros. De otra parte, tengo para mí que había un cierto nerviosismo en el público y, creo que no me equivoco, se producía a la vez entre los asistentes un desconocimiento mayoritario de las obras que se interpretaban. Sólo así cabe explicarse los continuos retrasos en las entradas de los espectadores, el que algunos de éstos irrumpieran literalmente en la sala hablando y bajando las butacas con estruendo entre movimientos de una misma obra, las voces y toses masivas (estas últimas llegando a hacerme pensar en la urgente necesidad de crear un centro antituberculoso en la ciudad del Darro), el aplauso a destiempo a Corostola y Zanetti cuando ya cerraban la segunda de las **Piezas para «cello» y piano**, y, quizá lo más sorprendente, que parte del público se pusiera a aplaudir en medio de la «Asturiana» de las **Siete canciones populares españolas**. Todo lo dicho no hace sino corroborar lo manifestado al comienzo acerca de la potencialidad de esta «catedral emergente»: la cultura se inicia con la educación misma de sus destinatarios, y aquí el Centro «Manuel de Falla» tiene por delante una amplia labor de difusión y catalización.

Vayamos, pues, al concierto en sí. Este se inició con las **Dos piezas para «cello» y piano**, interpretadas por Pedro Corostola y Miguel Zanetti. Con estas dos pequeñas composiciones estamos, inequívocamente, ante un Falla menor, pero hermoso y muy romántico, sobre todo en lo que atañe a la segunda pieza. La labor de los dos solistas fue justa en el acoplamiento y la dicción, y la «Romanza» fue dicha, sobre todo por parte de Corostola, con verdadera unción.

Segunda obra del programa fue el ciclo **Trois melodies**, escritas por Falla sobre textos de Théophile Gautier. Temo irritar a los fanáticos y «chauvinistas» a ultranza, pero, personalmente, valoro muy bajo este cometido de don Manuel dentro del total de su producción: la tercera de las **Melodies** se sitúa, para mí, con su «españolidad» de baja estofa, entre lo peor de lo escrito por el autor del **Retablo**. Montserrat Alavedra cantó los pentagramas con enorme convicción, dando lo mejor de su arte, pero, desgraciadamente, ésta es música difícilmente salvable. Sinceramente, no acierto a entender bien el porqué de su inclusión en este concierto.

Mundo completamente distinto, en donde ya es patente el marchamo de lo genial, es el de las **Siete canciones populares españolas**, ese breve ciclo que descubre nuevos perfiles en cada audición. Apuntaba Enrique Franco en el programa de mano una idea que suscribo íntegramente: la de que, «junto a la **Fantasia bética**, el acompañamiento de las canciones es lo más específicamente instrumental escrito por Falla para el piano». Y aquí es obligado otorgar un simbólico sobresaliente a Miguel Zanetti, que acompañó «en protagonista», no tapando a la voz, pero siendo consciente de las drásticas demandas que Falla exige de su pianista: una labor ejemplar, de gran maestro. Tengo, por el contrario, mis reservas hacia la actuación de Montserrat Alavedra. Creo que la cantante catalana es artista de una musicalidad extraordinaria, pero no siem-

pre tengo la impresión de que el instrumento (su voz) esté a la altura de sus capacidades conceptuales. Esta fue una de esas ocasiones: de entrada, no sé en qué medida este ciclo es, **en conjunto**, adecuado a su registro y a su estilo; si bien los momentos líricos («Asturiana», «Canción de cuna») obtuvieron su exacta dimensión, los pasajes más vivos se vieron un poco forzados. Por otra parte, tuve la impresión de que la cantante estaba algo tensa, acaso nerviosa. Y, aunque pueda resultar paradójico, otro punto a restar fue la misma pronunciación, o, quizá mejor, dicción: como diría mi compañero («y, sin embargo, amigo») Roberto Andrade, Montserrat Alavedra cantó en un idioma **muy parecido** al castellano.

La primera parte se clausuró con la interpretación de esa otra cima para el teclado que es la **Fantasia Baetica**, cuya interpretación corrió a cargo de Jacinto Matute. Al parecer, fue el origen gaditano de este instrumentista lo que determinó su selección para este concierto. Sin que su trabajo no fuera malo, mi impresión no fue del todo positiva. La obra sonó bastante emborronada, y fue evidente que Matute tiene aún mucho que trabajar con el pedal, cuya capacidad matizadora todavía no domina por entero. El control rítmico de la pieza, tan necesario, fue casi inexistente. Jacinto Matute, en fin, dio las notas, pero **sólo** las notas, y no siempre con claridad. Su actuación no borró en modo alguno el recuerdo, siempre recurrente con esta obra, de las versiones escuchadas en distintas oportunidades a Joaquín Achúcarro o Esteban Sánchez, «Intérpretes» con mayúscula de esta enrevesada **Fantasia** en el fondo y en la forma.

Mejoró mucho la actuación del solista gaditano al comienzo de la segunda parte. Su traducción de las **Cuatro piezas españolas** fue más que correcta (también es menor la dificultad inherente a la obra), y en el caso de la «Montañesa», la interpretación resultó de primer orden. Finalizando su actuación, el **Homenaje a Paul Dukas** fue contenido y matizado.

El **Soneto a Córdoba** contó nuevamente con la colaboración de Montserrat Alavedra. Estaba prevista que la secundase al arpa Fuensanta Artiñano, pero una indisposición de esta intérprete obligó a la solista de la Orquesta Nacional, Mari Carmen Alvira, a sustituirla «in extremis». La actuación de la veterana arpista revisió enorme mérito, ya que apenas dispuso de dos días para preparar su parte, nada fácil. Perfectamente compenetrada con su casi improvisada acompañante, una Montserrat Alavedra mucho más tranquila que la de la primera parte, cantó con estimulante espontaneidad los versos de Góngora. Estupenda, globalmente, la actuación de ambas artistas.

Volvió a ser solista Montserrat Alavedra en el evanescente **Psyché**, y también aquí volvió a suplir a la instrumentista prevista para el arpa Mari Carmen Alvira.

A ellas se unieron el flauta José Moreno, el viola Emilio Matéu y el infalible Corostola al violonchelo, los tres de la Orquesta de RTVE, más Jesús Corvino, de la Nacional, en la parte del violín, tomando el lugar de Pedro León, asimismo indispuerto a última hora. Dirigió al pequeño conjunto Antoni Ros Marbá, que demostró una vez más su peculiar «afecto» hacia la música francesa, en este caso parafrancesa. Envuelta en el aura creada por los instrumentistas, Montserrat Alavedra cuajó su mejor actuación en la noche, perfecta en la entonación, justa en la pronunciación, exacta en la línea y el fraseo.

La cota musical más alta de la velada llegó de la mano de la última obra, el perennemente difícil **Concierto para clave y cinco instrumentos**. Solista del mismo fue Rafael Puyana, y a los citados Corostola, Corvino y Moreno se unieron el oboe Jesús Meliá y el clarinete Máximo Muñoz, ambos de RTVE, todos bajo la dirección (sin batuta) de Ros Marbá. Los ensayos de la mañana en torno a esta obra habían sido exhaustivos, desentrañando en casi dos horas los apenas quince minutos de la compleja partitura, y la noche dio los mejores frutos tras la ardua labor matinal. Rafael Puyana, a quien le he escuchado esta página en varias ocasiones, estuvo «grande», concentrado, sobrio, dando una lección de maestro, sin irregularidades ni nerviosismos que a veces tanto le perjudican. A ello contribuyó sobremanera el magnífico acompañamiento que le procurara Ros Marbá, el más interesante y profundo que he escuchado de la obra hasta el día de hoy. Desde el principio de los ensayos había visto Ros Marbá la dificultad de acompañar a Puyana sin «taparle», dadas las especiales características del clavicémbalo que emplea el peruano, especialmente apto para la música barroca y preclásica, pero excesivamente «blando» de sonido para labores más dilatadas: por ello, el director catalán trabajó hasta el agotamiento la medición de las dinámicas de los instrumentos circundantes, hasta lograr un acoplamiento milimétrico entre la voz del solista y el «coro» de los cinco instrumentos. Justo es destacar la labor de los cinco músicos acompañantes, algunos de los cuales tuvieron que luchar tenazmente para conseguir lo que Ros Marbá les pedía: el flauta Moreno, para evitar hacer armónicos en los 'ppp' del segundo movimiento; el clarinete Muñoz, para impedir que las escalas de su instrumento sobrepasaran en volumen a la voz del clave. Fue, en suma, una gran lección de hacer música, y así lo entendió el público, que dedicó a los intérpretes del **Concierto** las mayores ovaciones de la noche.

Quedaba así definitivamente abierto el Centro «Manuel de Falla». Hay que confiar en jornadas y cursos venideros, que hagan «emerger» por completo a la catedral ahora nacida de las aguas.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

Vista parcial del Centro «Manuel de Falla», desde la casa-museo del compositor.



HI-FI para todos

Por **ALFREDO OROZCO**

(7)

ENSAYO DE REPERTORIO ALTA FIDELIDAD (II)

HAFFLER-GAS (ESTADOS UNIDOS)

Joven firma americana creada por David Haffler, que ha sorprendido recientemente el mercado con la presentación de preamplificadores y etapas de potencia de excepcional calidad.

Amplificadores y preamplificadores

DH101	Preamp.
THALIA	Preamp.
THOEBE	Preamp.
THAEDRA II	Preamp.
Ampzilla 2A	2 x 200 w.
Son Ampzilla	2 x 80 w.
Grand son	2 x 40 w.
Goliath	Preamp.
Bridge: Convertidor de etapa de potencia «stereo» en mono.	
Charlie: Sintonizador FM.	

HADCOCK (INGLATERRA)

Esta firma británica ha lanzado el que, probablemente, constituye por el momento el brazo lector más perfecto del mundo: el brazo GH228, que debe ir forzosamente asociado a plataformas de lectura del más alto nivel tipo Linn Sondek o Ariston. A pesar de su aspecto un tanto rústico el GH228 dispone de la geometría más perfecta de que jamás haya sido dotado un brazo lector.

HARMAN KARDON (EE. UU.-JAPON)

La serie Citation de esta firma ha sido siempre considerada como una referencia mundial al respecto, y data ya de los tiempos del sistema de válvulas.

Amplificadores

A401	2 x 25 w.
A402	2 x 60 w.
Citation 17	Preamp.
Citation 17 S	Preamp.
Citation 19	2 x 100 w.
Citation 16	2 x 150 w.
Citation 16 S	2 x 150 w.

Sintonizadores

T403	FM
18	FM

Receptores

430	2 x 25 w.
TA600	2 x 40 w.
730	2 x 40 w.

HECO (ALEMANIA)

Cajas acústicas

PRO-2800	3 vías
PRO-450	3 »
PRO-550	3 »
PRO-650	3 »
PRESENCE 443	3 »
PRESENCE 543	3 »

HITACHI (JAPON)

Es una de las marcas más conocidas del país nipón, con algunos modelos de gran relieve y prestigio.

Amplificadores

HA250	2 x 25 w.
HA330	2 x 50 w.
HA510	2 x 50 w.
HA610	2 x 80 w.
HA1100	2 x 100 w.
HA5300	2 x 75 w.
HMA8300	2 x 220 w.
(Etapa de potencia)	
HCA8300	Preamp.

Sintonizadores

FT340.
FT440.
FT920.

Receptores

SR303L	2 x 16 w.
SR503L	2 x 25 w.
SR603	2 x 35 w.
SR703	2 x 55 w.
SR803	2 x 60 w.
SR903	2 x 95 w.

Cajas acústicas

G30	2 vías
HS205	2 »
HS323	3 »
HS330	3 »
HS400	3 »
HS450	3 »
HS530	3 »

Plataformas giradiscos

HT320	Transm. por correa
HT350	Transmisión directa
HT460	»
HT840	»
PS38	»
PS48	»
PS58	»

Auriculares

HD70	Electrodinámico
HD80	»
HD90	»

Pletinas a «cassette»

D220.
D550.
D555.
D720.
D800.
D23330.
D23335.
D2360.
D3500.

INFINITY (ESTADOS UNIDOS)

Escasa gama de componentes, pero dentro de la «gran clase», en especial algunos modelos de cajas acústicas y el famoso brazo «black widow».

Cajas acústicas

Quantum A	2 vías
Quantum B	3 »
Quantum junior	3 »
Quantum 5	3 »
Quantum 4	3 »
Quantum 3	4 »
Quantum 2	4 »
Quantum line	4 »
Quantum standard	4 »

Brazo lector

Black widow.

Auriculares

HS309	Dinámico
SS2000	Dinámico
ET11000	Electrostático

IMF (INGLATERRA)

Especialista destacado en cajas acústicas, habiendo sido uno de los primeros en el empleo del sistema de laberinto en la elaboración de baffles.

Cajas acústicas

Compact 2	2 vías
Super compact	3 »
ALS40II	4 »
TLS50II	4 »
TLS80II	4 »
Monitor MKIV	4 »

JBL (ESTADOS UNIDOS)

El fundador y primer director de esta firma, James B. Lansing, creó, allá por los años cuarenta, algunas unidades de radiación que siguen estando plenamente en vigor por la excepcional calidad de sus prestaciones. La filosofía de esta Casa ha estado siempre volcada hacia la fabricación de cajas acústicas de gran calidad, y siempre bajo el sistema «Bass reflex», y puede decirse que, en cierto modo, han sido los «pioneros» de este sistema. Asimismo han realizado frecuentes incursiones en la fabricación de amplificadores de nivel profesional. El último gran éxito de la firma ha sido el lanzamiento del sistema de altavoces L212 con caja separada para graves.

Cajas acústicas

L19	2 vías
L40	2 »
L36	3 »
L100	3 »
L110	3 »
L166	3 »
L65	3 »
L300	3 »
L212: Sistema con caja de graves por separado.	

Serie profesional

4301	2 vías
4311	3 »

4315	4 vías
4331	2 »
4333	3 »
4343	4 »
4350	4 »

JENSEN (ESTADOS UNIDOS)

Cajas acústicas

LS2	2 vías
LS3	2 »
LS4	3 »
LS5	3 »
LS6	3 »
520	2 »
530	3 »
540	3 »
550	3 »

JR (Jim Rogers) (INGLATERRA)

Cajas acústicas

JR149	2 vías
Unidad especial para graves.	

KEF (INGLATERRA)

Raymond Cooke está considerado como uno de los mejores especialistas del mundo en materia de cajas acústicas. De ahí que la gama actual de cajas KEF pueda ser considerada como de lo mejor que ofrece el mercado en este aspecto, y muy en particular el modelo 105, que constituye ya casi una referencia en la materia.

Cajas acústicas

Caprice	2 vías
Corelli	2 »
Calinda	3 »
Cantata	3 »
104 AB	3 »
105	3 »

KENWOOD (JAPON)

Amplificadores

KA-3700	2 x 25 w.
KA-1500	2 x 25 w.
KA-3500	2 x 40 w.
KA-5500	2 x 55 w.
KA-5700	2 x 40 w.
KA-6100	2 x 50 w.
KA-7100	2 x 60 w.
KA-8100	2 x 70 w.
KA-9100	2 x 90 w.
500	2 x 100 w.
600	2 x 130 w.
700M	2 x 170 w.
(Etapa de potencia)	
700C	Preamp.
L07M	150 w.
(Mono)	
L09M	300 w.
(Mono)	
L07C	Preamp.

Sintonizadores

KT-5500	AM-FM
KT-3300	AM-FM
KT-6500	AM-FM
KT-7500	AM-FM
KT-8300	AM-FM
600T	FM
L07T	FM

Receptores

KR-2050	2 x 16 w.
KR-2600	2 x 15 w.
KR-2090L	2 x 16 w.
KR-3600L	2 x 22 w.
KR-3090	2 x 26 w.
KR-4070	2 x 40 w.
KR-4070L	2 x 40 w.
KR-5600	2 x 40 w.
KR-6600	2 x 60 w.
KR-5030	2 x 60 w.
KR-6030	2 x 80 w.
KR-7600	2 x 80 w.

KR-9600	2 x 160 w.
KR-5340	4 x 10 w.
KR-8040	4 x 40 w.
KR-9040	4 x 50 w.

Plataformas giradiscos

KD-1033B: Manual.
KD-1033: Manual.
KD-2000: Semiautomática.
KD-3070: Semiautomática-Transmisión directa.
KD-2070: Manual-Transmisión directa.
KD-2055: Semiautomática.
KD-500: Manual-Transmisión directa.
KD-550: Manual-Transmisión directa.
KD-750: Transmisión directa-Cuarzo.

Auriculares

KH-33.
KH-52.
KH-53.
KH-83.

Pletinas a «cassette»

KX-520	Carga frontal
KX-620	Carga frontal
KX-710	Carga clásica
KX-1030	Carga frontal
(3 cabezas)	
KX-830	Carga frontal
(2 cabezas)	

KLH (ESTADOS UNIDOS)

Cajas acústicas

KLH100	2 vías
KLH331	2 »
KLH830	2 »
KLH325	2 »
KLH325	2 »
Baron 355	3 »
Pistol	2 »

Reductor de ruido

Burwein 1201A.

KOSS (ESTADOS UNIDOS)

La firma Koss es la verdadera promotora del auricular como auténtico componente de Alta Fidelidad. Dentro de su amplísima gama de auriculares es preciso destacar el modelo electrostático ESP-10, cuya escucha constituye una de las más bellas experiencias que puedan producirse en el campo del sonido.

Auriculares

K7	Dinámico
K6	»
K6 Din	»
K6LC	»
K0727B	»
PR04AA	»
PR05LC	»
PHASE 2	»
HV2	»
Easy listener	»
HV1A	»
HV1LC	»
K125	»
K135	»
K145	»
TECH2	»
TEC VFR	»
K6LCQ	Cuadraf.
PHASE 2 + 2	»
ESP-10	Electrost.

LEAK (INGLATERRA)

Amplificadores

3900A	2 x 80 w.
-------------	-----------

Receptores

3200	2 x 25 w.
------------	-----------

Cajas acústicas

3001	2 vías
3030	2 »

3050	2 vías
3080	3 »

LECSO (INGLATERRA)

Amplificadores

AP1	2 x 35 w.
(Etapa de potencia)	
AC1	Preamp.

L-G (FRANCIA)

Amplificadores

L-2800	2 x 50 w.
--------------	-----------

Sintonizador

T1400	AM-FM
-------------	-------

Receptores

R3800	2 x 36 w.
R4000	2 x 55 w.

Pletina «a cassette»

CT-5000.

LENCO (SUIZA)

Uno de los clásicos de siempre en la fabricación de giradiscos.

Plataformas giradiscos

L130	Transmisión por correa
L133	»
L236	»
L830	Transmisión directa
L833	»

Cápsula lectora

M100.

Auriculares

K100	Dinámicos
------------	-----------

LUXMAN (JAPON)

La etiqueta Luxman ha ido siempre asociada con la idea de perfección en Alta Fidelidad desde su fundación, en 1925. Algunos de sus aparatos han ocupado puestos de número uno, y se ha celebrado mundialmente el lanzamiento reciente de la serie «Reference». En otro orden de cosas, esta marca ha rehabilitado recientemente la «vuelta a las válvulas» en materia de amplificadores, presentando dos modelos absolutamente sensacionales, que parecen haber sido fabricados bajo los principios del famoso circuito «Loftin-White».

Amplificadores

Serie Reference-Laboratorio

5C50: Preamplificador.	
5F70: Corrector.	
5G12: Ecuador.	
5E24: Indicador de nivel.	
5M21	2 x 100 w.
5L15	2 x 80 w.

Serie Mini-reference

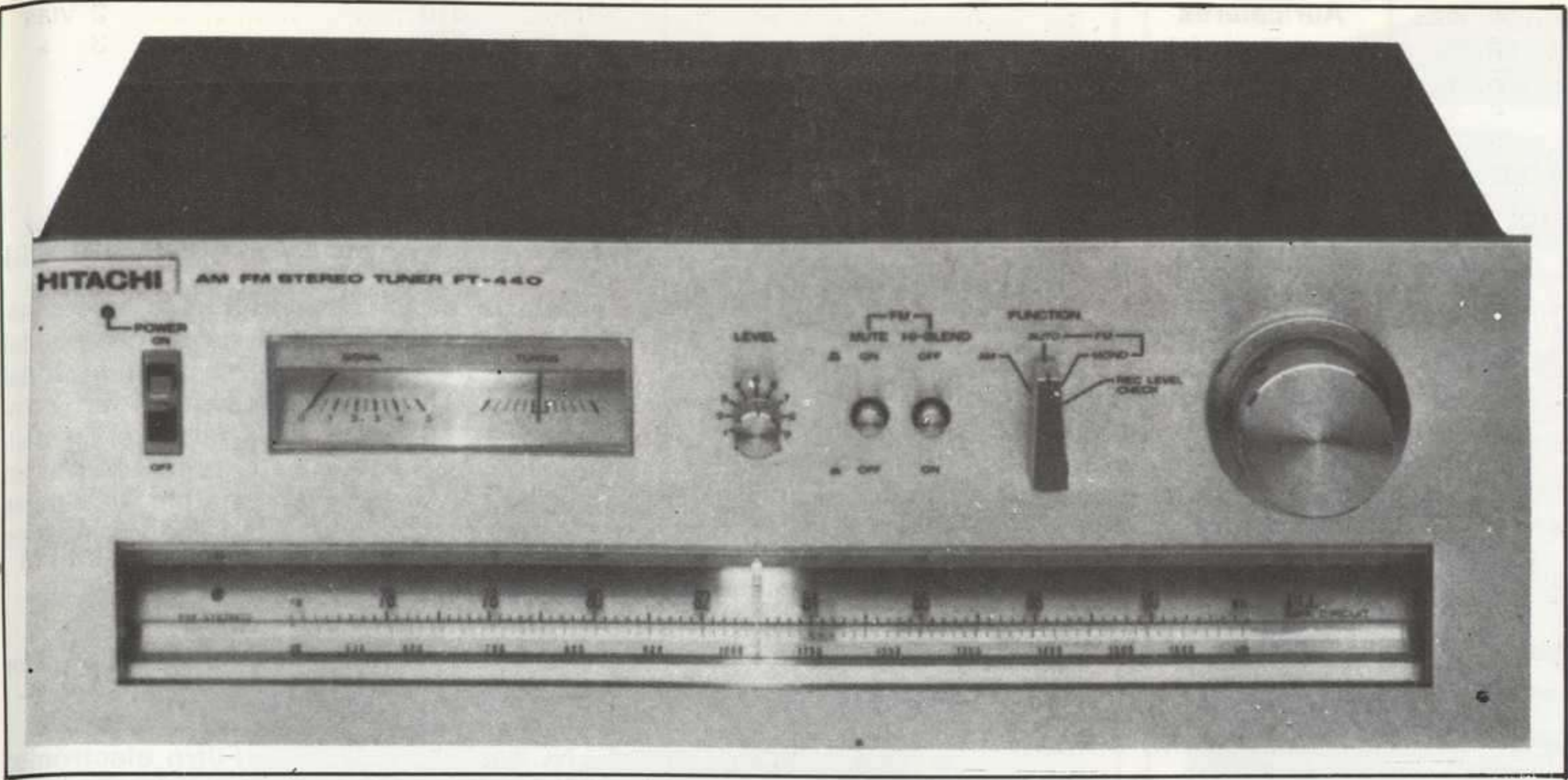
C-12.
M12.
L10.
CX1.
8020.
8030.
AD8000.

Sintonizadores

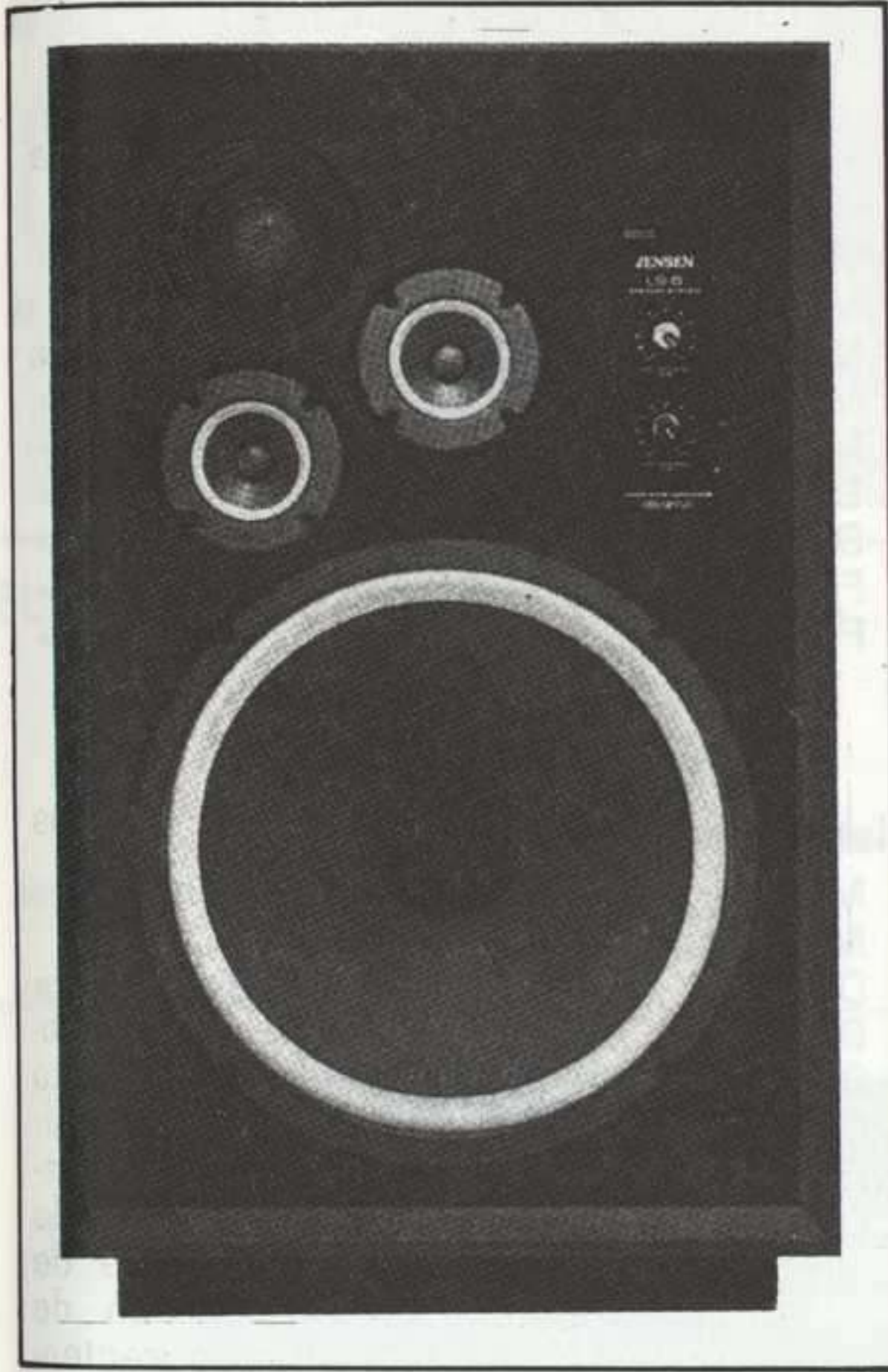
T110	FM
T88V	FM
T34	FM
5T50	FM
T12	FM

Receptores

R1120	2 x 120 w.
R1500	2 x 75 w.



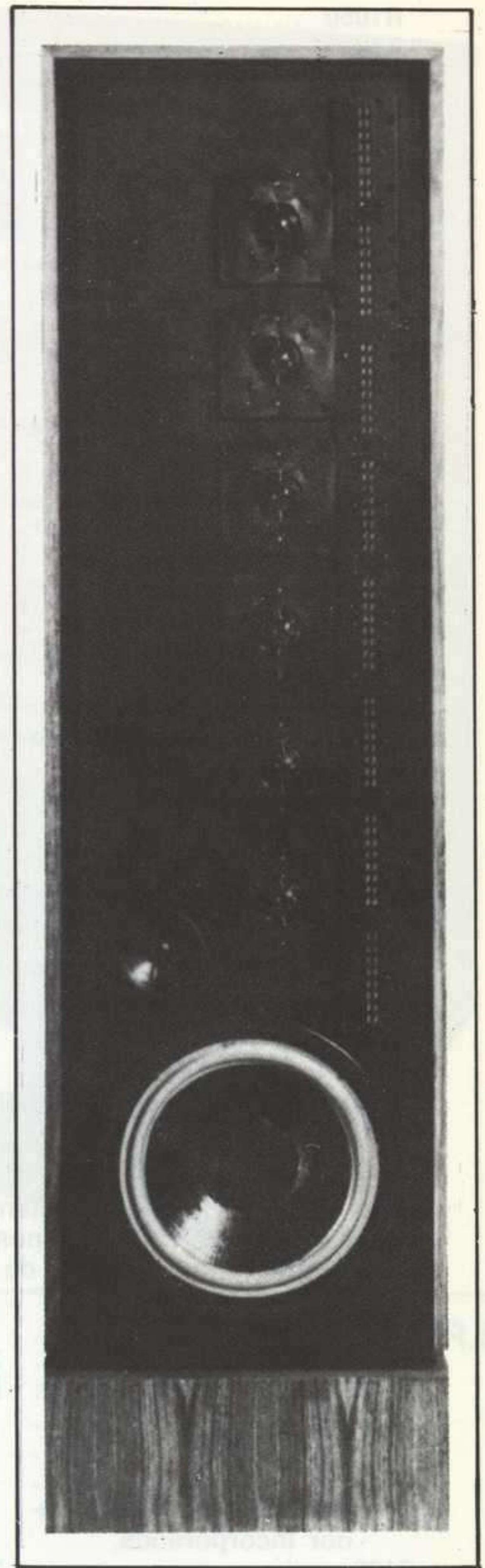
SINTONIZADOR HITACHI 440



CAJA ACUSTICA JENSEN



ORTOFON SL20E



INFINITY QUAMTUM LINE

GIRADISCOS KENWOOD KD-2070



R1050	2 x 55 w.
R1045	2 x 40 w.
R1035	2 x 35 w.

Amplificadores

M6000	2 x 300 w.
(Etapa de potencia)	
M4000	2 x 180 w.
(Etapa de potencia)	
M2000	2 x 120 w.
(Etapa de potencia)	
M1600	2 x 80 w.
(Etapa de potencia)	
MB3045	50 w.
(Etapa de potencia-Mono-válvulas)	
MQ3600	2 x 50 w.
(Etapa de potencia-válvulas)	
C1010	Preamplif.
CL350	"
CL32	"
L100	2 x 110 w.
L85V	2 x 80 w.
L80V	2 x 50 w.
L81	2 x 45 w.
L80	2 x 40 w.
L30	2 x 32 w.
L31	2 x 38 w.

Plataformas giradiscos

PD131	Transm. directa
PD282	"
PD272	"

McINTOSH (ESTADOS UNIDOS)

Un nombre mítico en la nómina de fabricantes de componentes Hi-Fi. Ninguna concesión a la vulgaridad, y siempre en la cúspide, tanto en prestaciones como en una originalidad excepcional de diseño.

Amplificadores

MA-6000	2 x 70 w.
C-26	Preamplif.
C-27	"
C-28	"
C-32	"
con expansor y ecualizador incorporados.	
2100	2 x 105 w.
(Etapa de potencia)	
2105	2 x 105 w.
(Etapa de potencia)	
2120	2 x 120 w.
(Etapa de potencia)	
2125	2 x 120 w.
(Etapa de potencia)	
2200	2 x 205 w.
(Etapa de potencia)	
2205	2 x 205 w.
(Etapa de potencia)	
2300	2 x 300 w.
(Etapa de potencia)	

Sintonizador

MR78	FM
------	----

Cajas acústicas

XR7	4 vías
XR5	3 "

MAGNAT (ALEMANIA)

Firma alemana especializada en altavoces de muy estimables prestaciones.

Cajas acústicas

Bull100	2 vías
Bull200	3 "
Bull300	3 "
MIG04	2 "
MIG05	3 "
MIG08	3 "
LOG933	3 "
LOG1100	2 "
LOG2100	3 "
Trans-Pulsar	4 "

Auriculares

Bull-Phone	Tipo dinámico
------------	---------------

MAGNEPLANAR (ESTADOS UNIDOS)

Cajas acústicas

TD1D	2 vías
MG2	2 "

MARANTZ (EE. UU.-JAPON)

Otro de los nombres míticos en Alta Fidelidad. Firma fundada por uno de los «pioneros» en la materia, Saul Marantz. Catálogo amplísimo, con elevado índice de prestaciones en todos sus componentes.

Amplificadores

10-30	2 x 15 w.
10-40	2 x 20 w.
10-60	2 x 30 w.
10-90	2 x 45 w.
11-22DC	2 x 61 w.
11-52DC	2 x 76 w.
11-50 Dolby	2 x 75 w.
11-80BC	2 x 90 w.
12-50	2 x 25 w.
3250	Preamplif.
3650	"
3800	"
250M	2 x 126 w.
(Etapa de potencia)	
510M	2 x 256 w.
(Etapa de potencia)	

Sintonizadores

104.
2100.
2120.
150.

Receptores

2215BL.
2220BL.
2225L.
2216B.
2226B.
2238B.
2252B.
2265B.
2285B.
2330B.
2385.
2500.
4400 (Cuadrafónico).

Cajas acústicas

4G	4 vías
4GPS	2 "
7G	3 "
7GPS	3 "
HD44	3 "
HD44PS	3 "
HD55	3 "
HD55PS	3 "
HD66	3 "
HD77	4 "
HD88	4 "

Plataformas giradiscos

6100	Transmis. por correa
6150	"
6200	"
6300	Transmisión directa
6320SME	"

Pletinas a «cassette»

5020.
5120.
5220.
5420.
5010.
5025.
5030.

MARTIN (ESTADOS UNIDOS)

Gamma 204.
" 208.
" 308.

" 310.
" 312.
" 315.
" 412.
" 1200.
" 1500.

MARK-TELEVISION (ESTADOS UNIDOS)

Material altamente sofisticado, que constituye una de las cimas en el campo del sonido actualmente. Además del material reseñado, la firma Mark-Levinson ha «compuerto» un sistema de altavoces de calidad excepcional, que está integrado por un doble panel Quad electrostático, dos cajas de graves Hartley conteniendo unidades de 61 cm., y un tweeter Kelly.

Amplificadores

ML1(A3)	Preamplificador
ML1(D5)	"
LNP2	"
LNC2	Filtro electrónico
ML2: 25 w. (Mono).	Etapa de potencia.
JC1GC:	Preamplificador para cápsulas de bobina móvil.

MERCURIALE (FRANCIA)

Cajas acústicas

M15	2 vías
M20	2 "
M35	2 "
M55	3 "
D2011	4 "
D309	2 "
FC411	2 "
FC413	2 "

MICRO-SEIKI (JAPON)

Plataformas giradiscos

MB10	Transmis. por correa
MB15	"
DD22	Transmisión directa
DD25	"
DD35	"
DD20	"
DD30	"
DDx1000	"
(Capacidad para tres brazos lectores)	

MONITOR-AUDIO (INGLATERRA)

Cajas acústicas

MA-7	2 vías
MA-7 Super	2 "
MA5II	2 "
MA4	2 "
MAI/II	3 "
MAII/III	3 "

NAKAMICHI (JAPON)

El mayor mérito de Nakamichi en el campo del sonido fue el de dar carta de naturaleza a los lectores a «cassette» como auténticos componentes de Alta Fidelidad. Después la gama se ha ampliado notablemente hacia otros tipos de componentes, manteniendo siempre una línea de calidad de gran estilo.

Pletinas a «cassette»

TT1000MKII.
TT7000MKII.
DT500.
DT550.
DT350.
DT250.
600.
600B.

Cápsulas lectoras

MC500.
MC1000.
MCB100.
FG100.



EL AURICULAR KOSS PRO4AA



LUXMAN—SERIE L.R.S.



N.A.D. 300

Simbiosis entre la Música y la Técnica



Con ocasión de la HIFI que tendrá lugar del 18 al 24 de agosto de 1978 en Düsseldorf, más de 250 fabricantes presentarán su oferta internacional: Técnica profesional para amigos exigentes de la alta fidelidad y amantes críticos de la música. La HIFI le brinda a Vd. la oportunidad de escuchar y comprobar la oferta del mercado internacional: Instalaciones completas y aparatos cuya calidad corresponde por lo menos a las normas DIN 45.500, boxes, cascos auriculares, accesorios, etc. Diseño clásico y de van-

hifi
78

guardia. Vd. podrá, además, arrojar una mirada en las interioridades de las emisoras de radio, disfrutando también de un programa musical con extraordinarios intérpretes del mundo de la música; ¡Venga Vd.! ¡Oiga Vd! ¡Mire Vd!.

Rogamos nos manden información sobre la HIFI'78

Apellidos.....

Calle

Lugar

4ª Exposición Internacional con Festival. Düsseldorf. 18-24 de Agosto 1978, diariamente de 10-19 horas

Representante oficial en España:
CAMARA DE COMERCIO ALEMANA PARA ESPAÑA
Barquillo, 17 - Teléfs. 222 10 40 - 231 38 01 - MADRID - 4
Córcega, 301-303 - Teléf. 228 81 01 - BARCELONA - 8

Micrófonos

CM300KIT.
CM300.
CM100KIT.
CM100.
CM50.
DM500.
DM1000.
CM1000.

Amplificadores

410 Preamplif.
420 2 x 60 w.
601 Preamplif.
610B Preamplif.
620 2 x 100 w.

Receptor

630.

Cajas acústicas

ADS2002 2 vías
Slimline 2 »

N. A. D. (JAPON)**Amplificadores**

NAD60 2 x 35 w.
NAD90 2 x 55 w.
NAD200 2 x 100 w.

Receptores

NAD120 2 x 20 w.
NAD140 2 x 35 w.
NAD160A 2 x 55 w.
NAD300 2 x 100 w.

Auriculares

NAD06 Dinámico
NAD10 »
NAD12 »
NAD16 »
RP18 Isodinámico

NIKKO (JAPON)**Amplificadores**

TRM650 2 x 40 w.
TRM750 2 x 55 w.
NA350 2 x 20 w.
NA850 2 x 60 w.
ALPHA 2 2 x 110 w.
Beta 2 Preamplif.
ALPHA 5 2 x 100 w.
Beta 5 Preamplif.

Sintonizadores

FAM450.

Receptores

NR615 2 x 28 w.
NR715 2 x 38 w.

NIVICO (JVC) (JAPON)**Amplificadores**

JAS71 2 x 85 w.
JAS31 2 x 45 w.
JAS11 2 x 33 w.
JAS10 2 x 20 w.
P3030 Preamplif.
(Etapa de potencia)
M3030 2 x 130 w.
SEA7070 Ecualizador

Sintonizadores

JTV71.
JTV31.
JTV11.
JTV10.

Receptores

JRS600 2 x 120 w.
JRS400 2 x 80 w.
JRS300 2 x 55 w.
JRS200 2 x 38 w.
JRS100 2 x 23 w.

Pletinas a «cassette»

CD1635.
KD2.
KD21D.
KD35.
KDS200.
KD75.
KD95.

Cajas acústicas

SM3	2	vías
SX11	2	»
SX55	3	»
SX1000	3	»
SK500	2	»
SK700	3	»
SK77	3	»
SK77 Silver	3	»
SK55	3	»
SK55 Silver	3	»
SK44	3	»
JS40	3	»

Plataformas giradiscos

QL10 Transmisión directa
QL7 »
JLF50 »
JLA40 »
JLA20 Transmis. por correa

NYTECH (INGLATERRA)

Esta pequeña firma británica es la creadora de una corta gama de amplificadores de pequeño tamaño y reducido precio, pero cuyas prestaciones rivalizan con los mejores aparatos del mercado, hasta el punto de que ya en este momento la etiqueta Nytech interesa a los audiófilos. Se trata de una lamentable ausencia en el mercado español.

Amplificadores

Cambridge 2 x 30 w.
Braithwaite Pre-Preamplif.
Lentek »

Receptor

Nytech 2 x 18 w.

ORTOFON (DINAMARCA)

Uno de los «grandes» en la producción de cápsulas lectoras.

Cápsulas

M20SL Super.
M20S Super.
VMS 20XE MKII.
FF15 MKII.
FF15E MKII.
SL20E.
MC20.
MCA76.
FTM72.

PEERLESS (DINAMARCA)**Auriculares**

PMB8 Ortodinámico
PMB6 »
PMB40 Dinámico

PHASE LINEAR (ESTADOS UNIDOS)**Preamplificadores**

2000 Serie II.
3000 Serie II.
4000 Serie II.
6000 (Retardador analógico).
1000 (Reductor de ruido-Expansor).

Etapas de potencia

200 Serie II 2 x 120 w.
400 Serie II 2 x 210 w.
700 Serie II 2 x 360 w.
D500 2 x 505 w.

Sintonizador

5000 Serie II FM

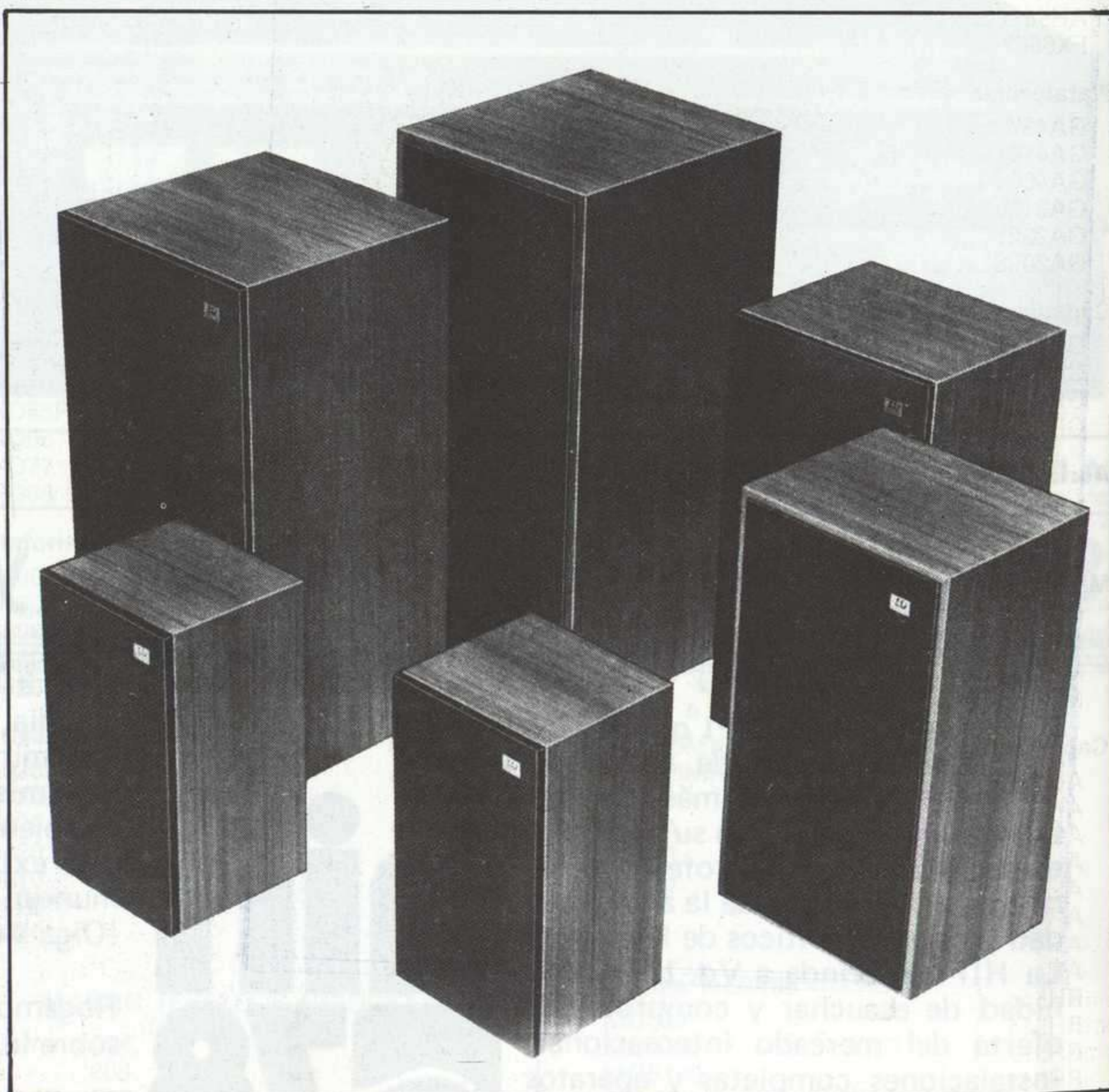
Caja acústica

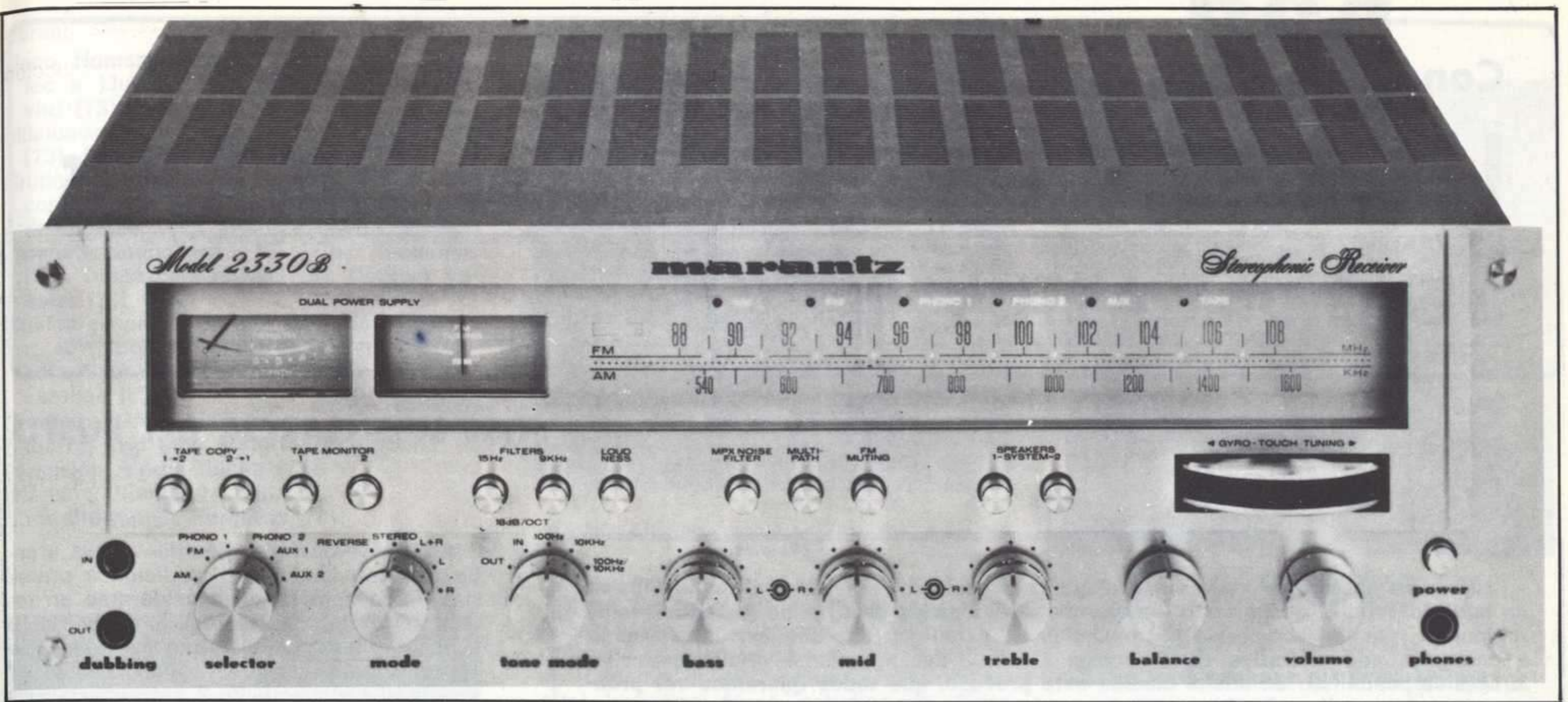
Conjunto Phase III (con caja especial para graves y filtro).

PHILIPS

A esta firma se debe, entre otras cosas, la invención de la «cassette». Del mismo

MONITOR-AUDIO, GAMA COMPLETA





modo ha sido una de las marcas «pioneras» en la fabricación de cajas acústicas con amplificador de potencia incorporado.

Amplificadores

RH550	2 x 20 w.
AH561	2 x 30 w.
AH578	2 x 200 w.
AH572	Preamplif.
AH551	»

Sintonizadores

RH651	FM
AH673	FM

Receptores

AH793	2 x 30 w.
AH794	2 x 45 w.
AH985	2 x 20 w.
FX6975	2 x 20 w.
AH987	2 x 30 w.
FX6987	2 x 30 w.

Plataformas giradiscos

GA437	Transmisión por correa
GA418	»
GA406	»
GA312	»
GA222	»
GA209S	»

Cápsulas

GP400.
GP401.
GP412.
GP422.

Auriculares

N6330	Dinámico
N6325	»

Micrófonos

M8214	Omnidireccional
M83-8	»
M8403	»
M8500	»

Cajas acústicas

AH463	2 vías
AH466	3 »
AH467	3 »
AH468	3 »
AH485	2 »
AH486	3 »
AH487	3 »
AH488	3 »
RH541	2 »
RH544	3 »
RH577	3 »
RH545	3 »

PYCKERING (ESTADOS UNIDOS)

Plataforma giradiscos

XSV3000.

Auriculares

OA3	Dinámico
OA7	»
PH4955	»
PST2	»

Cápsulas

XUV45000.
UV-15 20000.
XSV3000E.
XV-15DCF.
1200E.
750E.
625E.
400E.
350.
150.
AME.
ATE.
AM.
AT.
P/ATE.
P/AT.
P/AC.
SE1.

PIONEER (JAPON)

Es una de las firmas con mayor producción a nivel mundial, que ha contribuido grandemente a la «democratización» de la Alta Fidelidad. Ha alcanzado el número uno en ventas en muchos países, lo que no es óbice para que entre sus productos figuren componentes de nivel de audiófilos y de nivel profesional.

Amplificadores

SA5500II	2 x 20 w.
SA6500II	2 x 42 w.
SA7500II	2 x 69 w.
SA8500II	2 x 82 w.
SA9500II	2 x 110 w.
SPEC I	Preamplif.
SPEC II	2 x 370 w.
SPEC IV	2 x 200 w.
C21	Preamplif.
M22	2 x 30 w.
	(Clase A)
D23	Filtro
U24	Selector

Sintonizadores

TX7500II.
TX6500II.
TX8500II.
TX9500II.

Receptores

SX 450II	2 x 24 w.
SX 550II	2 x 34 w.
SX 650II	2 x 57 w.
SX 750II	2 x 75 w.
SX 850II	2 x 95 w.
SX 1250II	2 x 220 w.
LX 450	2 x 22 w.
LX 550	2 x 34 w.

Cajas acústicas

CS270	2 vías
CS313A	2 »
CSE321	2 »
CSE421	2 »
HPM40	3 »
HPM60	4 »
HPM100	4 »
HPM150	4 »

Plataformas giradiscos

P1514	Transmis. por correa
PL117	»
PL510A	Transmisión directa
PL530	»
PL550	»
PL570	»
PLC590	»
STL40	»

Brazo lector

PA1000.

Auriculares

SE205	Dinámico
SE300	»
SE305	»
Monitor 10	»

Pletinas a «cassette»

CTF4040.
CTF6060.
CTF7070.
CTF8080.
CTF9090.
CTF1000.

Magnetófonos a carrete abierto

RT1011L 3 motores
RT707 3 motores

Varios

SG9500 Ecualizador
MA62A Consola de mezcla

(Concluye en el próximo número.)

Conozcamos a

Las Agrupaciones Musicales Españolas

I: El Grupo ACTUM, de Valencia

Por JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

Nunca ha estado tan clara como ahora la necesidad de descentralizar la Música en nuestro país. El despertar o —mejor dicho— la salida a la luz de las conciencias regionales, por un lado, y las posibilidades de extensión que conlleva la elevación a categoría administrativa de Dirección General del organismo oficial que rige la Música posibilitan en buena medida este proceso, que todos queremos ver pronto como algo real y efectivo.

En esta línea de descentralización, de extensión y de adecuación realista a las peculiaridades de cada lugar que deseamos para la Música en España vemos muy claro el papel fundamental que deben desempeñar las agrupaciones musicales nacidas in situ, tantas veces debidas a la iniciativa privada de profesionales y aficionados que no se conforman con lo que pudiera llegarles de la «oficialidad», en los casos, más favorables, de que algo les llegara.

Desde la modestia de sus posibilidades, RITMO se ha planteado el apoyo a estas entidades que quieren hacer música en su entorno cultural, y va a darlo, en principio, con las armas de que dispone: las de la información.

Así, pues, abrimos una sección que, mes a mes, irá brindando noticia de grupos musicales que desde muy distintos puntos del país trabajan en la difusión de la música, por lo general con entusiasmo y calidad dignos de mayor proyección de la que actualmente gozan.

Esperamos, ante todo, llevar a efecto un cierto servicio: ésa es la única meta que nos hemos trazado.—J. L. G. B.

ACTUM —obvio es decirlo— lleva a cabo sus actividades en condiciones precarias. Cada acto ha de considerarse en todos sus extremos. No recibe ninguna subvención y tampoco suspiran por ella, acaso conscientes de que un algo de libertad se iría al venir aquélla. Y esta libertad de acción es lo que une, lo que recompensa.

Conozcamos un poco a los actuales componentes de ACTUM:

Llorenç Barber nace en Valencia en 1948. Estudia Filosofía en Moncada y se licencia en Historia del Arte en la Universidad de Madrid. Es compositor y pianista titulado por el Conservatorio de Valencia. Ha asistido a cursillos de Música en Darmstadt, Siena, Bayreuth y Granada. En el Conservatorio de Madrid ha seguido las clases de Composición contemporánea impartidas por C. Halffter, Bernaola y Marco. Colabora en diversas publicaciones y organizaciones musicales de Valencia y Madrid.

ACTUM nació en Valencia a finales de 1973, en torno a Llorenç Barber. Un concierto suyo de piano, de talante y programación claramente anticonvencionales, fue la chispa. Desde entonces y de manera natural se han ido incorporando jóvenes con deseos de participar en el puro goce de hacer música, en la defensa del arte de vanguardia, en la organización de actos musicales situados más o menos en las antípodas del concierto tradicional. El grupo dice **no** al Conservatorio y sus sesiones se enmarcan, fundamentalmente, en la Sociedad **El Micalet**. Se entablan contactos con la organización **Nova cultura**, con grupos pictóricos, y sobre todo con el colectivo teatral de Antoni Tordera. El grupo ACTUM hace su música y defiende aquellas otras que, por sus especiales características de libertad e innovación de mundos sonoros, pueden ser sus modelos: John Cage, Juan Hidalgo... Se desarrolla una pequeña escuela de Composición que pone sobre el tapete cualquier obra, y plantea el coloquio abierto antes o después de la realización musical. Poco a poco se va ampliando la plantilla instrumental y se va contando con la colaboración de instrumentistas profesionales para determinados conciertos. Josep Lluís Berenguer, con más conocimientos que medios, con más entusiasmo que ayudas, emprende la formación de un pequeño estudio de música electroacústica, donde los miembros de ACTUM y cuantos se han interesado por ello, han podido familiarizarse con las posibilidades de la electrónica de cara a la música. Se gestiona la inscripción en el registro de una Editora Actum destinada a facilitar la difusión de creaciones musicales nuevas, individuales o colectivas...



Dos momentos de los ensayos del Grupo ACTUM.

Obras:

Piano, **Homenaje en D** (71), **A W-1, Mono-lec a Lluisa** (75), **Puig Antich** (silenci viu) (75).
 Música-acción, **Panta...** (73), **Bote-musik** (73), **Proposiciones de placer** (74).
 Grupo instrumental, **Love story for you** (75, con María Escribano), **Quod tibi magis delectabilis** (75), **Aramateix!** (76), **A des-constantinopolizar** (76), **Cos fecundat** (77), **Demá com abans** (78), **Cercant un estel** (78).
 Música escénica, para el **Grup 49** (70), para **Investigación sobre la violencia** (72), para **Crónica especial**, sobre textos de Estellés (75).
 Orquesta, **Ombra** (77).
 Guitarra, **Trip amb guitarra** (77).
 Percusión, **Verge liliana** (77).
 Voz sola, **Jitanjáfora** (78).
 Obra alternativa, **Pitajuelo** (78).



ACTUM, con Juan Hidalgo (ZAJ), en enero de este año.

Ximo Moreno nació en Valencia en 1952, licenciándose en Ciencias Biológicas. Es profesor de Bioquímica en la Universidad de Valencia. En el Conservatorio de la capital levantina cursó estudios de Piano y Violonchelo. Ha estudiado formas musicales de vanguardia con Becker, prolongando su información sobre electroacústica con Berenguer. Es autor de **Jacaranda**.

Jordi Francés, valenciano, de 1954; ha estudiado Filosofía y, en el Conservatorio, Piano y Violonchelo. Siguió un Curso de Verano en Darmstadt y el de Luis de Pablo en Madrid (1977). Ha compuesto **Límites** (75), **Concret H. P.** (75), **Interior tímbric per a Llorenç Barber** (76), **Chacun sa chimère** (78) y **Surmenage** (78).

Francesc Fenollosa, nacido en La Vall d'Uixó en 1955, se ha incorporado a ACTUM, como Laguía, el pasado curso. Toca guitarra y mandolina. Es autor de **Encara al jaç**.



Interpretando Chacun sa chimère, de Jordi Francés.

Isabel Febrer, licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Valencia, ha estudiado Piano en el Conservatorio de aquella ciudad. Su gusto por la práctica colectiva de la música le llevó a incorporarse a ACTUM como pianista.

Pedro Laguía nació en Albacete en 1956. Actualmente estudia en el Conservatorio de Valencia Piano y Canto, practicando también la Flauta.

El hecho de que hayamos presentado a los componentes del grupo individualmente no debe desorientar acerca de su vocación por la práctica de la música con carácter colectivo, ajena a personalismos y, desde luego, abierta a cualquier tipo de innovación y participación.



ACTUM trabajando sus programas.

Josep Lluís Berenguer, barcelonés, de 1940; estudió Armonía, Composición, Flauta y Clarinete en el Conservatorio de Valencia. Estudió Electrónica con Becker y recibió lecciones de Música nueva de Ligeti, Kagel y C. Halffter, de Darmstadt. Es autor del libro **Introducción a la música electroacústica** (1974) y diversos trabajos de ensayo sobre esta materia y afines.

Obras:

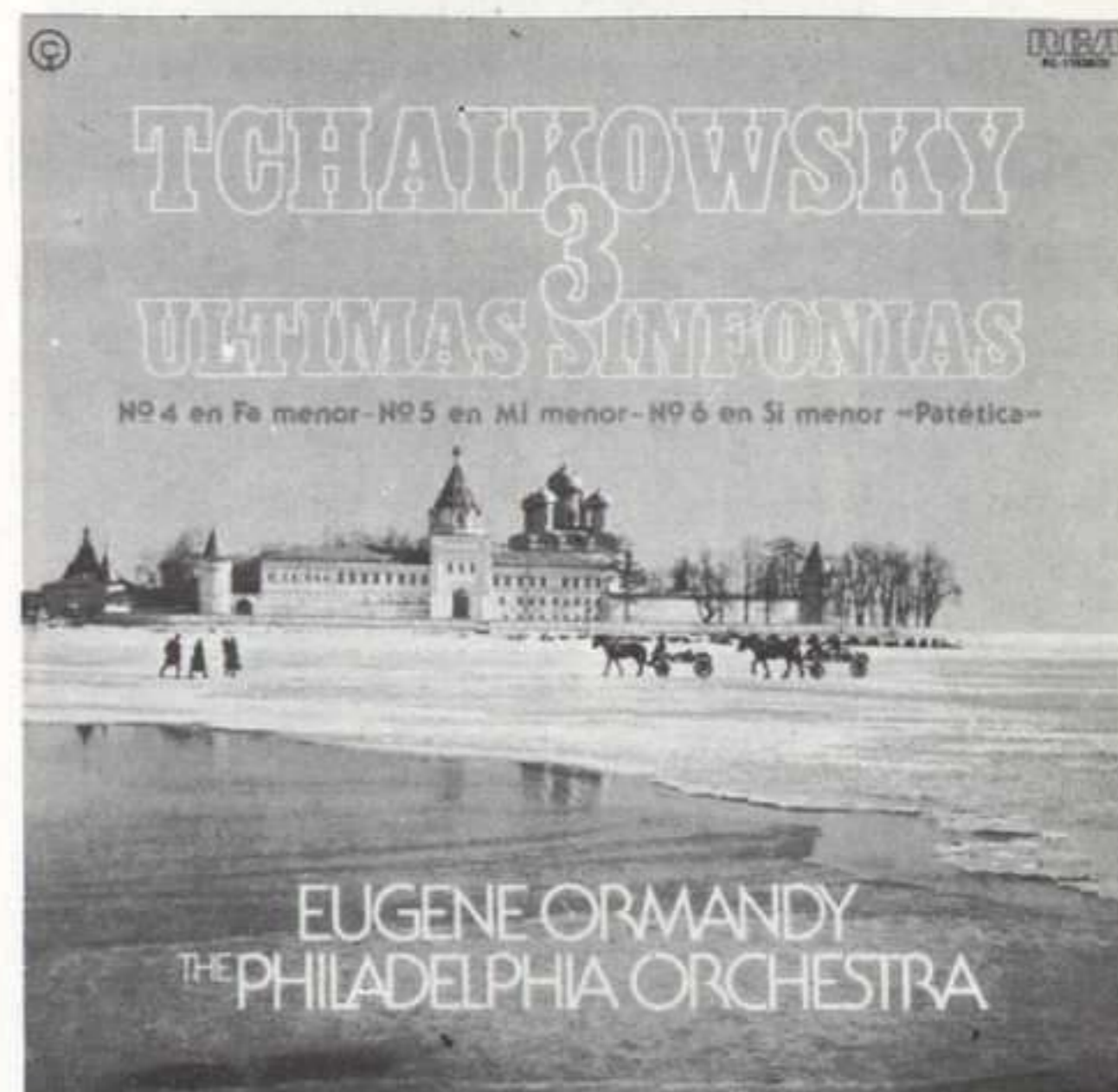
Piano, **Ludica I** (75), **Eventos** (75).
 Organo, **Complejos IX** (75).
 Flauta, **Serialmente armónica** (75).
 Clarinete, **Complejos X** (76).
 Grupo instrumental, **Comic** (75), **Ludica II** (75), **Cromofonía** (75), **Almagesto 1020** (76), **Segundas al natural** (76), **Paso** (76), **Recerca** (78).
 Música electrónica, **Continuo-discontinuo** (75), **Asamblea** (77).
 Voz sola, **El curt present** (77).

Amadeu Marín nació en Castellón en 1955. Estudió Filosofía en su ciudad natal y en Valencia. De formación musical autodidacta, cursó estudios de Guitarra posteriormente en el Conservatorio valenciano, recibiendo información de nuevas tendencias en Darmstadt (1976) y en Madrid, con Luis de Pablo (1977).

Obras:

Grupo instrumental, **Primera finestra** (76), **Materiales** (76), **Joguina** (76), **Calidoscopi** (77), **Tipologías** (77, obra que recibió un premio de composición en Francia), **Quintet** (77), **Parella de 3** (77), **Sereni (joc de cartes)** (78).
 Violín solo, **Musica per a Xavier**.
 Voz y grupo, **Tres poemas de V. A. Estellés**.

RCA



TCHAIKOWSKY

Ultimas Sinfonias

N.º 4 en Fa menor n.º 5 en Mi menor n.º 6 en Si menor "Patética"

Eugene Ormandy

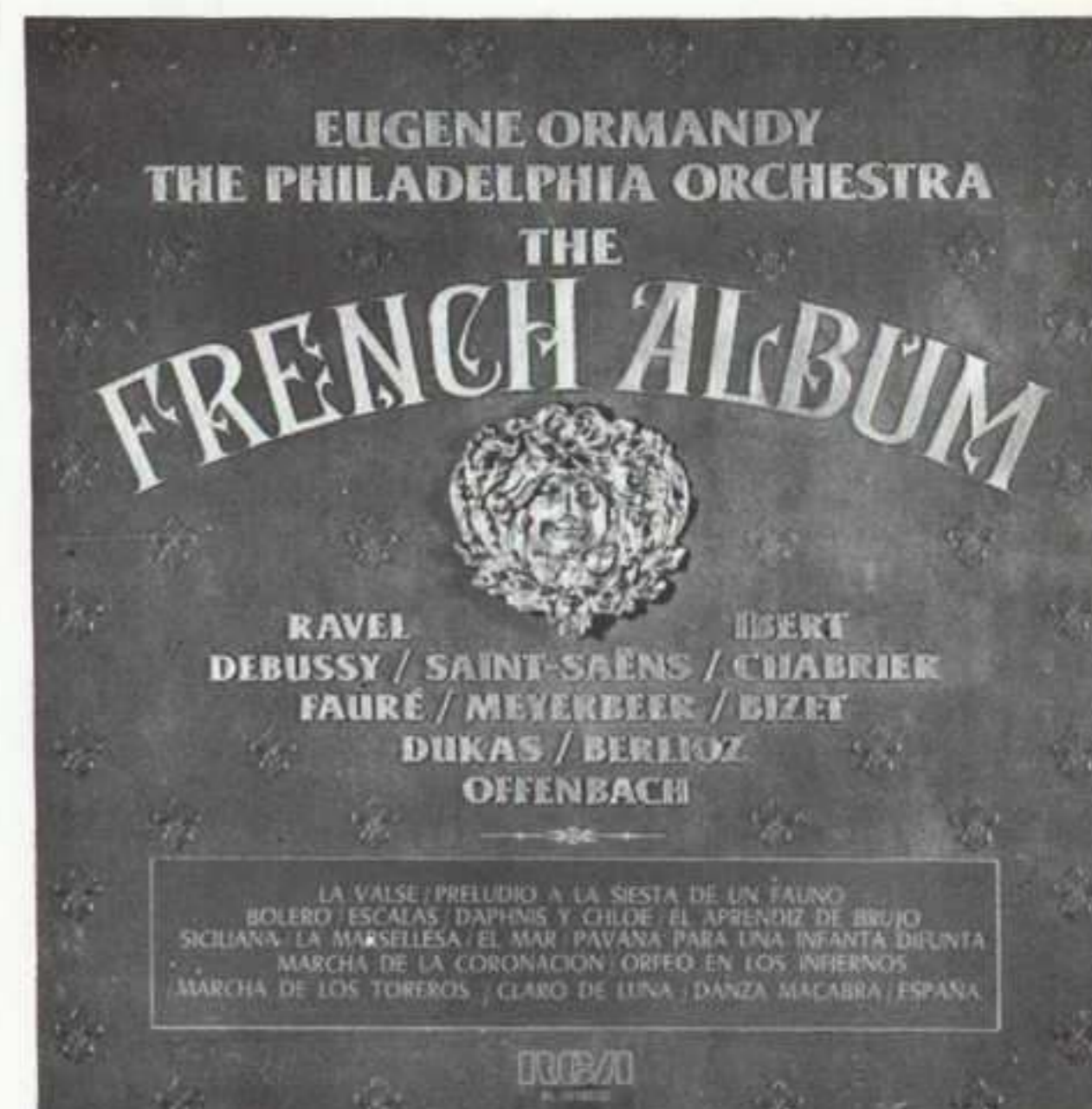
Orquesta de Philadelphia



RUSSIAN ALBUM

Eugene Ormandy

Orquesta de Philadelphia



FRENCH ALBUM

Eugene Ormandy

Orquesta de Philadelphia

RCA

Doctor Fleming, 43

MADRID - 16



DE MADRID, AL CIELO

Por **ARTURO REVERTER**

PANORAMA DEL ESTE

Durante unos días Madrid se ha convertido en sucursal del Este de Europa. A lo largo de varias semanas han actuado conjuntos orientales, como la compañía estable del Teatro de la Opera de Varna (Bulgaria) y la Orquesta Filarmónica de Moscú, dando un colorido muy atractivo a la primavera musical madrileña. Nunca está demás volver a tomar contacto con las manifestaciones culturales provenientes de aquellas latitudes. Su especial carácter, su importancia, su valor de nexo entre el mundo asiático y Occidente, su exotismo (factor determinante hace decenios de una moda) conectan muy bien con la sensibilidad mediterránea y nos traen perfumes y sabores siempre vívidos, cálidos y reconfortantes. Estos valores son entendidos habitualmente bien por los artistas y conjuntos eslavos, aun admitiendo las lógicas diferencias de calidad. Después de todo, se trata de interpretar su música y expresarse en el lenguaje que les es más propio. Ese sabor, ese «idiomatismo» siempre está presente, aun en las ocasiones en las que cabe hablar de enfoques interpretativos poco firmes, banales o insuficientemente elaborados.

A MOSCÚ POR VARNA

Varna: ciudad búlgara a orillas del Mar Negro; alrededor de 100.000 habitantes; clima cálido; instalaciones turísticas... y teatro de ópera. Resulta, en verdad, digno de toda alabanza que una población como ésta, una ciudad provinciana como pueden serlo Pontevedra o Gerona, mantenga un teatro de ópera con sus cuerpos estables y alimente una afición a través de temporadas fijas. Algo que a nosotros nos parece casi de ciencia ficción. A juzgar por lo visto en Madrid, a donde la compañía se ha desplazado con todos sus efectivos, la calidad media de sus espectáculos es muy aceptable. Hasta el punto que, desde un ángulo de vista global, las representaciones ofrecidas por los búlgaros han marcado el nivel más alto del poco brillante y desigual XV Festival de la Opera de Madrid, que acaba de finalizar. Las versiones brindadas de tres significativas muestras del teatro musical soviético han tenido, con todos sus defectos, mucho de ejemplar. Han sido espectáculos dominados por un denominador co-

mún: la dignidad. Dignidad basada con seguridad en el trabajo honesto, constante y bien enfocado de un conjunto artístico muy compacto y sin fisuras. Lo que se suele definir como una buena «labor de equipo», tan común, por otra parte, a las producciones realizadas en países del Este. Dentro de esta tónica, la Opera de Varna se sitúa a discreta altura, algo inferior a la ocupada por la Opera de Sofía, la Opera de Praga o la Opera de Berlín Oriental, compañías que nos han visitado en años anteriores. En cualquier caso, las aproximaciones a títulos fundamentales dentro del repertorio (eslavo o no), como **Boris Godunov**, **El gallo de oro** o **El Príncipe Igor**, han sido muy honorables, realizadas con el orden y el conocimiento que podían preverse y dando siempre la impresión de trabajos habituales, lógica consecuencia de unos planteamientos y de un enfoque artístico-administrativo serios y razonados y de los que nos encontramos muy lejos. Dentro de las limitaciones —de las que luego hablaremos—, todo está previsto, medido y calculado, incluso cuando la representación —caso de **El gallo de oro**— no posee otras virtudes.

Las dos caras de «Boris»

Esta tónica de orden y dignidad presidió las representaciones. La obra de Mussorgsky, página capital en el desarrollo y evolución del drama musical, sustancial compendio de una estética revolucionaria, de un lenguaje realmente avanzado para la fecha de composición (en torno a 1870), tuvo una traducción entonada, de gran corrección y homogeneidad; una plasmación bastante afortunada desde un punto de vista global, al lograrse en ella una conjunción y ensamblaje de elementos, presupuesto básico para que el significado de la obra (moderna, efectivamente, en lo técnico y expresivo, pero también muy virulenta en lo socio-político) acceda suficientemente a primer plano y se produzca así el necesario impacto. Todo estuvo en su sitio: el protagonismo del pueblo, la pintura del ambiente, mezcla de la extraña síntesis resultante de la contraposición de elementos interiores y exteriores: acontecimientos históricos, narración de sucesos, por un lado; desarrollo y evolución psicológica, por otro. Los cantantes-actores (doble cualidad que ha de

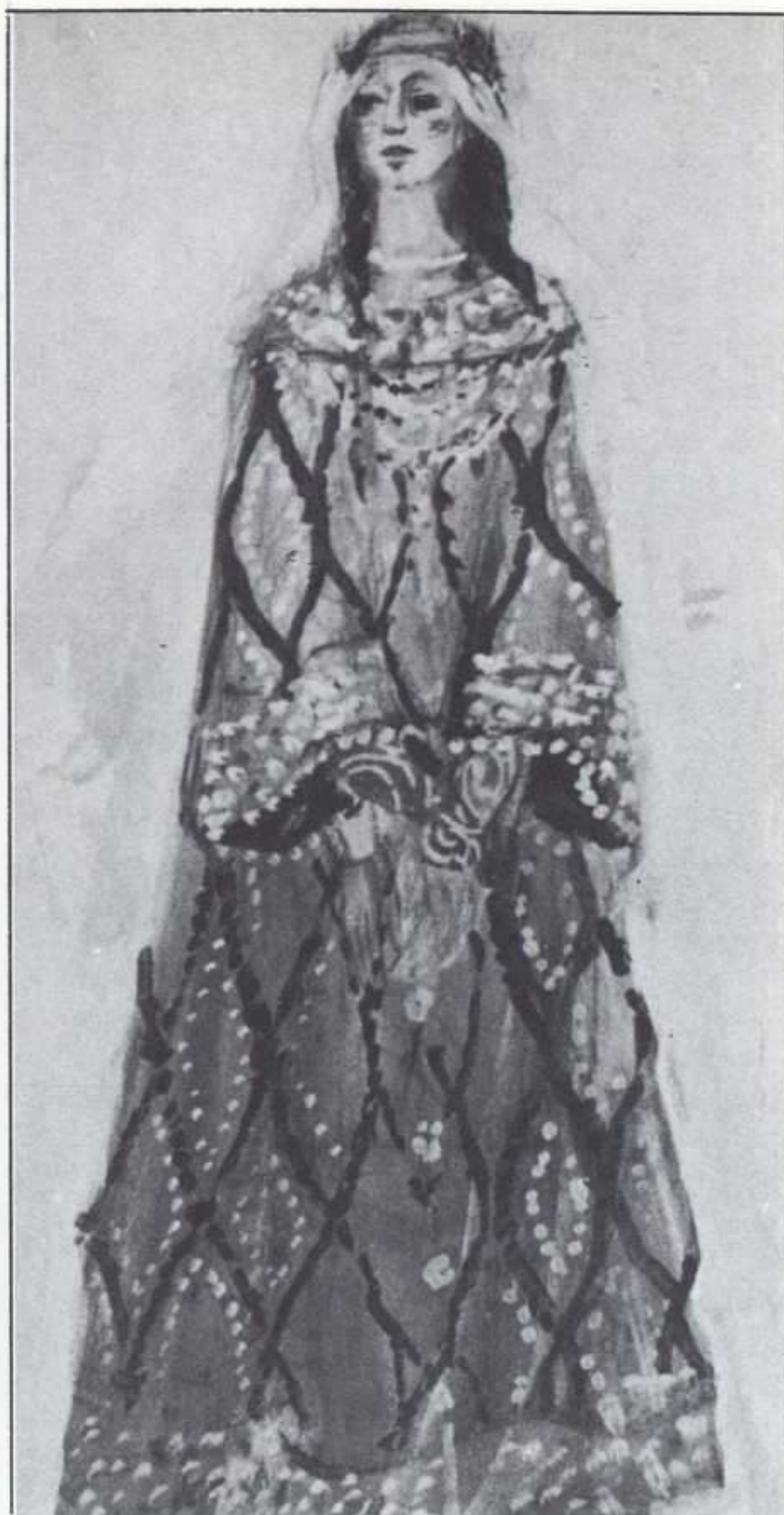
poseerse aquí especialmente) estuvieron a un nivel casi siempre suficiente. La puesta en escena contribuyó a dar ese tono uniforme y eficaz propio de cualquier correcta reproducción de los valores dramáticos subyacentes permanentemente en la obra. Decorados bien «vistos», funcionales y expresivos. El soporte orquestal, tan importante y definitorio, tan elocuente en Mussorgsky, fue plausible: encajado y relativamente pulcro.

Prestación global, pues, entonada, suficiente para dar una imagen comprensible y lo bastante vigorosa de la compleja ópera. Con todo, y sumando los distintos factores intervinientes, se estuvo muy lejos del ideal, de «tocar fondo» en los diversos y contrapuestos valores implícitos en la partitura y en el texto. La homogeneidad y conjunción general, ya destacadas y alabadas, otorgan, es cierto, una pátina uniforme muy válida al todo, dotándole de interés y haciéndolo comprensible, facilitando su «mensaje», siempre eficaz y convincente. Pero no son suficientes, en ocasiones, para arañar los mil matices y sentidos que se esconden en la obra, cuya riqueza desde todos los ángulos es inconmensurable. El montaje de los búlgaros quedó así por debajo de las posibilidades que ofrece el impresionante fresco histórico-político-psicológico planteado por el compositor. Faltó, por ejemplo, una mayor dosis de fantasía e imaginación para combinar las diferentes secuencias, un mayor grado de colorismo en los efectos plásticos, una mayor densidad expresiva y una más clara habilidad para jugar con los planos temporales (tiempo real e irreal). La funcionalidad de los decorados restó posibilidades de sugerencia y misterio. Hubo algún momento (Prólogo) en donde la austeridad general, no criticable en sí misma, rayó con la pobretería, la excesiva parquedad de medios. La dimensión grande, profunda, trascendente, no pudo tampoco lograrse por la relativa inspiración, dentro de su buena línea, de la batuta de Borislav Ivanov, director de gran corrección e ímpetu cierto, buen concertador, pero sólo discreto en la matización dinámica y en el contraste expresivo. Estuvo bien apoyado en la Orquesta, muy profesional, conocedora y ensayada, dotada de una cuerda aseada, avezada y generalmente segura en el ataque, que ofreció muy loables detalles de sensibilidad (cuadro primero.

acto primero: «Celda de "Pimen"»; «muerte de "Boris"»). De todos modos, una cierta dureza en los arcos, la discretitud de las maderas y la bastedad de los metales impiden la existencia de un refinamiento y de una belleza estrictamente sonora. El Coro, numeroso y entusiasta, actuó muy bien, excelentemente movido desde el punto de vista escénico y menos bien desde el puramente vocal, aun reconociendo su poder y capacidad expresiva. Claramente mejores las voces masculinas que las femeninas, que suenan ajadas y no siempre afinadas. El empaque no es la mejor característica del conjunto, desde luego.

Notable el plantel de voces solistas. Conseguir en este aspecto un aceptable nivel medio es algo verdaderamente resaltable en una ópera en la que se precisan, por lo menos, ocho instrumentos de cierta categoría. Aunque la calidad no fuera en todos similar, y aunque en ningún caso nos encontráramos con lo excepcional. Hay que referirse en este apartado, en primer lugar, a las voces graves, que son las más observadas por Mussorgsky y sobre las que comúnmente descansa la estructura dramática, además de ser las más brillantes del conjunto búlgaro (como ya lo fueran de la Ópera de Sofía). El protagonista fue Stefan Elenkov, de grato color de bajo-cantante, con afinidades baritoniales en la octava superior (la adecuación no se discute, ya que, después de todo, la parte no precisa inexcusablemente un bajo-bajo. Recordemos grandes «Boris» como Tchaliapin, Petrov, Ghiaurov o el mismo Changelovich, más bien bajo-cantantes. Christov es caso aparte). El centro, lo mejor, es ancho, redondo, timbrado, bronceado. Suficiente abajo y algo justo y estrechado arriba. Su visión del usurpador es plausible, aunque diste mucho de obtener la riqueza, variedad y profundidad que otros han obtenido del personaje. Es una aproximación más sencilla y lineal, directa en su simplicidad de exposición. Su «Zar» es rudo y campesino, sin la dimensión patética o el empaque que parece exigir la atribulada figura. Así, sus luchas interiores, sus dudas y remordimientos se nos brindaron en la interpretación de Elenkov a través de una sincera emotividad, marginando hasta cierto punto las irisaciones y alternativas que forman parte también de la compleja psicología. Esta relativa cortedad expresiva, esta carencia de resortes interiores quedaron más acusadamente de manifiesto en el momento de la muerte, donde el artista búlgaro, muy lejos del íntimo patetismo, de la efusión o de la sutileza, no superó la simple corrección.

Importante voz de bajo —no bella, pero sí rotunda, tremolante en exceso— la de Nicolai Stoilov («Pimen»); adecuada y flexible la menos grave de Efstati Dimitroff («Varlaam»). Ambas, como la del mismo Elenkov, emitidas, según la técnica eslava, con gran apoyo en los resonadores y notable ayuda de la fonética, tan característica de la lengua rusa, cuyas consonantes «deslizadas» y sonidos vibrados, unidos por un especial método articulatorio, dotan de un cuerpo singular al edificio sonoro, al que se le puede otorgar así mayor densidad y «oscuridad». De gran calidad (bella de timbre, cálida, extensa) la voz de la «mezzosoprano» Alexandrina Milcheva, ya conocida por grabaciones. Al natural es quizá mejor. Su «Marina» fue, probablemente, lo más bellamente cantado de la noche. Desagradable, por el contrario, el molesto «vibrato» del tenor Michail Martinov («Falso Dimitri»), de extensión justa, sonoridad destemplada y emisión estrangulada; incapaz de articular con normalidad. Acep-



Opera de Varna:

table, quizá demasiado ligero en el color, el tenor Andrejev como «Chouiski», que teatralmente estuvo muy bien. El resto cumplió decorosamente, siendo de resaltar únicamente, como datos negativos, la inseguridad de Alis Bagdasarian en «Feodor» y la evidente falta de afinación de Sonia Ivanovna, «Xenia», ambas sopranos.

Dentro de la aceptable realización escénica, y aparte las limitaciones apuntadas más arriba, hay que destacar la poca habilidad con que fueron manejadas las luces, dejando a veces, incomprensiblemente, en la sombra personajes o acontecimientos de importancia. Así, toda la intervención de «El inocente» (bien interpretado por Lubomir Djakovski) en el cuadro primero del acto cuarto. A señalar también que —como, desgraciadamente, es habitual— aun interpretándose la versión de Rimsky-Korsakov, se cercenó todo el cuadro primero del acto tercero, el «Polaco», y parte del cuadro siguiente, antes del dúo «Marina»-«Dimitri». Se cambió, siguiéndose igualmente una mala costumbre, que rompe la continuidad dramática de la historia, el orden de los dos últimos cuadros del cuarto acto, colocando la muerte de «Boris» al final de la ópera.

Un largo viaje

Boris, con su significación de obra revolucionaria, adelantada a su tiempo, en la que el recitativo declamado actúa de permanente basamento para las ideas musicales, es, junto a **Khovantchina**, del propio Mussorgsky, obra, probablemente, única en la historia de la ópera soviética. Queda así como un hito intemporal distante de modos y modas. Distinto valor poseen desde este ángulo obras más centradas en las corrientes de su tiempo, como **El Príncipe Igor**, de Borodin, o **El gallo de oro**, de Rimsky. El largo trayecto



Figurines para...

que supone ir del romanticismo, un tanto pasado, de aquélla (aunque sea tamizado por el cedazo del estilo y del origen) al vívido e incisivo lenguaje preimpresionista de ésta (aun cuando entre una y otra no haya más de veinte años) fue realizado por la Ópera de Varna con soltura y propiedad, lo que pudo apreciarse, a pesar de que las obras se representaran en sentido inverso al de su composición. Bastante más convincente, dentro de una concepción totalmente tradicional, el montaje de Borodin. El valor épico, la significación histórica de los acontecimientos, la esquemática y breve problemática psicológica, fueron traducidos con acierto en casi todos sus puntos. Como en **Boris**, se contó con un conjunto de solistas muy digno que colocaron a la representación, desde un aspecto meramente vocal, a la mayor altura de las tres obras programadas. De manera evidente sobresalió la soprano Stefka Efstafieva, con la Milcheva la mejor voz de la compañía. Se trata de una lírica con mucho cuerpo, timbre muy bello y penetrante, anchura, extensión y homogeneidad, con sólo alguna imperfección en la zona más aguda. Emite bien, con naturalidad (de acuerdo con las premisas técnicas de la escuela eslava), y posee un admirable sentido de la articulación y la ligadura, lo que le permite frasear de manera muy clara y espontánea. Un hallazgo que quizá dé que hablar, teniendo en cuenta su juventud. A su lado cumplió perfectamente, en un papel inferior a sus posibilidades, la Milcheva. Un poco basto, pero rotundo, como en «Boris», Stoilov, en «Kontschak». Potente y expresiva la voz de Stojan Popov, «Galiciki». Lástima, sin embargo, que su emisión sea tan poco ortodoxa y el sonido sea expulsado con tanta brusquedad. El timbre, desde luego, no es de calidad, pero el color se hace más desabrido y áspero por el empleo de una técnica errónea de emisión, que busca apoyos nada convenientes (musculares, de garganta), lo que



... «El príncipe Igor»...

favorece la fealdad y el estrangulamiento del sonido y contribuye a que pierda redondez y brillo una voz de bajo, en principio, buena. Noble, con buena línea, de grato color, el «Igor» de Sabin Markov, cuya voz de barítono es demasiado lírica para el papel, sobre todo en la zona superior. Otorgó al guerrero, no obstante, sentido y matizada introspección, pero no pude dar grandeza y contenido dramático a su aria del tercer acto. Muy flojo el tenor Georgui Velchev. Su voz, de notable amplitud lírica, sale normalmente sin apoyo, oscilando arriba y abajo muy desagradablemente. Apretado y ahogado en los agudos.

El famoso número de las «danzas polovitsianas» quedó bastante deslucido por la falta de espacio en el angosto escenario de la Zarzuela y por la poca imaginación coreográfica de Galina y Stephan Yiordanov. Una puesta en escena, sí, dinámica y ágil, pero manida. La Orquesta, dentro de sus limitaciones, funcionó aceptablemente a las órdenes del siempre seguro Ivanov, pero el Coro estuvo francamente irregular y, concretamente, en las «danzas» desentonado, débil y falto de conjunción, contribuyendo a restar brillantez a una página de por sí brillante.

Montar **El gallo de oro** exige, fundamentalmente, dos cosas: fantasía desbordante en figurines, decorados y dirección escénica, y refinamiento sonoro, calidad tímbrica en la Orquesta. Poco o nada de esto hubo en la versión de la Opera de Varna, que parte de una puesta en escena bastante insulsa e inexpresiva, en la que los valores mágicos, irónicos y humorísticos están burdamente tratados, sin imaginación ni finura. De este modo la anécdota que ilustra la música de Rimsky, referida al «Rey Dodon» y al extraño y mágico «Gallo de Oro» (leyenda popular recogida por Pushkin), pierde encanto y vigor, convirtiéndose en un cuentecillo bastante aburrido, con moraleja final. La



... de Borodin.

partitura ideada por el músico ruso —aunque, ni mucho menos, la mejor de las suyas— para su última obra viene dotada de diversas novedades con respecto a otras anteriores. Novedades instrumentales, tímbricas y de lenguaje, que colocan la producción muy cerca del mundo impresionista francés y preconizan los modos que inmediatamente va a emplear Stravinsky. Para dar relieve suficiente a la compleja textura orquestal; para realzar la motivica, variada y rica; para poner de manifiesto la incisividad de la escritura hace falta un virtuosismo, un refinamiento sonoro que no posee el conjunto búlgaro, y una batuta bastante más creadora y experta, más pictórica que la de Wladi Anastassov. Por otra parte, la vulgaridad

de los cantantes fue aplastante. Vanja Koscharova no pudo, en ningún momento, con los problemas que esconde la compleja tesitura de la «Reina de Chemakha».

ELEFANTIASIS SONORA

Se aguardaba con cierta expectación la visita de la Orquesta Filarmónica de Moscú. Los viajes, en años anteriores, de conjuntos rusos habían puesto de relieve el magnífico nivel alcanzado (extraordinario en la Orquesta de Cámara de Moscú), el poderío de las formaciones sinfónicas, la notable calidad de sus instrumentistas, particularmente los de cuerda. Quizá por la existencia de estos antecedentes y por esperarse lo mejor ha defraudado en alguna medida (a mí, al menos) la actuación de la Filarmónica moscovita que, aún así, y a lo largo de dos conciertos compuestos exclusivamente con música rusa, ha revelado virtudes incontestables. Entre ellas, la amplia, rotunda, redonda densidad de los arcos. En la línea tradicional eslava, partiendo de cualidades muy propiamente rusas, estos instrumentistas consiguen una plenitud sonora impresionante (aunque de signo distinto a la obtenida por las grandes formaciones americanas), una fuerza en el ataque increíble. Los graves son verdaderamente sísmicos. Frente a esta potencia se sitúa, hasta cierto punto lógicamente, una falta general de transparencia, una dificultad para tocar en «piano» y «pianissimo», una relativa belleza sonora y una incapacidad para la obtención de matices delicados.

La calidad tímbrica no es tampoco patrimonio de las maderas y metales. Aquélla es bastante vulgar y gris, alcanzando, como mucho, una cota de estimable corrección. El metal es poderoso, pero excesivamente tosco y vociferante. Dentro de él, las trompas, algo inseguras, quizá sean lo mejor. Los trombones son auténticas apisonadoras, roncós y altisonantes. Las trompetas tampoco poseen la redondez y la riqueza de armónicos deseable, y resultan, por el contrario, más bien estridentes. En este cuadro se imbrica de forma bastante lógica la percusión, en la que destaca, en un contexto ya violento, la histeria desmadrada del timbalero M. I. Arshinov, verdadero psicópata del instrumento, para el que está, en todo caso, ex-



Un Gallo de Oro de pocos quilates.



Kitaienko: un tremendista en el «podium».



Spivakov: no hubo conjunción entre este buen violinista y el «maestro».

traordinariamente dotado. En suma, una orquesta poderosa, no del todo equilibrada, que se basa en el excelente grupo de cuerda. Por sus características (densidad, olor, color, sabor) podría compararse, en símil vinícola, a un recio caldo riojano o, mejor, a un espeso vino de Toro.

Contribuye a alejar decididamente al conjunto de las calidades de un vino más ligero, de «bouquet» más fino y delicado, la personalidad (más bien la falta de ella) de su director titular actual: Dimitri Kitaienko. Sus concepciones musicales son, realmente, pedestres, y sus traducciones prácticas en sonido, violentas y enfáticas.

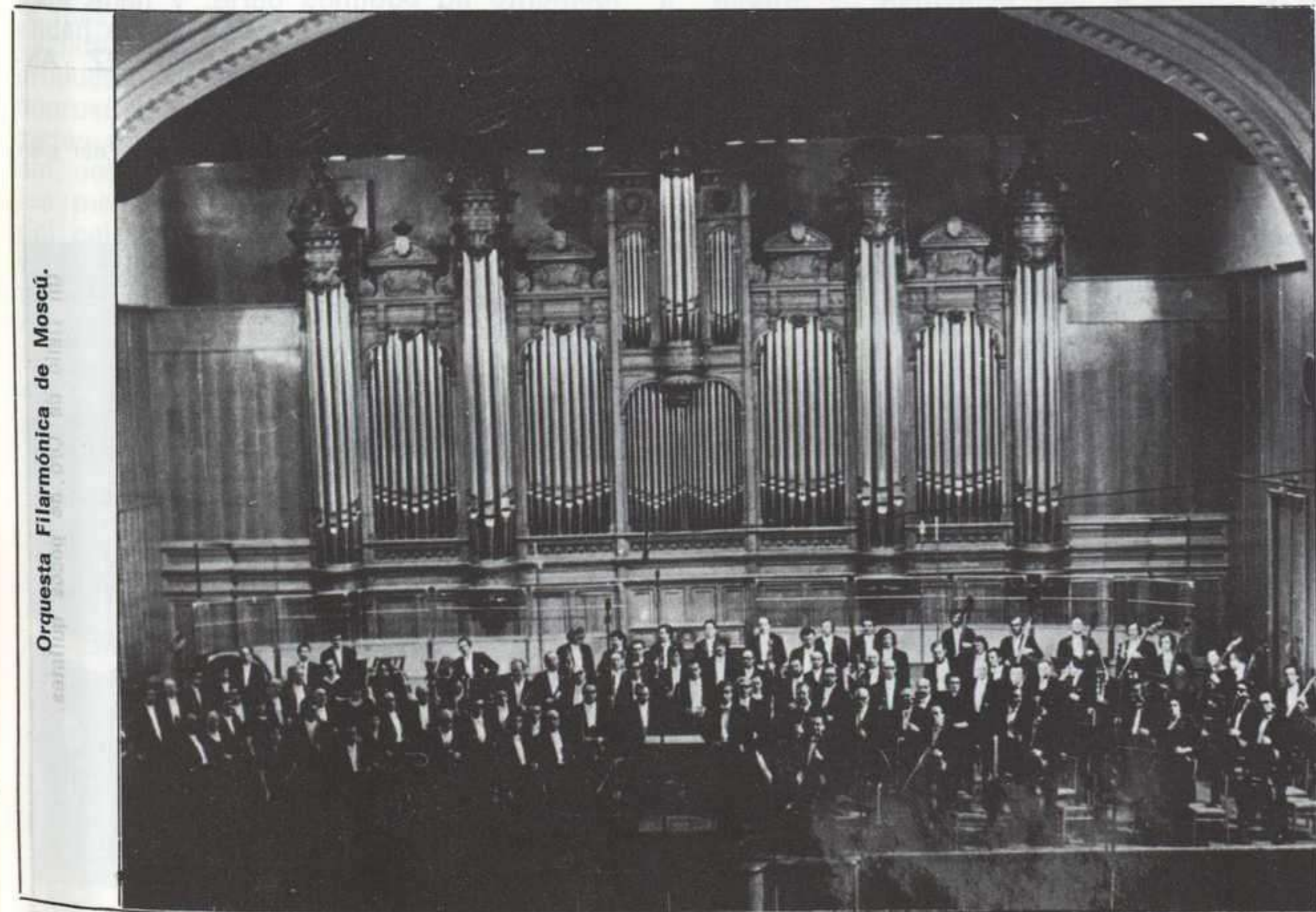
Y el caso es que el director soviético (treinta y ocho años) posee, en principio, excelentes cualidades en cuanto a técnica del gesto y facilidad expresiva, así como un claro sentido del ritmo y de la anticipación. Su mímica es convincente y elegante: marca normalmente de arriba a abajo en plano vertical muy amplio, en movimientos simétricos y sincronizados. Buen juego de muñecas y abundante utilización de la izquierda. Recuerda vagamente a Von Karajan (es primer premio de su Concurso). Como él, emplea una batuta muy corta y bate, comúnmente, muy abajo en pasajes en «tutti». Todas estas positi-

vas cualidades, cuya posesión es siempre muy importante y suponen en muchas ocasiones la base para traducir los pensamientos o ideas musicales de forma adecuada, son en Kitaienko (y ya se había podido vislumbrar algo de eso en sus anteriores visitas, con la Orquesta del Estado de la URSS y con la Nacional) algo inocuo e irrelevante, algo simplemente y únicamente externo. Porque el director soviético **no tiene absolutamente nada que decir**. Su intelecto y su sensibilidad parecen estar vacíos. Por ello sus versiones han sido puros «clichés» realizados bastante zafiamente, sin control de dinámicas, de intensidades, de planos; sin estudio de fraseos; sin rigor en los planteamientos estéticos. Sus interpretaciones de las dos **Quintas**, Tchaikowsky y Shostakovitch, han sido sendas caricaturas, no por la elección del estilo, claramente pasado y melodramático, sino por la falta de control de los elementos, por el histerismo desmedido, por la exageración de los acentos, por el uso indiscriminado de «ritardandi», «diminuendi», «accelerandi» o «rubato».

De esta manera, donde hay lirismo y ensañación, todo lo esclavos que se quiera («Andante cantabile» de la **Sinfonía** de Tchaikowsky), Kitaienko pone grueso y pesado patetismo; donde hay levedad y gracia, aun siendo algo decadente («Allegro moderato», «Vals»), coloca crispación; donde hay solemnidad y orgía rítmica («Finale»), sitúa feroz violencia. El interesante juego de tensiones planteado por el compositor pierde relieve si no se dosifican los efectos, si no se previenen las progresiones. El golpear sañudamente el timbal, el olvidarse de lo que es un «pianissimo», conduce quizá al efecto contrario al querido cuando se atiende únicamente al «mezzoforte», «forte» o «fortissimo»: a la caricatura. Y no es que la línea en la que inicialmente se coloca Kitaienko sea inválida de principio. Ahí tenemos los ejemplos de Svetlanov o Kondrashin (titular muchos años de la Filarmónica de Moscú). Lo que sucede es que hay que saber manejar los elementos que uno tiene a su disposición. Claro que en las dos sinfonías citadas el éxito siempre se produce, y quizá en mayor medida cuando se las traduce de forma tan poco matizada. Y el éxito, lógicamente, se produjo en el Real. Las debilidades de una sinfonía como la de Shostakovitch (en la que, con todo, se consiguió un nivel más digno) se pusieron más de manifiesto. ¡Dios, qué cachiporrazos en el «Allegro» final!

La grisura de la paleta sonora de orquesta y director se puso en evidencia en la interpretación del «Preludio» de **Khovantchina**, página de mágico encanto, que tuvo una traducción muy pobre. La conjunción no se logró en el extrañamente pálido acompañamiento orquestal en el **Concierto de violín** de Tchaikowsky, en donde, a cambio, brilló el sonido y buen hacer de Vladimir Spivakov, no siempre afinado, poco dominador de la articulación y del ligado, y generalmente frío. Mejor fue, sin duda, la colaboración prestada, en el **Concierto número 3, para piano**, de Prokofiev, al excelente Vladimir Krainiev, dotado de una facilidad mecánica, de un juego en la pulsación y de una claridad de exposición admirables. Las «propinas» sirvieron para corroborar impresiones. Equivocado planteamiento, a velocidad absurdamente rápida, de la obertura **Russlan y Ludmila**, de Glinka; feroz e implacable reproducción de un fragmento que se supone dotado de cierta delicadeza, perteneciente al **Cascanueces**.

ARTURO REVERTER



Orquesta Filarmónica de Moscú.

DONDE HABITE EL OLVIDO: RECUERDO DEL HOMENAJE A SATIE

En el suplemento dominical de un diario madrileño ha aparecido un razonado artículo sobre la llamada «Generación del 50» (1). El hecho, que tiene una importancia limitada, se me convierte en un punto de partida casi obligado por la desconfianza que el autor de aquel artículo dominical tenía a las generaciones. La utilización de ese vocablo fácil y poco problemático es, en efecto, algo muy corriente dentro de la semicultura imperante. Recurrir a la foto, a las fechas de nacimiento y a ese acontecimiento superestructural e ideológico de crisis de unas formas de expresión y búsqueda de otras más adecuadas son los fundamentos de la «generación» y, probablemente, simiente para futuros «blufs» que adornarán los laterales de la historia de la cultura.

Se preguntará el lector a qué vienen todos estos trámites preliminares. Pues bien, esta parrufada inicial cobra sentido si el tema en cuestión es un escándalo cultural (contracultural, si se quiere) y musical en el que participamos una serie de jóvenes vinculados a la música y desvinculados —ideológica y políticamente— de la cultura de la dictadura. Nuestros años, nuestro espíritu abierto a las experiencias de vanguardia, nuestra contestación, nuestra amistad pueden llevar a conclusiones muy peregrinas... Galicia se está poniendo de moda, y es preferible evitar futuros disparates; sería lo que faltaba..., que ahora nos vengan de fuera a complicar la vida.

Por eso, cuando mi compañero Xoan Manuel Carreira se planteó un acercamiento a la sociología musical, le insinué la necesidad de esclarecer lo sucedido con el «Pipismo». Discutimos su oportunidad, su posible extramusicalidad, y pensamos que podía tener un mínimo interés para el lector medio de RITMO. Opinaba yo que el paso del tiempo y el abandono de cierto radicalismo nuestro nos permitía ver con más claridad lo sucedido. Xoan no estaba tan seguro, pero me dijo: «Hazlo tú, si quieres.» Y yo lo hice, claro está.

LO ACCIDENTAL DEL COMIENZO

Hace poco más de dos años me tocó ser enlace de dos personas que deseaban conocerse: Rosendo Fernández Soutelo, compositor y presidente de Juventudes Musicales de Vigo, y Xoan M. Carreira, crítico musical. Invité a Xoan a pasar unos días en Vigo, y después de una conversación larguísima (hasta las siete de la mañana) decidieron tratar de llevar adelante la después frustrada Asociación Galega da Música y hacer una pequeña provocación, alegrar el desastroso panorama de nuestra música. Muchos nombres salieron en aquel cansado final de conversación, pero sobrevivió sólo uno: Eric Satie. El singular fonómetrografo heredó los inconformismos, deseos y esperanzas de los que en vida del Caudillo deseábamos algo nuevo. Y es que Satie nos ofreció una actitud nada despreciable para la mediocridad del momento: humor y desafío.

Alrededor de Xoan, en Santiago, y de Rosendo, en Vigo, se agruparon una serie de personas interesadas en la idea. Enrique Macías, un joven compositor, y buena parte de la joven crítica de Galicia se sumaron al carro tan pronto como fue concebida la idea. Después, amigos y amigas

(1) La de Valente, Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, Angel González, Francisco Brines, Carlos Barral y Costafreda.

ayudaron a la puesta en marcha del homenaje de los «pipistas» a Eric Satie. A.N.U.E. (Asociación Nacional de Universitarios Españoles), que había organizado un excelente ciclo de compositores contemporáneos, respalda —aunque sólo sea superficialmente— la iniciativa, y se consigue el dinero necesario para el desplazamiento de la gente de Vigo. Todos en Santiago, y solicitadas las autorizaciones correspondientes, se lleva a cabo el homenaje en el Salón Artesonado de Fonseca, con un lleno total. Las distintas piezas provocación (**Concierto para dous paxariños e orquesta** (2), **Ut** (3) (...)) alternan con una teatral crítica a la sociedad: hay un homenaje a Antonio Iglesias y se distribuyen unas fotocopias con distintos discursos de diferentes partidos (Partido Nacional para la salvación de Pipilandia, Demagogia Universal...) de derecha e izquierda.

Con una desbordante participación del público en el 4.33, de Cage —un 4.33 sin parangón, creo— y una «queimada» dentro de un «penico» (bacenilla) acabó el histórico homenaje.

LO ACCIDENTADO DEL FINAL

El Rectorado de la Universidad saca una nota de protesta por «la conducta de algunos jóvenes que es excedieron en su participación en el «haping». Toda la prensa aerea el asunto... El maniqueísmo de algunos complica las cosas: un alto cargo de Bellas Artes comenta —de oídas— que el Salón Artesonado de Fonseca (local donde se celebró el primer homenaje —hubo un segundo en el Auditorio de la Caja de Ahorros de Vigo—) había quedado inservible. Que orinaron en las paredes (?) y que las chicas asistentes enseñaban los pechos a la Policía desde las ventanas (no hay ventanas en el Salón)... Y no... No hubo ni pechos ni Policía.

Pero no hay por qué escandalizarse. Decía Montesquieu que «para juzgar a un hombre hay que conocer los prejuicios de su época». Tiene razón, cada época tiene sus prejuicios, sus ideologías y sus servidumbres. Imaginemos la cantidad de prejuicios que se pueden dar en un marco tan antiliberal como el de hace tres años... Bien. Pues en este marco se plan-

(2) Son dos pajaritos de agua, de los que venden en las ferias.

(3) **Ut** es un singular homenaje a Stockhausen, que consiste en la interpretación de una misma nota (un do) durante varios minutos.



Concierto-homenaje a Satie: Concierto para dous paxariños e orquesta.

teó despertar la creatividad (por lo menos, la reacción) de un público apático, malcriado e ignorante. Se pusieron en solfa a «las barreras que artificialmente dividen el arte». Se utiliza el gallego como medio de expresión..., etc.

Hay experimentos a los que el tiempo no suele quitar validez. El poner en entredicho la mansedumbre del público es uno de ellos. Que un escenario o una tarima provoque esa situación de indefensión de abajo (público) a arriba (arte, cultura) es algo que siempre me ha sorprendido, molestado. Ante una persona que toma todo absolutamente en serio y que nos respeta en virtud de nuestro no probado saber o hacer, se puede hacer casi todo: poner a un mediocrísimo compositor como músico oficial (v. gr.: Katchathurian, por poner un ejemplo ruso en lugar del socorrido caso español) o quedar absolutamente quieto durante cuatro minutos y treinta y tres segundos grabando el desconcierto del auditorio. En ambos casos la utilización de la castración cultural-musical del sufrido público es algo patente. Varían los fines: en el primer caso se utiliza la música como un método más de alienación. En el segundo se busca, de un modo claramente anárquico, la agresión al dogma que supone el estaticismo del público.

Es maravillosa esa otra fe, no menos religiosa, de nuestros semejantes. Creen en el mundo mágico de la música y en el destello —tan engañoso— de la letra de imprenta. Contra esa escasa inquietud cultural vigente, que oscila entre la fe y el esnobismo: fe en los grandes nombres que, bajo el sinónimo de música culta, protegen los medios de comunicación; esnobismo por todo lo que venga de fuera. Contra todo eso, contra ese montaje tan orquestado de musas e inspiraciones románticas iba dirigido el homenaje a Eric Satie. No ha sido, por tanto, una simple negación de la música franquista. En el homenaje a Satie hay un componente que tiene mucho que ver con el dadaísmo, surrealismo... y todos esos «ismos» que nacieron en Francia a principios de siglo. Y ese componente, hoy muerto, puede servirnos para recordar que el mundo de la música es un gigante con pies de barro. Un querido gigante con pies de barro, que mis compañeros y yo quisimos descalzar. Ahora, tres años más tarde, difunto aquel espíritu iconoclasta nuestro, el «pipismo» y el homenaje a Satie descansan en paz. Concedámosle ese recuerdo, que en su momento no pudimos darle, y nada más. Que quede, «allá, allá lejos; donde habite el olvido» (4).—LOIS RODRIGUEZ ANDRADE.

(4) Estos versos, en castellano (!), son del gran poeta del 27 Luis Cernuda.

GALICIA

«QUOSQUE TANDEM ABUTEREM, LEPIDO, PATIENTIAM POPULI»

Creo innecesario explicar a los lectores en qué consiste el invento de los «Festivales de España». Creo innecesario recordar cómo en tal invento, a modo de cajón de sastre, cupieron todo tipo de productos culturales, desde el Ballet de Cámara de Ginebra hasta Manolo Escobar. Creo innecesario analizar lo que de justificación de una labor cultural inexistente tuvo la iniciativa. Creo innecesario referirme a la publicidad —reflejo de la mentalidad que imbuía la organización—, carteles, radio-televisión, prensa..., realizada cada verano al respecto. Sin embargo, creo necesario, imprescindible, hablar sobre «Festivales de España» y sobre la conveniencia de su celebración.

El pasado verano, el presupuesto dotado por el Ayuntamiento de A Coruña para el pomposamente llamado «Festival Internacional» fue de veinte millones. Este presupuesto fue empleado en un mes y medio abarrotado de actos —concedámoslo, en principio— culturales. Pudiéramos recordar entre lo inefable la actuación de Rafaela Carrá, en la que fueron invertidas 750.000 pesetas. A fondo perdido, pues vendiendo toda la taquilla no se cubrían gastos, y que tuvo un regusto a tomadura de pelo por el montaje del espectáculo y por el uso del «play-back»; la representación de esos homenajes al «kistch» que son **El Conde de Luxemburgo** y **La viuda alegre**, en las que, aparte de la discutibilísima calidad de cantantes, orquesta, directores y escenografía, tuvieron a bien que el personaje cómico (de mani-fiesta subnormalidad) fuese gallego y cantase el **Oliñas veñen**; el espectáculo del Ballet de María Rosa —de denso contenido racial e imperial—, o la conferencia —que todos los años se celebra— del señor Fernández-Cid, que versó sobre Beethoven, y en la cual se demostraron conjuntamente la extraordinaria facilidad oratoria de este comentarista musical y su bastante discutible rigor crítico. No creo que sea lo anterior lo más importante; lo más importante, lo que descalifica la iniciativa, no es la pésima calidad de los productos ofrecidos —salvo excepciones honrosísimas—, sino el hecho de organizarlos a, ante, bajo, cabe, ..., por, según, sin, sobre, tras la galería. La elección de los meses de vacaciones, la sobrecarga del calendario de conciertos, la clara división entre espectáculos para la plebe y espectáculos para los degustadores..., todo está referido a una falacia, a un intento de mostrar una estructura cultural que no se mantiene en pie. En 1977 esto se comenzó a mostrar claramente, y el Ayuntamiento se vio forzado a publicar a diario una sección informativa de los Festivales, que acabó transformándose en crítica paralela —excuso citar el carácter grandilocuente de los textos, así como su triunfalismo— a la que habitualmente se hace en la prensa coruñesa. Dudo que el hecho de que los artículos «informativos» estuviesen firmados por el hijo del administrativo municipal encargado de las Relaciones Públicas, Sr. García Barros, fuese casual. La comprobación de este curioso fenómeno de la «crítica paralela» está en las páginas de «El Ideal Gallego» desde el 15 de julio hasta el 28 de agosto.

Si profundizamos más aún, veremos que existe cierta preferencia por los artistas de una determinada agencia de conciertos, la Agencia Victoria, especialmente a la hora de programar las «Noches de la Ciudad Vieja», que son, por otra parte, los mejores conciertos de los Festivales.

He citado el caso de A Coruña por ser el que el año pasado comenzó a ser considerado como polémico. Además del hecho en sí, de lo discutible de la organización, contribuyó a echar leña al fuego el problema de la subvención al Conservatorio, la denuncia de la penuria económica de la orquesta y otra serie de factores. Pero podríamos dirigir la vista hacia otras ciudades gallegas y veríamos un panorama igual de desolador.

A diario la televisión, la radio, la prensa, los pasquines nos recuerdan —a menudo, por lo menos aquí, en Galicia, lo olvidamos— que vivimos en una democracia. Esta se caracteriza por una gestión popular —o, por lo menos, representativa del pueblo— de los medios de poder y del erario público. Esto es difícil a nivel municipal en tanto en cuanto las elecciones municipales son si no utópicas, sí ucrónicas, pero, por lo menos, se puede planear bien una gestión ciudadana de los presupuestos, bien una gestión técnica no implicada en la corrupción de los actuales Ayuntamientos. Lógicamente, ello exigiría una asesoría de los especialistas de turno. Pero, por no predicar en el desierto —ni a UCD ni a la oposición parlamentaria les interesa tal tipo de gestión ciudadana por opinar, platónicamente, que el Poder es cosa de especialistas—, intentaré dar una alternativa desde estas páginas a los Festivales de España. Igual, en alguna ciudad, el detentador local de la cultura oficial —Ortega, señor que no me resulta muy simpático, tenía razón al hablar de España real y España oficial— se pone a reflexionar y me da la razón —claro que si me diese la razón el cacique de turno querría decir que, posiblemente, yo estuviese equivocado—. O, si esto —que es lo probable— no ocurriese, por lo menos yo habría cumplido con lo que considero uno de mis deberes éticos.

Me parece que es importante para una ciudad que en ella haya conciertos, teatros, «ballet», ópera y todo tipo de espectáculos. Soy consciente del hecho de que, sobre todo cuando se trata de ópera y zarzuela, es más barato mantener por una semana o dos a la compañía en la ciudad que trasladarla repetidas veces. Pero lo que no es aceptable es que en mes y medio se junte el noventa por ciento de la actividad cultural anual. La proposición es clara: si la temporada de zarzuela tiene acogida —y es indudable que la tiene—, es imprescindible celebrarla, pero en un mes en el que los ciudadanos no estén de vacaciones, y de esa manera inscriben esta temporada en la vida de la ciudad. Lo mismo digo respecto a la temporada de ópera —sí bien niego su repercusión ciudadana, y con esto no descalifico a la ópera, sino a los que organizan la temporada—, aclarando que ésta ha de ser presentada en condiciones de ser disfrutada, no como etiología de gastritis aguda y pesadillas nocturnas —y no me

refiero sólo al «Rigoletto» que hizo Sergio de Salas, en Vigo, en octubre del 76, o al **Ballo in Máscera** del mismo cantante, en A Coruña, en agosto de ese año, sino a una tónica que veo mantenerse desde que, verano tras verano, asisto a las representaciones—, ya que ignoro la razón por la cual es imposible alcanzar en Vigo o A Coruña los niveles artísticos alcanzados en Oviedo o Bilbao. Me cuesta más trabajo ver la necesidad de realizar semanas de conciertos de cámara, o sinfónicos, o de «ballet», o de teatro; veo más viable su reparto a lo largo de la temporada, de forma que en ésta colaboren no sólo las Sociedades Filarmónicas y las Cajas de Ahorros, sino que haya una actuación municipal. Las razones aducidas son, en resumen, las mismas que aduje en contra de la Semana de Música Española en Santiago de Compostela —por cierto, ya les dije que se suprimió, pero que de los presupuestos ¡nunca más se supo! Perdón, olvidé que es de mal gusto mencionar los presupuestos— o la Semana del Corpus Lucense, de cuya celebración o no en este año lo ignoro todo. Cuando este artículo salga, ¡bendito retraso!, ya lo sabré y les contaré algo, si se tercia. Es decir la necesidad de hacer de los conciertos algo cotidiano y alejarlos del ambiente oficialista y de empaque, así como la de no «empachar» a aficionados por lo general hipoalimentados.

En resumen, propongo la inclusión en la temporada de octubre a junio de todas las actividades culturales englobadas bajo la denominación «Festival de...»; que estas actividades sean repartidas a lo largo de la temporada, si bien acepto la necesidad económica de hacer un ciclo de zarzuela y otro de ópera, ya que en éstos interviene, en general, una única compañía; que la programación sea estudiada por un Consejo Asesor del técnico municipal —preferiría una gestión global a nivel nacional, dependiente del Consejo Asesor del Ministerio de Cultura gallego en concierto con los Municipios, lo que reduciría notoriamente los costes— y que las cuentas sean hechas públicas al fin de temporada. Y si alguien opina que es importante dar en el verano espectáculos y recitales, es factible realizar, según la tradición, ciclos de los grupos folklóricos, corales y bandas que, afortunadamente, y a pesar de los pesares, aún abundan en este país. Pero que estos ciclos sean reconocimiento de su importancia cultural y de su dignidad, y no se transformen en insulto cotidiano, como cuando en A Coruña el Ayuntamiento obliga a la Banda-Orquesta Municipal —cuya calidad la pone en estos momentos a la altura de las mejores del Estado, y que durante la temporada realiza programas con transcripciones de música sinfónica— a amenizar el baño matinal a los turistas o los intermedios futbolísticos del Teresa Herrera. Por otra parte, la creación reciente del Sindicato Galego de Músicos facilita a los Municipios la organización de verbenas y de recitales de música de consumo, que también es importante aprovechar las noches de agosto para bailar en una plaza y recordar que vivimos en una ciudad y no en una cárcel.

XOAN M. CARREIRA

XI Festival de Opera

No tuvo un nivel muy satisfactorio el XI Festival de Opera, organizado por «Amigos Canarios de la Opera», y que este año se incluía en el programa de actos conmemorativos del medio milenio de la fundación de la ciudad.

El Festival —continuando una tradición ya erradicada en muchos teatros— fue inaugurado con la puesta en escena de las dos obras más representativas del verismo. Muy floja **Cavalleria Rusticana**. La soprano Rita Hunter, de voz desigual, más firme en el agudo que en el centro, fue la más audible del elenco, aunque interpretara un personaje no adecuado a sus condiciones vocales. El tenor Francisco Ortiz, que posee un timbre de mediana calidad, estuvo muy inseguro; dicen que una afección gripal le impidió rendir al máximo de sus facultades, que —al margen de este obstáculo pasajero— me parecen bastante comunes. El barítono Stojan Popow, vulgarísimo. Luz Marina Cerezo fue una «Mamma Lucía» muy estática y cohibida.

Más pasable **Pagliacci**, siendo el intérprete más destacado el barítono Wasili Janulako, que estuvo muy ajustado en el prólogo. Dentro de sus limitaciones vocales, cumplió sin alardes el tenor Amedeo Zambon —más centrado que en la **Fanciulla** que le oí en Viena la pasada Semana Santa—. Anna Novelli fue una «Nedda» discreta. El tenor Jesús Mariátegui encarnó con soltura a «Peppe», cantando con buen estilo la serenata del arlequín. La coral Regina Coeli estuvo más acertada en **Pagliacci** que en **Cavalleria**, pues aquí, en la famosa plegaria sonó desangelada y opaca, mejorando notoriamente en el brindis. La Orquesta Sinfónica de Las Palmas, dirigida por Eugenio M. Marco, por debajo de sus posibilidades, desequilibrada.

Aceptable versión de **Rigoletto**, con una buena actuación vocal del barítono Wasili Janulako, aunque escénicamente no dio el complejo y atormentado personaje del bufón, pues fue un «Rigoletto» con excesiva presencia juvenil y gallarda, ni su canto poseyó acusadas características verdianas, como se evidenció en «Parisiamo», «Cortigiani...», y en las frases que epilogan la obra, que adolecieron de mordiente dramático: voz bien timbrada y de grata audición, presenta algunas desigualdades en los registros central y agudo. Voz fácil y fresca de timbre la de la soprano Sona Ghazarian, que mantuvo una buena línea en sus intervenciones, especialmente destacados sus dúos con barítonos y tenor y su «Caro nome», aunque algo lento de «tempo». El tenor Umberto Grilli cumplió relativamente y tuvo aciertos parciales en «Questa e quella», «Ella me fu rapita», y en el dúo con «Gilda», junto a momentos de claro decaimiento vocal; no muy seguro en el agudo y con proclividad al descuadramiento, su «Donna e mobile» pasó casi inadvertida. Laura Bocca, como «Magdalena», y Alfredo Zanazzo, «Sparafucile» cumplieron con profesionalidad. El Coro del Festival, flojo e inseguro. El maestro Francesco María Martini llevó la orquesta muy apagada y lenta, sin subrayar los momentos dramáticos de la partitura.

L'Elisir d'Amore. Grata versión, en conjunto, de esta deliciosa obra donizettiana, con la que hizo su presentación en ópera, ante su público, el tenor grancañario Je-

sús Mariátegui; encarnando a «Nemorino», cantó con gusto, escuela y musicalidad, y alcanzó su mejor momento en la famosa romanza «Una furtiva lacrima», dicha con expresión, justeza y emotividad —que hubo que «bisar» ante las entusiastas ovaciones que recibió—, y que rubricaba una actuación bastante satisfactoria. La soprano Rosetta Pizzo no alcanzó el nivel de su intervención en el pasado festival; irregular, con momentos acertados, insegura en los agudos y con algunas destemplanzas, no tuvo gracia escénica en su personaje. El barítono Leo Nucci interpretó con acierto vocal y simpatía a «Belcore», aunque evidencia cierta rigidez de emisión. Alfredo Mariotti fue un notable «Dulcamara», dando a su personaje el carácter bufo que le corresponde, cantando con singular gracia. Aceptable el Coro del Festival —mejor las voces femeninas que las masculinas—, dirigido con eficacia por Javier Pérez. La directora Eve Queller llevó con fogosidad la orquesta, forzando en ocasiones excesivamente el volumen, que ahogaba las voces de los intérpretes.

Accidentada **Tosca**. La figura destacada de esta representación, a distancia de los demás cantantes, fue el barítono Giuseppe Taddei, que dio una ejemplar lección de profesionalidad, veteranía y escuela, encarnando un gran «Scarpia». La soprano Nadia Savova fue una «Tosca» de limitadas facultades vocales, que mereció el aplauso por su «Visi d'arte», cantado con entrega y honestidad. La «estrella», en teoría, de la función, el tenor José María Carreras, tuvo una actuación vulgar, decepcionante en conjunto, sin correspondencia con la fama que se le ha concedido, habiendo decaído sensiblemente del pasado año al actual, aunque en algunos momentos logró parciales aciertos, en los que lució la calidad y calidez de su timbre. Tanto «Recóndita armonía» como «Adiós a la vida» fueron cantadas deficientemente, sin expresión, acusando deterioro vocal, línea de canto desigual, agudos desgarrados y poniendo de manifiesto

su incompleta formación técnica y su descuido estilístico. Organizó un gran escándalo al interrumpir bruscamente su interpretación de «E lucevan le stelle» con una interjección de las catalogadas groseras e incorrectas, y ante la indignada reacción de un sector del público se disculpó alegando que en el interior del escenario sonaban unos golpes que molestaban la ejecución del aria. En honor a la verdad, he de decir que desde las primeras filas del patio de butacas se percibió un solo ruido, aunque parece que se produjeron algunos más que no trascendieron a la sala, pero esto no justifica en modo alguno su incorrecta conducta. En mi opinión, a Carreras se le estaba escapando la romanza y se veía en inminente peligro de un fallo estrepitoso, así que aprovechó la coyuntura para tratar de enmendar la plana, pero sólo consiguió terminarla —ya que no la comenzó, como hubiese sido lo correcto— distorsionada, atropellada y remendada. El Coro del Festival estuvo flojo, casi inaudible en el «Te Deum». Eugenio M. Marco dirigió con su habitual oficio, pero no acertó a controlar algunos desajustes instrumentales muy palmarios.

Con **Nabucco** se clausura este Festival. Destacó el bajo Paul Plishka, que sin poseer una voz de gran calidad ni una línea de canto muy depurada tuvo una actuación sobria y convincente. La soprano Dimitrova fue una «Abigaille» «temperamental», pero sin controlar su emisión, por lo que su canto es irregular; su voz suena mejor en el registro central, mientras que el agudo, por excesiva dispersión sonora, es estridente. El barítono Juan Pons —«Nabucco»— aún no está en condiciones de afrontar papeles tan protagonistas y que exigen madurez vocal y técnica; su voz, que no posee un timbre baritonal muy definido, es bastante ligera de volumen y muy clara de color, lo que sorprende teniendo en cuenta su procedencia de la cuerda de bajo. Muy corrientes, cumpliendo simplemente, la «mezzosoprano» Laura Bocca —en un papel bastante comprome-



Giuseppe Taddei: la gran lección de un veterano. (Fotos F. Hernández Gutiérrez.)



L'Elisir d'amore: Jesús Mariátegui, Rosetta Pizzo, Leo Nucci y Dolores Cava y el coro del Festival. (Fotos F. Hernández Gutiérrez.)

tido para sus posibilidades vocales— y el tenor Salvatore D'Amico. Estimable la labor de la coral Regina Coeli —especialmente las voces femeninas—, que tuvo que «bisar» el famoso coro politizado «Va pensiero...». Un justo y merecido éxito de su entusiasta director, Sebastián Ramírez. Bien la Orquesta en su —en mi opinión— mejor actuación del Festival, dirigida acertadamente por Antón Guadagno. La dirección escénica de Marta Lantieri, muy rutinaria, con excepción de *Elisir*, donde hubo más soltura y dinamismo. La puesta en escena, muy convencional, con decorados deteriorados y vulgarísimos, excepto el primer acto de *Tosca*. El vestuario, y particularmente el calzado, muy descuidado, especialmente en los figurantes.

En función extraordinaria y fuera de abono de *Tosca*, el tenor Plácido Domingo, que era aguardado con gran expectación, pues era su presentación en el Pérez Galdós, entusiasmó al auditorio por sus arranques temperamentales y derroches de facultades. En Plácido Domingo hay que admirar la belleza de su voz, de timbre «caliente» y sugestivo acento, que galvaniza a un público ya propenso al «deslumbramiento» colectivo; pero hay que reconocer asimismo, en el rigor de un análisis metódico y objetivo, la carencia de elegancia y refinamiento de su línea de canto, llena de fisuras, y su incompleta formación técnica, que le hace emitir con grandes esfuerzos, no respirando con naturalidad y precisión, y evidenciando una clara difi-

cultad para alcanzar con facilidad el registro agudo. Por otra parte, al no haber elegido el repertorio adecuado a sus peculiaridades e interpretar obras dramáticas, su voz se ha ensanchado excesivamente en los registros central y grave, adquiriendo cierta consistencia baritonal, lo que ha motivado que su timbre haya perdido homogeneidad y muestre desigualdades en los diferentes registros. Se le plantean graves problemas con la media voz, cuya emisión no es perfecta y cómoda, pues oscila y pierde color hasta quedarse blanca; por eso recurre al falsete frecuentemente —como sucedió en su segunda interpretación de «E lucevan le stelle»—. Su «portamento» es entrecortado, arrastrando fatigosamente los sonidos. Por todo ello no puede ser considerado un maestro del canto, un estilista. El «Recón-dita armonía» lo interpretó con comedimiento y cierto gusto, lo que me hizo suponer una actuación equilibrada; pero a medida que avanzaba la obra se iba descontrolando, hasta culminar con el «Adiós a la vida» —«bisado» ante las insistentes aclamaciones en otra «versión»—, que distorsionó y desorbitó con alardes dramatizantes, lagrimeo y demás excesos de vehemencia y teatralidad ya desfasada. Luego, el dúo con «Tosca» fue una exhibición de frases jadeantes, entrecortadas y sonidos toscos, nada ortodoxos en rigor «belcantista». Giuseppe Taddei volvió a realizar una gran interpretación de «Scarpia», aunque en esta ocasión estuviese algo apagado vocalmente. La soprano Anna Alexieva no estuvo afortunada: voz destemplada y áspera, e insegura en el agudo. Ledo Feschi, Luis Villarejo y José Manzaneda —citados por orden de méritos— cumplieron en sus respectivos papeles. El Coro del Festival estuvo más acertado que en la anterior representación de esta ópera. La Orquesta volvió a estar bajo la batuta de Eugenio M. Marco, que dirigió en su ya conocida y comentada línea.—**CARMELO DAVILA NIETO.**

OTRAS MANIFESTACIONES MUSICALES

SOCIEDAD FILARMÓNICA.—Recital del pianista Bernard Ringeissen, muy espectacular y brillante técnicamente, pero no muy profundo en sus interpretaciones, al menos en cuanto a Chopin, muy desdibujado en el «rubato» y con excesos de velocidad; mejor en Saint-Saëns, del que ofreció algunas piezas compuestas durante la estancia del compositor galo en esta isla, como *Las campanas de Las Palmas* y *Vals canariote*. No fue muy convincente la actuación del violoncelista Pedro Corostola, sonido débil y agrio y pasajes muy confusos de fraseo, aunque tuvo algunos momentos acertados; el acompañamiento pianístico de Luis Rego fue rutinario. Notable programa Bach por la Orquesta de Budapest, eficazmente dirigida por Albert Simon, con la intervención de los pianistas Zoltan Kocsis y Andras Schiff, destacados solistas para los *Conciertos BWV 1062, 1056, 1052 y 1061*, para uno y dos pianos. Obras de Leclair, J. S. Bach, Scarlatti, Couperin y Händel por el dúo Gonçal Comellas (violín) y María Luisa Cortada (clave); Comellas evidenció estimables cualidades interpretativas, que hay que mejorar, y María Luisa Cortada revalidó su reconocida calidad. La Orquesta de Cámara de Cluj no alcanzó el buen nivel de su primera visita; la interpretación

que más me satisfizo fue la *Segunda sinfonía* de Honegger; muy opaco el *Divertimento en Si mayor*, de Mozart; interesante el *Concierto para viola y contrabajo*, de Dittersdorf, interpretado con acierto por Vasile Fulpop (viola) y Caius Oana (contrabajo); y discreto el concierto para violín *La tempestad del mar*, de Vivaldi, con Stefan Ruha como destacado solista. Fue dirigida por Mircea Cristescu. Tampoco Annie Fischer estuvo en esta ocasión a la altura de su prestigio ni de su recordada anterior actuación; deficiencias de digitación, pulsación y fraseo muy notorias en la *Patética* beethoveniana y en el *Carnaval*, de Schumann, aunque dejó constancia de su sensibilidad, principalmente en la *Sonata en La mayor*, de Schubert, su más acertada interpretación. María Joao Pires es ya una relevante pianista, que reafirmó su categoría artística en un recital con obras de Mozart, Schumann y Debussy, programa que experimentó algunos cambios en relación con el original, motivados por una apresurada intervención quirúrgica sufrida por la concertista.

ORQUESTA SINFÓNICA DE LAS PALMAS.—Bajo la dirección de Juan J. Martínez Riquelme, los *Conciertos BWV 1061 y 1060*, para dos pianos, de J. S. Bach, por los pianistas Consola-

ción de Castro y Francisco Roig, más ajustada aquella que éste, pero, en conjunto, una versión muy distante del espíritu bachiano; anodina la *Segunda sinfonía* de Beethoven. Con el británico John Lubbock, la orquesta mejora notablemente su rendimiento, alcanzando un elogiado nivel en la obertura, de Gluck, *Ifigenia en Aulide*, y en la *Tercera sinfonía* («Renana»), de Schumann, donde demuestra palmariamente las cotas que puede alcanzar siempre que esté dirigida, al menos, con competencia —como sucedió aquí—; más calidad en la cuerda y la madera que en el metal —aunque tiene buenas individualidades—, donde muy particularmente los trombones acusan excesiva dispersión sonora y estridencia tímbrica; en el *Concierto en Mi bemol mayor*, para trompa, de Richard Strauss, actuó discretamente Miguel Angel Colmenero.

CÍRCULO MERCANTIL.—Grato concierto por la Coral Polifónica Femenina Juvenil de Estocolmo, con un programa de canciones navideñas y populares (suecas e hispanoamericanas).

AMIGOS CANARIOS DE LA OPERA.—En un ambiente de gran expectación, y ante un público sugestionado por el mítico nombre de la «diva» y pronto a la ovación y a las aclamaciones

se celebró el recital de Montserrat Caballé, que interpretó arias de Haendel, Vivaldi, Donizetti, Bellini y Rossini, y canciones españolas de Falla, Granados, Vives y Turina, en unas versiones muy personales y poco fieles a la partitura. Los amantes de los efectos vocales quedaron deslumbrados ante la exhibición de «filados» y agilidades, que Montserrat prodigó hasta el abuso. Pero cantar no sólo es esto, es hacer inteligible un texto, expresar con intención y comunicación, enfatizar frases y matizar pasajes cuando así se exija, y de esto adolece la soprano catalana; por eso, aparte los alardes vocales ya citados —cuya maestría admiro y aplaudo hasta su justo límite—, sus interpretaciones fueron monótonas, lineales, carentes de vibraciones emotivas y con desigualdades estilísticas. Su timbre se ha resentido, perdiendo brillo en el registro central; los agudos no suenan muy seguros y sí algo estridentes, por exceso de dispersión sonora, y los graves acusan perceptibles desgarramientos. Al margen de su actuación musical, señalo algunas actitudes y gestos nada ortodoxos ni correctos en una sala de conciertos. Miguel Zanetti se mantuvo en su habitual y reconocida línea de acompañante. **CARMELO DAVILA NIETO.**

VALENCIA

VII Festival de Opera de la A. V. A. O.

Avanzando en su tarea divulgadora de la ópera, hemos llegado a este VII Festival, que A. V. A. O. nos brindó con la ilusión y el esfuerzo de siempre, resultando, en general, de una calidad media muy estimable, evitando supeditar todo a un par de figuras mundiales. Creemos que ateniéndonos al elevado costo que supone contratar a esas primerísimas figuras resulta quizá más positivo elevar ese tono medio en lo posible y cuidar otros aspectos que también tienen su importancia en la representación operística. Podemos, por tanto, afirmar que este VII Festival ha sido bien acogido, que ha gustado y que nos ha dejado satisfechos, aunque suponemos habrá lectores que siempre le buscarán cinco pies al gato, claro. Las óperas que se dieron fueron: **Manón Lescaut**, **El pescador de perlas**, **La flauta mágica**, **Lucía de Lamermoor**, **Boris Godunov**, **El Príncipe Igor** y **Nabucco**.

Como principales figuras, citaremos a Ghena Dimitrova y Renato Francesconi en **Manón**, que actuaron muy bien. Rossetta Pizzo fue la gran estrella de **Pescador de perlas** y **Lucía de Lamermoor**, muy bien secundada por Carlo Bergonzi, Eduardo Giménez, Sergio Salas, Attilio D'Orazi, etcétera. **La flauta mágica** estuvo a cargo de la Compañía de la Opera del Estado de Brno (Checoslovaquia), que nos ofreció una excelente versión musical de la misma. Quizá nos sorprendió un poco la escenografía y vestuarios, un tanto «liberales». Pero repetimos que nos gustó mucho su actuación. Las óperas rusas estuvieron encomendadas a la Compañía Oficial del Teatro de Varna (Bulgaria), que nos impresionaron muy gratamente por la alta calidad del conjunto, sin olvidar los coros y «ballets» (colosales), y la profesionalidad de todos los cantantes; y el experto director, Ivanov Borislav. Las óperas italianas citadas fueron dirigidas, respectivamente, por Gianfranco Rivoli, Gerardo Pérez Busquier y Giuseppe Morelli. Se cerró el ciclo con **Nabucco**, de Verdi, por Angeles Gulin, Mateo Manuguerra, B. Giaiotti, Montserrat Aparici, etc., que nos brindaron una versión aceptable. La



Rosetta Pizzo.



Carlo Bergonzi.

Orquesta Municipal de Valencia y los Coros de A. V. A. O. cumplieron bien su cometido, teniendo en cuenta la premura de siempre y la escasez de ensayos. En resumen, otra temporada operística de indudable interés, de positiva calidad, en general, y que el público acogió con sus aplausos y numerosa asistencia.

ORQUESTA MUNICIPAL.—Cerró su curso musical con **Obertura 1970**, de Pons, que, particularmente, no me gustó demasiado (hubiera preferido la **Obertura al estilo italiano**, de Schubert, que aquí no conoce casi nadie). Siguió con una selección del archiconocido —pero siempre seductor— «ballet» **Cascanueces**, de Tchaikowsky, y la **Cuarta sinfonía** del mismo autor ruso (¿cuándo se nos darán aquí las «Suites» números 3 y 4 de este compositor, que creo más atractivas que algunas de sus sinfonías?). La Orquesta Municipal actuó bien bajo la batuta de José María Cervera Collado, que sacó el máximo provecho de la misma, recibiendo ambos el aplauso del público, incondicional y un tanto conformista en cuanto a la programación, que creo bastante monótona y estancada, cuando aún desconocemos obras estrenadas hace... un siglo.

SOCIEDAD FILARMONICA.—Se clausuró la temporada con la actuación de la Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Bratislava, con la «Obertura» de **La novia vendida**, de Smetana; el **Concierto para violín y orquesta**, de Tchaikowsky (muy bien ejecutado por la violinista Jela Spitkova), y las **Ocho danzas eslavas**, de Dvorak. La mencionada Orquesta, dirigida por Ondrej Lenard, nos dejó el buen sabor de boca de una agrupación sensible, dominante de las obras y que llevan la música en sus manos y en su alma.

ORQUESTA DE CAMARA.—El último concierto estuvo dedicado a autores valencianos, con la **Pequeña sinfonía sideral**, de Daniel Albir Santafé (el joven concertino de esta Orquesta), que revela talento y una cierta originalidad en esta obra, que le habría encajado muy bien a la película **La guerra de las galaxias**; los **Momentos musicales**, de Ramón Ibars; **Tríptico número 2**, de P. Galindo; **Dos «improvisatas»**, de López-Chavarri, y pequeñas obras de Martínez Báguena y Cervera Collado. Programa bonito, colorista, interesante, que el director, Daniel Albir Gordillo, y la Orquesta ofrecieron con visible entusiasmo y notable acierto, complaciendo totalmente al público asistente.

CONSERVATORIO.—La Orquesta y Coros dedicaron un homenaje de gratitud a la Caja de Ahorros de Valencia —que tanto hace en pro de la Música—, con un sugestivo concierto, interpretando la **Ofrenda Musical**, de Bach; el **Concierto «grosso» número 6**, de Haendel, y el opulento **Gloria**, de Vivaldi, para solistas, coro y orquesta, que entusiasmó al público. Fueron solistas admirables —por su voz y por belleza— María Angeles Peters y Ene-dina Lloris. Dirigieron José Férriz, y el Coro, Eduardo Cifré, con la pericia de siempre. Un éxito para todos. Y cumplir eso de «Quien no es agradecido, no es bien nacido».

Felices vacaciones... y hasta la próxima temporada.—**LUIS MARTINEZ RICHART.**

EL MUNDO DISCOGRAFICO

Discos descatalogados,
disponemos todo el año

OFERTAS Primavera e Invierno
Catálogos de todas las Marcas
Descuento 15%

Hortaleza, 62

Teléfs.: 231 52 39 - 231 09 54

MADRID



VEIGA

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S.A.
Marqués del Puerto, 9
Teléf.: 415 52 55-44
BILBAO-8

Modesto Lafuente, 41
Teléf.: 234 90 20
MADRID-3

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Ctra. de La Coruña, km. 17,200
Teléfs.: 637 10 04-08-012
LAS ROZAS (Madrid)

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAMMOND IBERICA, S.A.

Bolivia, 239
Teléfs.: 308 35 62 - 308 35 66
BARCELONA-20

HAZEN

Juan Bravo, 33
Teléfs.: 411 28 48 - 411 24 06
MADRID-6

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08
GETAFE (Madrid)

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

RODES

Avda. Catedral, 6 y 8
Teléf.: 310 04 90
BARCELONA-2

SPA MUSIC, S.A.

Edificio Indubuilding - Nave 4 - 14
Vía de los Poblados s/n.
Teléfs. 763 82 02 - 763 85 72
MADRID - 33 (Hortaleza)

VELLIDO, S.A.

Marqués del Puerto, 9
Teléf.: 415 52 55-44
BILBAO-8

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE, S.A.

Cuerdas para Guitarra
Padre Urbano, 1
Teléf.: (96) 366 80 12
VALENCIA - 9

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

GARRIDO

Instrumentos de Música
Guitarras española y acústicas
Desengaño, 2 - Valverde, 3
(detrás Telefónica)
Teléf.: 222 72 02
MADRID-13

JUAN ESTRUCH

General Primo de Rivera, 30 - 32
Teléfs.: 301 98 41 - 302 32 97
BARCELONA - 2

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines - Violas - Violonchelos
y Contrabajos

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70 Canuda, 45
Teléf.: 276 39 50 Teléf.: 231 08 86
MADRID-9 BARCELONA-2

EDITORIAL ALPUERTO

Caños del Peral, 7
Teléf.: 247 01 90
MADRID-13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAL LEONARD DE ESPAÑA, S.A.

Talleres, 9, pral.-A.
Teléfs.: 302 27 44 - 302 25 92
BARCELONA-1

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

DISCOS, CASSETTES Y CARTUCHOS

BASF

Paseo de Gracia, 99
Teléf.: 215 13 54
BARCELONA- 8

DISCOPHON

Valencia, 288
Teléf.: 215 13 70
BARCELONA-7

DISCOS C.B.S.

Avda. Generalísimo, 25
Teléfs.: 455 38 45 - 455 40 26
MADRID-16

DISCOS COLUMBIA

Libertad, 24
Teléf.: 221 10 95
MADRID-4

EMI-ODEON

Tuset, 23-25 Plaza Ramales, 2
Teléf.: 227 31 81 Teléf.: 242 52 07
BARCELONA-6 MADRID-13

ENSAYO

Zaragoza, 16, 3.º-5.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 (29)

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21
Teléfs.: 270 28 51 - 279 80 21
MADRID - 20

EAR

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

FOX IN - DEL - SON

Agujas y Fonocápsulas
Calle Alta, 58
Teléf.: 23 97 66
SANTANDER

GERMAN INDUSTRIAL

Consejo de Ciento, 368
BARCELONA-9

MABEL

Ripollés, 84
Teléf.: 235 40 00
BARCELONA- 26

PROSON

Rda. General Mitre, 174
Teléf.: 211 85 04
BARCELONA-6

REIEL

Manigua, 50
Teléfs.: 340 08 00 - 340 07 16
BARCELONA- 27

TRINGENIER

Compañía de Electroacústica
Española, s.l.
Gruce, 3
Teléf.: 255 53 84
MADRID-17

VIETA

Bolivia, 239
Teléfs.: 307 47 12 - 307 47 16
BARCELONA- 20

MECANICOS AFINADORES

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08
GETAFE (Madrid)

REAL MUSICAL

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

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

**PIANOS
BECHSTEIN**

Grard

GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL

KAWAI

zender



**Las
grandes marcas
reunidas en**

GARRIDO • BAILEN

Mayor, 88 - Bailen, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2

MADRID - 13



ORGANOS

**TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND**



SCHIMMEL
Pianos

*El piano alemán
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

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