

RITMO

AÑO XLIX - NUM. 491 - MAYO 1979 - 150 PIS



obra cultural

CICLO HAËNDEL

ORQUESTA BÉTICA FIARMONICA DE SEVILLA
J. F. AYARRA, ORGANISTA - DIRECCION: LUIS IZQUIERDO
16, 23 Y 30 DE MARZO 1979 - 8:15 HORAS - REALES ALCAZARES

CARTEL DEL CICLO HAËNDEL, ORGANIZADO POR LA OBRA CULTURAL DE LA CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE SAN FERNANDO, DE SEVILLA, EN EL QUE SE LE DIO LA ÍNTEGAL DE LOS CONCIERTOS PARA ORGANISTA DE J. F. HAËNDEL.

RITMO

AÑO XLIX - NUM. 491 - MAYO 1979 - 150 PIS

EDITORIAL: EL CONFLICTO DEL CORO NACIONAL LAURI VOLPI. EL MILAGRO DE UNA VOZ. HI-FI: UN GIRADISCOS Y DOS SISTEMAS DE ALTAVOCES. SEVILLA EN LA MUSICA DE TURINA. DE MADRID AL CIELO: EL INTERPRETE COMO CREADOR. COMENTARIO DE LAS OFERTAS DE PRIMAVERA. DISEÑO: J. AZURMEUDI

RITMO



HAZEN

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

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

Juan Bravo, 33

Telfs. 411 28 48 - 411 24 06

MADRID - 6

RITMO

Sumario

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

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

AÑO XLIX • MAYO 1979 • NUM. 491

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

Dirección telegráfica: RITMO-Madrid

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 1.250 ptas.

Número suelto, 150 ptas. Atrasado, 175 ptas.

Número extraordinario: 300 ptas.

Atrasados, 350 ptas.

EXTRANJERO: Vía terrestre o marítima, 20 dólares USA.
Vía aérea, 40 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

SECCIONES:

Información: Fernando Peregrín Gutiérrez.
Estudios: Domingo del Campo Castel.
Música en España: José Luis García del Busto.
Discoteca básica: Angel Carrascosa Almazán.
Crítica discográfica: José Luis Pérez de Arteaga.
Crítica musical: Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.
Alta Fidelidad: Alfredo Orozco Buezo.

COLABORADORES:

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

Director comercial: Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad: José María Ketterer.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Balears), P. Inglés y AM (Barcelona), Patrocínio de los Ríos (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Julio Andrade Malde, Xoan Manuel Carreira, Lois Rodríguez Andrade, Carlos Villanueva Abelairas y Margarita Soto (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, P. Guardón y A. Muñoz. Diseños y maqueta: J. Azurmendi.

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

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

Págs.

EDITORIAL: El conflicto del Coro Nacional: Una maraña hecha de debilidad y frustración	5
Don Fernando, en el recuerdo, por Eduardo L-Chavarri Andújar	7
El conflicto del Coro Nacional: Carta a RITMO del Coro Nacional y escrito de la Dirección General de la Música	8
El correo de RITMO	11
Noticias	12
Con nombre propio	15
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez	16
MUSICA EN VIVO:	
Nueva York: Metropolitan Opera. Tres conciertos: Baranboim y Maazel, por Fernando Peregrín	18
Panorámica de Salzburg, por José Luis Pérez de Arteaga.	20
Londres: Covent Garden, por Enrique Martínez Miura.	22
Entrevista a Chou-Lian Ling, por Roberto Andrade Malde.	24
La Novena sinfonía de Bruckner y su final truncado, por José Luis Pérez de Arteaga	27
La misa Scala Aretina, de Francisco Valls. Música e historia del barroco español, por Carlos Villar del Vado ...	29
Las grandes voces de la lírica contemporánea: Lauri-Volpi, el milagro de una voz, por Manuel Torregrosa	33
Discoteca básica (16): Petroushka, de Igor Strawinsky, por Enrique Pérez Adrián	36
Libros, por José Luis García del Busto	37
Discos editados: Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán	38
CRITICA DISCOGRAFICA:	
Ofertas Primavera 1979	39
Comentario general a la oferta Polydor, por Enrique Pérez Adrián.	
Ofertas Philips	42
Demasiado Vivaldi, poco Vivaldi, por José Ramón Rubio.	
Primera entrega de la Edición Mozart, por José Luis Pérez de Arteaga.	
Oferta CBS	46
Una oferta atractiva y equilibrada, por Domingo del Campo Castel.	
Oferta Hispavox	50
Comentario general por Llorenç Barber.	
Oferta EMI	52
Comentario general por Enrique Pérez Adrián.	
Otros estudios	55
Panorama interpretativo de la producción orquestal brahmsiana: Algunas reflexiones sobre la objetividad en la Música, por Roberto Andrade Malde.	
Nueva música española: De la responsabilidad a la rutina, por Xoan M. Carreira.	
Discos para las Cenas del Rey	57
«HI-FI» PARA TODOS (12): Suiza, Inglaterra y Estados Unidos y dos sistemas de altavoces, por Alfredo Orozco.	60
NUESTRA MUSICA: Sevilla en la música de Turina. Una evocación del maestro a los treinta años de su muerte, por José Luis García del Busto	66
De Madrid al cielo: El intérprete como creador. Libertad y subjetividad (a propósito de una nueva actuación en Madrid de Celibidache), por Arturo Reverter	69
PAIS MUSICAL:	
Asturias, por Pedro Luis Menéndez	76
Balears, por Lorenzo Galmés	76
Bilbao, por José de Urquijo	77
Galicia, por Xoan M. Carreira	78
Las Palmas, por V. González Rosales	79
San Sebastián, por Gloria Vignau	79
Valladolid, por Angel Luis García Fraile	80
Valencia, por Luis Martínez Richart	80
Directorio comercial	81

La huelga a nivel nacional que recientemente ha afectado a todo el sector de las Artes Gráficas motiva el retraso en la fecha de aparición del presente número.



RITMO 50 AÑOS
**CONCURSO DE ARTICULOS DE INVESTIGACION Y
DIVULGACION MUSICAL SOBRE LA MUSICA Y LOS
MUSICOS ESPAÑOLES**

PATROCINADO POR
DIRECCION GENERAL DE MUSICA
MINISTERIO DE CULTURA

Ante la celebración del 50 ANIVERSARIO de la Revista RITMO, hecho de singular importancia dentro de la vida musical española, la Dirección de RITMO, con la colaboración de la Dirección General de Música, convoca un concurso de artículos de investigación y divulgación musical, dirigido únicamente a todo ese gran mundo juvenil, aficionado a la música culta, que con ansias de investigación y comunicación no ha tenido la oportunidad de dar a conocer su bagaje literario musical públicamente.

El concurso se regirá con arreglo a las siguientes bases:

- 1ª. Podrán concurrir al mismo todas aquellas personas físicas de nacionalidad española de edades comprendidas entre los 18 y 30 años, que no sean colaboradores habituales de diarios o revistas, dentro de las secciones de música, o que sin ser colaboradores no hayan publicado más de tres artículos o trabajos de cualquier índole, sobre el tema musical.
- 2ª. Los trabajos a presentar deberán ser artículos, realizados a nivel de investigación y divulgación, sobre la música y los músicos españoles, teniendo una extensión comprendida entre un mínimo de 15 folios y un máximo de 20, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara.
- 3ª. Los artículos deberán ser originales e inéditos.
- 4ª. Quienes deseen tomar parte en este concurso deberán enviar a la secretaría del mismo, antes del próximo día 30 de junio de 1979, la siguiente documentación:
 - a) Fotocopia del D.N.I.
 - b) Un ejemplar mecanografiado, según se marca en la 2ª base, de cada uno de los artículos que presenten al concurso.
 - c) Breve curriculum del autor, con declaración expresa y firmada de no estar incumpliendo la primera cláusula de este concurso.
- 5ª. Las obras se podrán enviar firmadas o con seudónimo. En este segundo caso la fotocopia del D.N.I. deberá ir en sobre cerrado en cuyo exterior figure el seudónimo.
- 6ª. Un Jurado formado por el Director, Subdirector, dos representantes de la Redacción de RITMO, uno de los cuales será Secretario del Jurado, con voz y voto y alguna personalidad de la vida musical española, calificará las obras presentadas, designando un primer premio y un segundo.

El fallo se dará a conocer en acto público, que se anunciará oportunamente.

- 7ª. Se establecen los siguientes premios:
 - a) Primer premio: 100.000 pesetas y placa conmemorativa RITMO 50 años.
 - b) Segundo premio: 50.000 pesetas y placa conmemorativa RITMO 50 años.

— La cuantía económica de estos premios es concedida por la Dirección General de Música del Ministerio de Cultura.

— Los dos artículos premiados serán publicados en RITMO en el transcurso del año 1980.
- 8ª. La Revista RITMO se reserva el derecho de publicar algún otro trabajo de los presentados, aunque no obtuviese alguno de los premios.
- 9ª. Los originales de las obras premiadas quedarán en poder de la Revista RITMO. Los originales no premiados se hallarán a disposición de los concursantes hasta el 30 de junio de 1980, y serán restituidos contra entrega del resguardo que en su día se haya dado.

Pasado dicho plazo la Secretaría del Concurso quedará autorizada para devolver los referidos trabajos no premiados, conservarlos o destruirlos. En todo caso la Revista RITMO declina toda responsabilidad sobre la custodia de dichos trabajos, una vez transcurrida la mencionada fecha.
- 10ª. Por el hecho de participar en este concurso, cada concursante se obliga a aceptar las presentes bases en su totalidad.

Madrid, Enero de 1979

Secretaría del Concurso:

Revista RITMO
Virgen de Aránzazu, 21
Edificio Falla
MADRID - 34
Teléf. 734 69 37

EL CONFLICTO DEL CORO NACIONAL:

UNA MARAÑA HECHA DE DEBILIDAD Y FRUSTRACION

Recogemos en este número ampliamente el conflicto que ha cerrado con sordina una temporada desarrollada por los Conjuntos Nacionales, en general, con dignidad artística. Las «partes obligadas» del conflicto —el Coro Nacional y la Dirección General de la Música— comparecen, respectivamente, mediante carta abierta dirigida a nuestra Revista y un escrito oficial, cuya divulgación nos ha sido autorizada. A título de complemento, publicamos también la hoja repartida «Al pueblo de Madrid» por las Secciones Sindicales de U. G. T., CC. OO. y C. N. T., del Ministerio de Cultura, y la gacetilla que añadió la Dirección General al programa del movido concierto de clausura. Por supuesto, el «expediente» se nutre de muchas más notas, contranotas, puntualizaciones, cartas y hasta algún panfleto marginal del tipo esquizofrénico; pero creemos que la información documental al lector no queda mal cubierta, por nuestra parte, con la hoy ofrecida.

Si se atiende a los escritos de las partes, parece claro que el problema ni es de esta fecha ni nace de intereses y objetivos contrapuestos o enfrentados. En su carta el Coro Nacional relata las desdichas de su historia administrativa, y plantea reivindicaciones laborales y retributivas no desmesuradas; y en su escrito, la Dirección General lamenta aquella historia y apoya las peticiones. Entonces, ¿por qué el conflicto?

En el Coro de la Escuela Superior de Canto se integraron muchos jóvenes —el promedio de edad era, en 1970, de veintitrés años— atraídos, en su «seguro» camino hacia el estrellato, por el sueldo de la pujante Escuela y su prestigiosa directora. La Opera Nacional era la meta general —y el pretexto— de todo este esfuerzo. Al esfumarse su materialización comenzó a manifestarse la debilidad congénita del entramado. La creación del Coro Nacional, en 1973, trató de apuntalar la estructura y a sus nombres en un marco de renuncia tácita a la empresa operística causal. Sin embargo, las condiciones administrativas de la operación —aceptadas entonces sin mayor crítica— fueron desde el principio insatisfactorias. La Ley de Funcionarios de 1965, todavía vigente, no prevé una figura especial para la prestación permanente de servicios artísticos dentro de la Administración. En consecuencia, el aparato del Coro Nacional se montó sobre la frágil base de contratos administrativos de colaboración temporal típicos: renovables por años, con retribuciones y horario reducidos, con una seguridad social incompleta, que no cubre el seguro de desempleo, y con un «status» que, al no prever la estabilización del empleo, no reconoce la antigüedad de los servicios. Naturalmente, tampoco la selección efectuada puede ser propuesta como paradigma de garantía jurídica e igualdad de oportunidades: una voz más o menos bonita, el requisito de estudios musicales no rígidamente reglados, amistades y, al final —o al principio—, el dedo designador, con nombres y apellidos según tiempos y circunstancias. Y así, hasta estos días nuestros de lamentos y de iras.

Con estos orígenes y esta inercia el Coro Nacional presenta al diagnóstico dos cánceres característicos de la sociedad española: debilidad administrativa y frustración profesional. El remedio que se propone, «grosso modo», es también un viejo conocido: burocratización como terapéutica de mero sostenimiento. Los ejemplos quedan muy cerca. Ahí está el Coro de RTVE, estabilizado laboralmente y mucho mejor pagado. Y ahí está la agrupación «fraterna», la ONE, cuyos miembros alcanzaron el funcionariado y su actual dignidad profesional tras muchos años de penuria. Claro que en el Norte los coros obedecen a otra causa y finalidad. Están compuestos por aficionados —como la mayoría de los coros europeos, algunos muy renombrados— que han heredado una tradición y se agrupan para cantar, y no, salvo excepciones, para empezar a dar codazos en la pugna hacia el «divismo». Pero en Madrid fue y es distinto. El Coro Nacional quiere hoy burocratizarse porque quiere estabilidad pro-

fesional, porque sus componentes envejecen, porque pasa el tiempo y con él pasan las antiguas ilusiones, porque la vida está difícil y a los treinta y pico años hay que pensar en cargas y obligaciones cotidianas muy gravosas, porque se siente engañado, defraudado, utilizado; porque no sabe ni de dónde viene ni adónde va.

Hay que decir aquí que el Coro Nacional tiene razón y que su pretensión es justa. Que su plena burocratización resulte buena y útil a nuestra Música, eso no es seguro, pero éste es tema no demasiado invocable aquí y ahora. La Administración en todos sus planos —el mediato o general, que sostiene y prolonga durante años y años situaciones tan equívocas y absurdas, y el inmediato, la Dirección General de la Música, heredera del rechinante legado— no puede encogerse de hombros o, lo que sería más reprobable, disponerse a movilizar su aparato disciplinario y coercitivo; y ello porque carece de autoridad moral, porque tiene casi agotado su crédito, y no nos referimos, en fácil juego de palabras, a los presupuestarios.

Pero dicho esto, también hay que reconocer que el Coro Nacional se ha puesto duro en un momento poco oportuno. Los costes políticos de la Constitución y las elecciones han paralizado en la Administración hasta a los hombres de buena fe, que también los hay. Soluciones de emergencia —la cantidad compensatoria que se logró y abonó el último trimestre de 1978— no han podido sostenerse al quedar en suspenso los presupuestos para 1979. Por esta misma circunstancia —prórroga por meses vencidos del Presupuesto de 1978— el expediente de suplemento de crédito iniciado por la Dirección General tiene que haber tropezado con dificultades casi insalvables. Y esto ocurre estando al frente de la Dirección General de la Música un hombre que —al margen de las antipatías que acierta a provocar en ocasiones— tiene peso suficiente para subsistir en medio del vendaval que ha pasado por el Ministerio de Cultura y puede permitirse insistencias vedadas a políticos paniaguados.

Para nosotros está claro que el Coro Nacional y la Dirección General de la Música navegan en el mismo barco. Lo triste es que «este motín, que no es tal motín», ha empujado al capitán y sus lugartenientes a encastillarse sobre la santabárbara. La machaconería del Coro en matizar inmaculadamente su actitud —«No estamos en huelga; Ensayamos lo estipulado; Tenemos montadas las obras programadas; Hemos sido calumniados; Se nos ha sustituido como represalia»— está muy bien, pero ya va resultando poco eficaz si no es para abrasarse a lo bonzo en el fuego de su vieja y originalmente justa indignación. La crispación de la Dirección General, con notas escasamente afortunadas y referencias a la vía disciplinaria, supone aceptar entrar en una pugna que sólo puede concluir con el «extermio» del contrario, es decir, la rescisión de los contratos. Y aquí está el peligro más grande en el obtuso juego. La debilidad general es tan manifiesta que, el no acertarse a encontrar una solución «humana» dentro de la propia casa —solución que no ha de consistir en inventar de la noche a la mañana lo imposible—, penetran en tropel por el descosido los redentores y mesías de esta tierra, los demagogos, los defensores de no se sabe qué cultura, y hasta la Policía Nacional; y se asiste así a un espectáculo histórico, oportunista y radicalmente romo, que lleva a lo que sucedió a finales de abril: por una parte, el Coro Nacional —encerrado— fue desalojado de su recinto del Real, y desde entonces tiene atrancadas allí las puertas a cal y a canto; por otra, Ros Marbá, que no es precisamente un atleta, atenazado por la responsabilidad de un programa importante, no pudo sobreponerse al clima cada vez más enrarecido y terminó rompiéndose el domingo, 29. La suspensión del concierto final es todo un símbolo, pese a quienes no quieran verlo así.

(Concluye en la pág. 7.)

Los nombres lo dicen todo

BOOSEY & HAWKES SOVEREIGN & BESSON

Los instrumentos musicales más selectos del mundo




BOOSEY & HAWKES
(MUSICAL INSTRUMENTS) LTD
Deansbrook Road, Edgware, Middx. HA8 9BB England.

representante exclusivo

Juan D. Grecos Apartado 631, Valencia, Spain.

Don Fernando, en el recuerdo



El fundador de RITMO en una actitud suya muy habitual como gran interlocutor que fue siempre.

Decir don Fernando en RITMO, para sus amigos, incluso para los que no eran afines con sus ideas, pero le respetaban, era decir Rodríguez del Río, un hombre vivaz, con imaginación y que, sobre todo, amó la Música y la defendió con pasión e integridad. Con él me inicié en la difícil labor de la crítica, y ahora puedo decir cómo defendió el ilustre veterano al bisoño crítico de la actividad madrileña cuando se atrevió a poner reparos (¡entonces!) a un Brahms de Argenta; la Revista era y es sinónimo de independencia tanto a nivel de músicas oficiales como de «intocables»; claro es, siempre que se mantuvieran las constantes, tantas veces recordadas por don Fernando, de respeto, seriedad y ausencia de personalismos. El mismo sabía que estas disparidades de pareceres, que mantuvo gallardamente, aunque sin que ello significase mengua de la cordial amistad que los posibles adversarios mantenían; ahora, con la óptica y la panorámica actuales, parece fácil e incluso normal esta independencia entre la Administración y RITMO, pero hay que situarse en el contexto de aquellos años para apreciar a cuántas cosas había que renunciar para poder enarbolar este estandarte de singularidad, de distancia entre lo permisible y lo aconsejable.

Don Fernando, que, indudablemente, nació con muchos años de antelación, dada su capacidad de imaginación y potencia para poner en pie empresas económico-artísticas, cuidaba la noticia, el reflejo de lo que acontecía en provincias, y seguramente RITMO conocía entonces con más realismo el pulso cotidiano de la España periférica, que escapaba al escaparate madrileño, que muchos despachos oficiales lastrados por antojeras de visualidad cotidiana...; Rodríguez del Río, hombre práctico, realista, no sólo estaba informado de este entorno a nivel nacional, sino que, previsor, cuidaba de ir dando oportunidades para que la labor de aquella entrañable y vieja guardia de la revista: los Subirá, Menéndez Aleyxandre, Pujol, Sagardía, Dumesnil, etc., etc., tuviera continuación. Y aún le quedaba tiempo para escribir la crítica de libros, para resaltar la aparición discográfica de La Creación en Belter, o para crear aquel Concurso Internacional de Composición que, juzgado por Blanco, Moreno Gans, Arámbarrí, Rafael Ferrer, Dúo Vital, etc., dio el triunfo a Stephen Dogson, seguido por Robert Smith y Claude Carnot. Algún día habrá que reeditar los editoriales de la Revista para apreciar con qué agudeza y claridad Rodríguez del Río señalaba la actualidad del momento, y recuerdo, por ejemplo, los dedicados a «Conferencias y conferenciantes» y «Programas pianísticos» como dos muestras de finísima observación, sin olvidar otra vertiente que ahora tanto preocupa, y que don Fernando ya tenía en cuenta, la social, de la que es buena prueba el editorial del número 259, de 1954, titulado «Nos hemos olvidado de las gargantas de Almadén».

Esto no es una biografía, sino sólo un recuerdo emotivo de un hombre que hizo posible el clima de curiosidad, avidez y actualidad que el lector observa en RITMO; la Música española recuerda asimismo con afecto su rincón de primeras audiciones («Cómo nació...»), y todo renueva una memoria de un hombre que hoy, al cabo de los años (ahora se cumplen tres de su fallecimiento), sigue siendo un estímulo y un acicate para tantas empresas como esperan a nuestra música.

EDUARDO L-CHAVARRI ANDUJAR

Editorial (Conclusión.)

La Música no resiste bien este tipo de escaramuzas, y el espectáculo imprevisto del público dispersándose, decepcionado, por los alrededores del Real —ese público al que se desprecia o halaga según conviene, pero al que se respeta muy poco— posee un significado de advertencia que no debería echarse en saco roto.

RITMO cree que es necesaria una tregua, que el Coro Nacional debe aprestarse a cumplir el compromiso de Granada —sí, ya sabemos que el Coro «está» aprestado, pero empiezan a no interesarnos las sutilezas— y que la Dirección General de la Música debe abandonar el castillo de popa tras apagar las mechas y envainar las espadas. Ya va siendo hora de que la Dirección General esponga públicamente toda su política musical del cuatrienio que, en principio, tiene por delante. Para afinar esa política se aprecia ahora cuán útil podría haber sido el Consejo Rector del organismo autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España si se hubiera reconsiderado su composición y estructura de acuerdo con las sugerencias «a priori» de nuestro editorial del número 481 (mayo de 1978). Con un Consejo más democrático y representativo quizá se hubiera evitado el estallido del conflicto. En todo caso, la Dirección General debe reconsiderar alguno de sus métodos. La política a seguir con el Coro Nacional requiere participación real de los protagonistas. Próxima la reforma administrativa, habrá que plantearse en la mesa de estudio si nuestra Música necesita hoy un Coro Nacional, y si la respuesta llega a ser afirmativa —imaginamos que aquellos conjuntos norteños antes viajeros a Madrid en política de buena vecindad y convivencia, ahora poco clara o inexistente, tendrán algo

que decir—, también habrá que buscarle una estructura jurídica, una plantilla —la actual, de casi ciento setenta componentes, es un «lujo» del subdesarrollo—, una utilización y un nivel artístico distintos a los actuales. Y esto con educación, con inteligencia, con luz y taquígrafos, pero dentro de la propia casa. Porque si el Coro Nacional no acepta replantear desde la raíz su naturaleza y funcionamiento, toda su razón se desvanecería, y entonces su reivindicación no iría más allá de la burocratización a toda costa. Y porque si la Dirección General se inhibe y consiente que el asunto degenerare en materia disciplinaria —que extinguiría veraniegamente el problema según aquello de muerto el perro, se acabó la rabia—, perdería credibilidad, reconocería que no tiene capacidad de negociación y que sus músicas son las celestiales.

Debilidad y frustración tienen que empezar a ser sustituidas por organización y dignidad profesional. Sólo así será posible que, al iniciarse la próxima temporada, las palabras de Klopstock: «Resucitaréis, sí, resucitaréis, cenizas mías, tras corto reposo», palabras hermosas en la *Sinfonía «Resurrección»*, de Gustav Mahler, que no pudieron sonar el 29 de abril de 1979, sean recuperadas a través de estas otras de Wilfred Owen, cuando la Orquesta y el Coro Nacionales interpreten el *Requiem de Guerra*, de Benjamín Britten:

«Entonces, cuando sus carros estén anegados de sangre, subiré tras ellos y los lavaré con dulces manantiales, en manantiales tan recónditos, que la guerra no ha podido manchar; con los más dulces manantiales que hayan existido...»

CARTA A «RITMO» DEL CORO NACIONAL

Señor director de RITMO:

El Coro Nacional de España, ante una serie de comentarios y malentendidos sobre su actitud, cree oportuno aclarar su postura en un medio especializado y de probada voluntad de servicio como es RITMO.

Ante todo, es necesario que sea conocido nuestro «status» profesional y administrativo:

1. El Coro fue creado por O. M. de 23-10-70 («B. O. E.» 12-11-70) en el seno de la Escuela Superior de Canto.

Pasó a denominarse Coro Nacional de España por O. M. 14-12-73 («B. O. E.» 27/29-1-73).

Sus componentes estaban vinculados a la Administración Civil del Estado por un contrato administrativo de colaboración temporal con caducidad anual, figura normal o corriente en la Administración. Los contratos establecen el número de horas semanales, pero no determinan la jornada diaria concreta.

2. En 31-12-77 venció, como en años anteriores, nuestro contrato, mas en ejecución de lo dispuesto por el real decreto-ley 22/1977, de 30 de marzo, ha quedado prorrogado hasta 1982. Debe advertirse que la nueva situación nos deja a merced de la disposición adicional segunda del mismo real decreto-ley, de manera que los contratos quedarán extinguidos en 1982, y nosotros, literalmente, en la calle si antes no somos integrados en los planes presupuestarios de plantilla de un grupo de funcionarios mediante pruebas selectivas «ad hoc». Salvo que se siguiese el camino de convertirnos en contratados laborales.

3. Por otro real decreto, 2258/77, de 27 de agosto, art. 7.º, 2 («B. O. E.» 1-9-77, rectificado 19-9-77), se nos adscribe a la Dirección General de la Música del Ministerio de Cultura.

En ese momento el Coro solicitó al director general, mediante una instancia firmada por sus miembros, con fecha 30-9-77, en el Registro de Ministerio, buscarse las soluciones oportunas.

4. El subdirector de Arte Lírico y Coreográfico nos comunicó, 24-10-77, la tramitación ante Hacienda de la constitución del organismo autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España. Esto parece inminente, pues la situación de la Orquesta deberá quedar despejada el 31 de diciembre de 1977.

Se nos dice también que a partir de 1-1-78 sería el momento de presentar el reglamento de régimen interior y las plantillas respectivas, con vistas a la inclusión del nuevo organismo autónomo en los Presupuestos Generales del Estado para el año 1979 de forma definitiva.

Entretanto, la situación económica para 1978 se regularía por disposiciones transitorias, en base a las consignaciones respectivas de la Orquesta Nacional de España y del Coro Nacional de España. Se pensaba, según el subdirector general, destinar para el Coro Nacional parte de los excedentes presupuestarios de la antigua Comisaría de la Música y Direcciones Generales extinguidas, a fin de aminorar el evidente desnivel de retribuciones

existente entre la Orquesta y el Coro, partes integrantes del mismo organismo.

5. El real decreto 2084/1978, de 26 de julio, sobre la estructura y funciones del organismo autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España, parece un paso adelante y aviva nuestras esperanzas.

6. En 31-12-78 se prorrogan, para 1979, los presupuestos de 1978 de la Administración Civil y de los organismos autónomos. Esto supone, en la práctica, la congelación de nuestra retribución (aparte el incremento legal del 10 por 100 establecido con carácter general por la Administración, es decir, unas 2.500 pesetas brutas mensuales) y la continuación de la transitoriedad en que estábamos.

Al tiempo se nos comunica que no hemos entrado en el Proyecto de Presupuestos para 1979 por «extravío» de la documentación relativa al Coro.

7. Ante el «extravío», a la sorpresa sigue la desmoralización, ya que la revisión presupuestaria de nuestra lamentable situación económica queda aplazada «sine die». Por enésima vez nos aseguran que el problema retributivo inmediato quedará solventado a partir de octubre de 1978, fecha de comienzo de la temporada en el Real.

8. A la vista de los acontecimientos, en noviembre, la asamblea del Coro Nacional de España decide no ensayar fuera de su horario ni viajar, ya que ello supone un grave perjuicio para sus componentes, que vivimos de otras ocupaciones que no podemos desatender.

Esta decisión es puesta en conocimiento del director gerente del Organismo Autónomo, el cual, a su vez, nos comunica que la Dirección General de la Música ha conseguido de la Subsecretaría del Ministerio de Cultura una suma que permitirá pagar a cada miembro una cantidad compensativa mensual desde octubre de 1978 a finales de 1979 por trabajos extraordinarios, tales como actuaciones dentro del Ciclo de Música de Cámara y Polifonía y ensayos fuera de nuestro horario habitual.

Ante esta noticia se reconsidera la postura y se realizan los conciertos y salidas programadas, sin renunciar a las reivindicaciones de estabilidad laboral y dignificación profesional, que constituyen el fondo de la cuestión.

El 22 de diciembre de 1978, mediante cheque, se cobran las cantidades correspondientes a los meses de octubre, noviembre y diciembre del mismo año, y en enero de 1979 nos exponen la intención de introducir esta cantidad en nuestra nómina.

9. Entretanto se remite, a través del Ministerio y por cada uno de los componentes del Coro, una demanda previa laboral, que, tras el esperado silencio administrativo, pasará a Magistratura de Trabajo.

10. Llegamos a febrero de este año y no recibimos la cantidad compensatoria. Se insiste ante el director general y éste nos confiesa su impotencia ante la situación presupuestaria y que ha agotado todas sus posibilidades. Deja en nuestras manos la búsqueda de posibles soluciones.

Al pueblo de Madrid:

Las Secciones Sindicales de UGT, CC.OO. y CNT del Ministerio de Cultura informan:

A) Que el director general de Música, don Jesús Aguirre, **HA SUSTITUIDO** al Coro Nacional en los conciertos de los días 27, 28 y 29 de abril por el Coro San Juan Bautista, de Lejona, siguiendo los métodos coactivos habituales ante las reivindicaciones laborales y económicas que los componentes del Coro Nacional plantean desde 1971.

B) Que en el mes de noviembre próximo pasado se llegó a un acuerdo con el director gerente del organismo autónomo "Orquesta y Coros Nacionales de España" de recibir un complemento salarial a cambio de incrementar el número de conciertos, así como de ensayar con la Orquesta Nacional en el mismo horario que ésta.

Después que se replantease en asamblea su negativa a realizar los ensayos conjuntos fuera de su horario laboral normal si no cobraban las cantidades adeudadas, éstas les fueron hechas efectivas a finales de diciembre. A partir de primeros de año, el Coro continuó ensayando fuera de sus horarios hasta el 21 de marzo; sin embargo, no cobró el complemento acordado. El director gerente del organismo autónomo, después de reiteradas promesas de pagarles, comunicó que el Ministerio no tenía presupuesto para abonar los trabajos extraordinarios.

C) Que ahora se ven amenazados por la eliminación del Coro en los programas de esta temporada y la próxima y por la anulación del contrato administrativo que les vincula al organismo autónomo y se recurre a la contratación del Coro de Lejona por una cantidad de **DOS MILLONES QUINIENTAS MIL PESETAS**. Se ha solicitado la solidaridad del mencionado Coro, sin haberse tenido respuesta hasta el momento.

Ante el escarnio que para la cultura en general representa este acto autoritario solicitamos:

1.º **ESTABILIDAD LABORAL.**

2.º **RETRIBUCIONES DIGNAS.**

3.º **DIMISION DE LAS AUTORIDADES QUE NIEGAN UNA CULTURA PARA TODOS.**

Esperamos la solidaridad de todos los asistentes a los conciertos.

CNT - UGT - CC.OO.

Hoja repartida a la salida de los conciertos de los días 27 y 28 de abril.

EL CONFLICTO DEL CORO NACIONAL

Entre éstas, una audiencia con el subsecretario del Ministerio de Cultura, de cuya tramitación se encarga nuestro director gerente, quien, al cabo de varios días, nos comunica que dicha Subsecretaría está lo suficientemente informada de nuestra situación, por lo que estima innecesario recibirnos.

El Coro decide volver a la postura adoptada en la asamblea de noviembre de 1978.

11. El mantenimiento de estas posturas nos ha acarreado hasta ahora, las siguientes consecuencias:

- Cambio de programa en los conciertos de los días 30 y 31 de marzo y 1 de abril.
- Cambio de programa de los días 20, 21 y 22 de abril.
- Sustitución por la Coral «San Juan Bautista», de Lejona (Vizcaya), para el concierto Fin de Temporada de los días 27, 28 y 29 de abril, y un posterior viaje a Barcelona el 5 y 6 mayo. Ambos conciertos con la **Segunda** de Mahler, bajo la dirección de Ros Marbá.
- La amenaza verbal de ser eliminados de lo que resta de programación, así como de la próxima temporada, y de que se pasaría nota sobre nuestra actitud a la Dirección de Personal del Ministerio de Cultura.

Con lo expuesto queremos dejar bien claro que a una situación administrativa y retributiva absurda, indecorosa y lamentable, no hemos respondido con medidas destempladas. NO ESTAMOS EN HUELGA. Sencillamente, nos limitamos a cumplir nuestro trabajo habitual y en una jornada, por la tarde, que no supone perjuicio para los empleos de que vivimos. Como los ensayos para el concierto del 5 de abril, con la **Pasión según San Juan** (J. S. Bach), se celebraron dentro de este horario, el concierto se dio sin otros problemas. Lo que no podemos aceptar es que la Administración nos exija servirla cómo y cuándo le convenga a cambio de un trato laboral y retributivo tan injusto e insensible tras OCHO años de penuria que ya pesan sobre nuestras ilusiones.

El Coro Nacional de España lamenta que se haya roto así un contacto con el público. Hoy le recuperaremos para decirle que sólo pedíamos el reconocimiento de nuestro trabajo y que, pese a todo, confiamos aún en soluciones racionales, justas y expresivas de que vivimos en un país moderno, no en una sociedad tribal o prehistórica.

Reciba, señor director de RITMO, nuestra gratitud por la publicación de nuestro artículo.

P. O.: La Comisión del C. N. de E.,

JULIA GONZALEZ CASAMAYOR
FERNANDO GALLEGU VELA
JOSE FERNANDEZ GARRIDO
CELISO ABAD AMOR

Madrid, 27 de abril de 1979.

ESCRITO DE LA DIRECCION GENERAL DE MUSICA AL CORO NACIONAL

Esta Dirección General ha sido informada por el director gerente del organismo autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España de la decisión adoptada por el Coro Nacional de no asistir a los ensayos conjuntos con la Orquesta Nacional, en las horas habituales para tales ensayos, a causa de no haberse logrado una solución satisfactoria a las reivindicaciones de carácter económico y laboral que tienen planteadas.

Con posterioridad, y con ocasión de la reunión constitutiva de la Comisión de Dirección del Organismo Autónomo, se ha puesto de manifiesto la voluntad y las reiteradas gestiones llevadas a cabo por la Dirección General de Música en favor de una mejora de las retribuciones que hasta ahora ha venido percibiendo el Coro Nacional.

Con fecha de hoy se recibe un escrito firmado por ciento treinta y seis componentes del Coro Nacional y encabezado por don Enrique López de Tamayo Lanzaco, de cuyas expresiones y contenido se sacarán en su momento las conclusiones oportunas.

En consecuencia, esta Dirección General estima necesario poner en conocimiento de los componentes del Coro Nacional lo siguiente:

La reorganización del Ministerio de Cultura trajo consigo la modificación de la adscripción del Coro Nacional de España, creado en el seno de la Escuela Superior de Canto, siendo integrado en el Departamento mencionado, con independencia de la Dirección General de Música. Posteriormente, al crearse el organismo autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España, el Coro Nacional quedó integrado en el citado organismo.

No obstante, los componentes del Coro han seguido manteniendo su relación de servicio con la Administración a través de un contrato administrativo cuyos efectos económicos se imputan a los créditos figurados en los Servicios Centrales del Ministerio de Cultura (como antes lo estaban en el de Educación y Ciencia). El Consejo de Ministros, al aprobar el presupuesto del Organismo Autónomo para 1978, ha autorizado al Ministerio de Hacienda a

que transfiera el importe del crédito global correspondiente al Coro Nacional al Organismo Autónomo, autorización que, según información solvente, no se realizará hasta el año 1980.

En virtud de los contratos antes mencionados, los componentes del Coro Nacional están obligados a la prestación de veinticuatro horas semanales, sin especificación de horario de mañana o tarde. La aplicación de dicho horario estuvo siempre supeditada al horario de la Escuela Superior de Canto y, en lo relativo a la preparación de los conciertos con la Orquesta, ha sido norma la realización de ensayos conjuntos los jueves por la tarde, los viernes por la mañana y, si el programa lo precisaba, también los jueves por la mañana.

Desde el pasado otoño la Dirección General de Música ha venido solicitando de las autoridades ministeriales una mejora de las condiciones económicas del Coro, en base a consideraciones que, de un lado, tienen una clara motivación económica, dadas las modestas cifras resultantes de los contratos administrativos vigentes, y, de otro, el propósito de establecer una programación más amplia, por entenderse que un instrumento de las características del Coro Nacional ha estado infrutilizado, al limitarse su actividad casi exclusivamente a la participación en los conciertos sinfónico-corales de las temporadas de la ONE.

Las peticiones de la Dirección General de Música encontraron un eco favorable, aunque limitado, ya que por parte del Ministerio de Cultura se pudo habilitar una cantidad que permitió establecer una gratificación complementaria, correspondiente al último trimestre del año 1978. La reiterada presión ejercida por la Dirección General en los primeros meses de este año no ha obtenido, por el momento, respuesta favorable, dado que por la superioridad se ha entendido que el cauce viable y legítimo para resolver el problema económico del Coro Nacional es el de formular —como se ha hecho— una petición al Ministerio de Hacienda de ampliación del crédito global para el presente ejercicio, y, por otro lado, está el dato muy importante de que, al no haberse aprobado el Presupuesto ordinario para el presente año, no cabe habilitar cantidades significativas que no cuentan con el respaldo de las dotaciones autorizadas para 1978.

Por tanto, ante la situación planteada, que ha sido puesta en conocimiento de las autoridades superiores, esta Dirección General estima ineludible —en beneficio de los componentes del Coro Nacional y en evitación de la radicalización de posturas, en nada favorables al citado conjunto— que se mantengan los actuales compromisos derivados de la programación anunciada, debiendo prestarse el Coro Nacional a la realización de los ensayos habituales para el trabajo con la Orquesta Nacional, ya que, en caso contrario, y siguiendo instrucciones de la superioridad, se adoptarían las medidas disciplinarias que la legislación vigente contempla para esta anormal situación.

Ruego que la decisión que se adopte se ponga en conocimiento de esta Dirección General en la mañana del 3 de abril. La no recepción de tal comunicación se entenderá como persistencia en la actitud de indisciplina.

Madrid, 2 de abril de 1979.

EL DIRECTOR GENERAL

En la programación de esta semana ha sido sustituido el Coro Nacional de España por la Coral San Juan Bautista, de Lejona (Vizcaya).

Esta prestigiosa agrupación Coral ha sido contratada para garantizar el mantenimiento de la programación, debido a la actitud adoptada recientemente por el Coro Nacional de España, que llevaría consigo, además, la anulación de compromisos adquiridos con la Orquesta Ciudad de Barcelona, cuya temporada se clausurará por la Orquesta Nacional de España, con éste mismo programa, en la semana próxima.

La Dirección General de Música agradece públicamente la colaboración prestada por la Coral San Juan Bautista, de Lejona, colaboración de naturaleza estrictamente artística y en beneficio, únicamente, de objetivos musicales, superando todo tipo de amenazas y coacciones que, por medio de anónimos, llamadas telefónicas y convocatorias de lucha, han protagonizado personas y grupos que han intentado desviar hacia planteamientos políticos y sindicales, temas que sólo tienen sentido y respuesta en el ambiente puramente artístico.

Gacetilla repartida con los programas de los conciertos de los días 27 y 28 de abril.

elgam

ÓRGANOS ELECTRÓNICOS

LE INVITAMOS A HACER MUSICA Y EVADIRSE

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

¡SI NO SABE, NO SE PREOCUPE, PORQUE TOCAR EL ÓRGANO ES TODAVÍA MÁS FÁCIL QUE SILBAR!

elgam

le ofrece la gama de órganos más amplia del mercado, para principiantes, gente joven, "amateurs", o intérpretes exigentes.

Consulte en un comercio de música, o mándenos el cupón inferior.



RUBY



P. V. P. 34.500



RUBY 610



P. V. P. 45.000



SYMPHONY 200



P. V. P. 99.000



MISTRAL 200 y 210



P. V. P. 93.000 y 111.000



BROADWAY 200 y 500



P. V. P. 127.500 y 174.000



RECITAL y R. DE LUXE



P. V. P. 210.000 y 270.000

técnel - MÚSICA Y SONIDO

Av. Roma, 15 - Tel. (93) 239 44 48
BARCELONA-29 - ESPAÑA

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

Nombre _____

Domicilio _____

Población _____ D.P. _____

el CORREO de "RITMO"

Señor don Antonio Rodríguez Moreno.
MADRID.

Señor director: Al leer el artículo publicado en la Revista RITMO, que usted dirige, del mes correspondiente a enero-febrero, en la sección dedicada a Galicia, página 77, y en el artículo firmado por Xoan M. Carreira, veo con sorpresa mi nombre, poniendo en duda mi carrera profesional, ya que dice muy claro no poseo titulación de ninguna clase del Conservatorio Superior de Música. Por consiguiente, ocupando una plaza en el Instituto Nacional de Enseñanza Media que no me corresponde.

Como me encuentro en posesión de dicho título (más cursos de actualización de la materia que imparto por la Universidad de Santiago) y que el correspondiente al Real Conservatorio figura registrado al folio con el número 296 del año 1952-1953, y que además tengo ampliación de estudios en Milán, pensionada por la Excm. Diputación Provincial y Ministerio de Educación y Ciencia,

Ruego a usted que se publique una aclaración a ese artículo tan difamante para mí, acogiéndome al derecho de réplica que previene la vigente Ley de Prensa, reservándome en todo caso el ejercicio de las acciones judiciales correspondientes contra el señor Xoan M. Carreira, por considerar que un periodista, antes de publicar un artículo de esa clase, debe estar bien y debidamente informado, no dejándose influir por comentarios o habladurías.

Adjunto para su conocimiento fotocopia de documento expedido por el Ministerio de Educación y Ciencia después de ser aprobada la nueva Reglamentación de enseñanzas del Bachillerato, el cual me faculta y actualiza mis estudios para poder seguir impartiendo la enseñanza de la Música en el Bachillerato.

Le saluda atentamente, **Raymunda Lusquiños Abal.**

Ministerio de Educación y Ciencia.

Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Comisaría Nacional de la Música.

Servicio de Enseñanza de la Música.

Sección de Enseñanza no Profesional de Música.

Vista la instancia de DOÑA RAYMUNDA LUSQUIÑOS ABAL, y la documentación que acompaña, en relación con su aptitud para el desempeño de la enseñanza de Música en Centros de Bachillerato, y teniendo en cuenta lo dispuesto en el artículo 14 y disposiciones transitorias cuarta y quinta de la Reglamentación General de los Conservatorios de Música, aprobada por Decreto de 10 de septiembre de 1966 y O. M. de 17 de octubre de 1967,

ESTA DIRECCION GENERAL ha resuelto declarar que el Diploma de Capacidad en la asignatura de Canto, expedido por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid a favor de DOÑA RAYMUNDA LUSQUIÑOS ABAL, habilita a la interesada para ejercer la enseñanza musical en Centros públicos o privados de Bachillerato, y que la titular del mismo continúa gozando de todos los derechos reconocidos a los poseedores del mismo por la legislación correspondiente.

Dios guarde a usted.

Madrid, 17 de marzo de 1976.

El director general (firma ilegible).

Señora doña Raymunda Lusquiños Abal. Rua Nueva de Baja, número 2, 4.º izquierda. PONTEVEDRA.

Don Xoan M. Carreira.

Muy señor mío: Como presidenta de la Asociación Nacional de Profesores de Música de Instituto me veo en la obligación de responder a

determinadas afirmaciones vertidas en su artículo de la Revista RITMO número 488, y que afectan, en general, al colectivo de Profesores de Música de Institutos y en particular a una compañera nuestra y paisana de usted.

En primer lugar, desearía deshacer el embrollo que usted tiene en su cabeza referente a la titulación que exige la Ley para impartir la asignatura de Música en el Bachillerato. La única disposición legal que determina claramente la mencionada titulación es la Orden ministerial de **25 de junio de 1976**, en conexión con el Reglamento de Conservatorios de **10 de septiembre de 1966**. Lea estas disposiciones y verá cómo en ningún lugar se menciona para nada la titulación de licenciado en Filosofía y Letras. ¿Para qué asignatura se exigen dos carreras? ¿Por qué la Música iba a ser una excepción?

Para mayor claridad, la Subsecretaría del MEC divulgó, el 11 de septiembre de 1976, una circular explicando los títulos necesarios y suficientes para enseñar Música en el BUP.

Estos títulos son: título de profesor de Música (no de profesor superior) conforme al Plan de 1966. Título profesional de Música o diploma de capacidad conforme al Plan de 1942.

Esta Asociación, desde 1975, como Comisión gestora, y desde el 30-11-1977, como Asociación legalmente reconocida, ha venido luchando con enormes esfuerzos por la dignificación de la Música y de los profesores titulados por los Conservatorios que impartimos la Música en el Bachillerato. Estos esfuerzos dieron como resultado el desligarnos de la situación infamante en que nos mantenía la relación laboral de dependencia de la Sección Femenina.

En este momento todos los componentes de nuestra Asociación poseen la titulación debida, y entre ellos se encuentra la profesora a quien usted tan ligeramente menosprecia, doña Raimunda Lusquiños Abal.

Nuestra situación profesional es ya la misma que la del resto de los PNN de Institutos.

A pesar de todas las oposiciones o reticencias que en contra nuestra existan todavía en diversos sectores de la enseñanza, la Ley nos protege y los sectores de la Administración que todavía se resisten a resolver definitivamente nuestra estabilidad laboral tendrán que ceder ante la evidencia de nuestros derechos.

La presidenta, **Guadalupe Poncela Alfageme.**

Llanera de Ranes, 2 de enero de 1979.

Muy señores míos:

Mi carta pienso dividirla en varios apartados, tantos como cuestiones a referir:

1. He recibido el Especial Schubert, y me parece, en verdad, maravilloso, como los anteriores dedicados al fonógrafo, Falla, Ravel. Estos ejemplares de finde año son unas antologías del tema a que van dedicados y en que todo es tratado.

Esperamos, pues, más extraordinarios. Así, en el año que acabamos de comenzar se conmemora el 75 aniversario de la muerte de **Dvorak** y el centenario de Respighi; en 1981, centenarios de **Bartok**, Enesco y Telemann; en 1982, centenarios de Kodaly, Paganini, **Stravinsky** y Turina, y el 250 aniversario de **Haydn**; en 1983, centenarios de **Wagner** y Webern, y el 150 aniversario de Brahms; en 1984, centenario de **Smetana**; en 1985, centenarios de Berg, **Haendel**, D. Scarlatti y Varese, y aniversarios de Bellini y Saint-Saëns; en 1986, centenarios de **Liszt** y Weber, y aniversario de Pergolesi; en 1987, centenarios de **Borodin**, **Gluck** y Villalobos; en 1988, aniversario de **Bizet**, y en 1989, aniversario de **Mussorgsky**.

Algunos de estos ilustres nombres creo que deben ser objeto de un estudio especial, por lo mucho que han significado en la Historia de la Música. Esperemos, en diciembre próximo, el dedicado a Dvorak.

2. Me refiero ahora a la carta del señor De Celis en la que habla del «bombardeo» de directores como Klemperer y Walter. Yo añadiría a estos dos los nombres de Szell y Furtwängler. Este cuarteto goza de la predilección de RITMO. A mí, particularmente, me entu-

siasman. Ahora bien, pienso que se está relegando de forma injusta a Arturo Toscanini. En América sí que saben lo que es Toscanini, pues allí ha transcurrido su carrera en su mayor parte. Su Mozart, Beethoven, Brahms, Bruckner o Shostakovitch son fabulosos, y Verdi y Puccini se transfiguran en sus manos, siendo, para mí, el mejor verdiano y pucciniano de la Historia de la dirección.

3. El otro día oí en una emisora de radio portuguesa una maravillosa versión de la **Primera** de Brahms, con Bruno Walter dirigiendo la Filarmónica de Viena. ¿Conocen esta versión? ¿Está editada en el extranjero? ¿Es una grabación pirata?

4. ¿Cuáles son las mejores versiones existentes en el mundo del **Mesías**, de Händel; **Pasión según San Mateo**, de Bach; **Estaciones**, de Haydn; **Misa en Si menor**, de Bach; **Misa Solemne**, de Beethoven; **El Príncipe Igor**, de Borodin; **Quinta Sinfonía** de Bruckner; **Serenata «Haffner»**, de Mozart; **Carmina Burana**, de Orff, y **Don Carlo**, **Otello**, **Rigoletto**, **Traviata** y **Trovatore**, de Verdi?

5. ¿Está editado en el exterior el **War Requiem**, de Britten? ¿Y **Silvya**, de Delibes, por Fistoulari con la Sinfónica de Londres?

6. Finalmente, una pregunta al señor Orozco: ¿Es la Luxman PD 131 el mejor tocadiscos existente en el mercado? ¿Cuánto cuesta?

Espero me sepan perdonar la longitud de la carta.

Aprovecho esta ocasión para saludarles muy atenta y cordialmente,

SALVADOR PENALBA PARRA

RESPUESTA:

De los aniversarios que nos señala (gracias, además, por su compilación), no dude que varios de ellos serán tratados con amplitud y, en algunos casos, podrían llegar a ser objeto de un número extraordinario; tal el caso de **Dvorak**, al final de este año, si se cumplen nuestras expectativas.

El supuesto «bombardeo» de RITMO con Klemperer y Bruno Walter, más Furtwängler y Szell, es debido, simplemente, a que son, si no puede afirmarse que los cuatro más grandes, sí, sin duda alguna, cuatro de los más grandes directores de las últimas décadas. Usted piensa que Toscanini merecería estar entre ellos: en nuestra Revista hay algunos redactores que son de la misma opinión, mientras que otros no lo somos. Con los cuatro antes citados, por el contrario, la unanimidad es casi total.

La **Primera Sinfonía de Brahms** por Walter con la Filarmónica de Viena está grabada en los años 30, y en Estados Unidos la distribuye Vox Turnabout.

Pregunta usted también por nuestras versiones recomendadas de varias obras:

- De **El Mesías** encontrará usted, en el número de abril de este año, una detallada comparación mía.
- De la **Pasión según San Mateo**, de Bach, si se orienta usted hacia las interpretaciones «modernas» con utilización de instrumentos originales y criterios historicistas, tiene usted a Harnoncourt (Telefunken, no en España) o Rilling (CBS, actualmente en oferta). De las interpretaciones más «tradicionales», son muy bellas las de Klemperer (EMI, en espera de reedición) y Jochum (Philips), siendo también valiosas las de Münchinger (Decca), Karl Richter (Archiv) y Karajan (DG). Asimismo, de la **Misa en Si menor**, de Bach, en ambas corrientes, las de Harnoncourt y Rilling, por un lado, y las de Klemperer (EMI), K. Richter (Archiv) o Münchinger (Decca). Sólo estas tres últimas están en España.
- **Estaciones**, de Haydn, son espléndidas las de Böhm (DG) y Karajan (EMI). Más me gusta aún la de Gönnerwein para EMI, y, al parecer, la más convincente de todas

(Concluye en la pág. 37.)

NOTICIAS

NACIONAL

CONCURSOS

MADRID

Concurso Anual de Estudios Musicológicos de Investigación Musical

Está abierto el plazo, hasta el 31 de octubre, para participar en el Concurso Anual de Investigación Musical y de Estudios Musicológicos, según idénticas bases a las que regían en la convocatoria anterior. El premio único del concurso es de 250.000 pesetas, además de la publicación de la obra premiada.

Información: Sociedad Española de Musicología, calle Víctor Pradera, 65 duplicado, 3.º, Madrid-8.

GRANADA

II Concurso Internacional de Interpretación Musical

Coincide, en Granada, con el XXVIII Festival de Música y Danza y el Curso «Manuel de Falla», y se refiere a los instrumentos de arco más contemporáneos: violín, viola, violonchelo y contrabajo.

Sus esquemas coinciden con los del de Guitarra, de 1978, y se celebrará en el moderno auditorio «Manuel de Falla».

Importantes premios de la Dirección General de la Música, del Ministerio de Cultura, de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Granada y de la Universidad de Granada.

Información: Ministerio de Cultura (Madrid), Teatro Real (Madrid) o en la Comisaría del XXVIII Festival de Música y Danza, carretera del Darro, 29, Granada.

festivales

GRANADA

XXVIII Festival Internacional de Música y Danza

Se celebrará del 24 de junio al 8 de julio. El Ballet Nacional Español inaugurará el Festival con **Concierto de Aranjuez**, **Paso a cuatro** y **Bodas de sangre**, en los Jardines del Generalife. Director, Antonio Gades.

El mismo elenco y en el mismo escenario, programa flamenco. **Fantasia galaica**, el lunes 25, once noche.

El Ballet del Teatro Nacional de la Opera de París tendrá a su cargo las sesiones de los días 26, 27 y 28: **La bella durmiente del bosque**, **Giselle** y **El lago de los cisnes**, respectivamente, en los Jardines del Generalife. Once noche.

La Royal Philharmonic Orchestra, de Londres, dirigida por Kurt Masur, ofrecerá dos conciertos, en el Palacio de Carlos V, los días 29 y 30, a las diez treinta de la noche.

El 30 también se celebrará una misa en la Capilla Real, con la intervención del Coro de Cámara de Nuestro Salvador, dirigido por Estanislao Peinado.

Los profesores del Curso «Manuel de Falla» interpretarán, el 1 de julio, un programa de Antonio Soler, en el 250 aniversario de su nacimiento. Auditorio «Manuel de Falla», doce de la mañana.

A las diez y treinta de la noche, y en el mismo Auditorio, los Virtuosos de Moscú, bajo la dirección de Wladimir Spivakov: **Concierto en Do mayor**, de T. Albinoni; **Concierto en La menor** (de «La Stravaganza»), de Vivaldi; **Concierto en Re menor**, de J. S. Bach; **Divertimento en Fa mayor, KV 138**, de W. A. Mozart, y **Cinco minuetos**, de F. Schubert. Solista, Eliseo Virsaladse (piano).

Nicanor Zabaleta ofrecerá un recital de arpa, a las diez y treinta de la noche del 2 de julio. Auditorio «Manuel de Falla». Obras de Fernández Huete, Corelli, Viotti, Krumpholtz, Tailleferre, Samuel-Rousseau, Guridi y Bacarisse.

El Patio de los Arrayanes será el escenario de los recitales de los días 3 y 4, a cargo, respectivamente, del Quinteto de la Residencia de Munich (viento) y del Grupo de Percusión de Madrid. Programa: **Divertimento KV 213**, de W. A. Mozart; **Quinteto, op. 209**, de D. Milhaud; **Quatuor 1950**, de J. Francaix; **Trois pièces breves 1930**, de J. Ibert. Y a cargo del segundo grupo: obras de L. de Pablo, A. Larrauri (estreno mundial), M. Ohana y C. Prieto.

El 5, a las diez y treinta de la noche, obras de A. Vivaldi, J. S. Bach, W. A. Mozart, J. Turina y B. Bartók, por la Orquesta de Cámara Española. Concertino-director, Víctor Martín. Auditorio «Manuel de Falla». En el mismo Auditorio, la Orquesta Nacional de España, bajo la dirección de A. Ros Marbá, concertará: **Tercer concierto para piano y orquesta**, de Prokofieff; **Poema de niños**, de Esplá, y **La valse**, de Ravel. Solista, Martha Argerich. Día 6 de julio, a las diez y treinta noche. El concierto de clausura tendrá como escenario el Palacio de Carlos V, con la actuación de la Orquesta y Coros Nacionales de España y la **Creación**, de Haydn, como obra. Directora del Coro, Lola Rodríguez Aragón. Director del concierto, Antoni Ros Marbá.

El 8, como colofón, una sesión extraordinaria de «Cante jondo» en el Palacio de Carlos V.

CURSOS y encuentros

ZARAGOZA

DAROCA

Primer Curso Internacional de Música Antigua Española

Se celebrará en Daroca (Zaragoza), del 3 al 8 de septiembre de 1979. Este Curso dedicará su atención a la Música antigua española para órgano, clave y vihuela de los siglos XVI, XVII y XVIII. Comprenderá Cursos de perfeccionamiento y Grupos de trabajo.

Información: Institución «Fernando el Católico», Diputación Provincial, plaza de España, 2 (Zaragoza-4).

Tercer Encuentro de Música Antigua Ibérica

De nuevo en Zaragoza, por unánime decisión de los participantes en el II Encuentro tenido en el otoño del pasado 1978 en la ciudad portuguesa de Coimbra, como contribución a la celebración del tricentenario de la muerte de Pablo Bruna, «El Ciego de Daroca», y en homenaje al mismo, este III Encuentro vuelve a tener como sede la ciudad de Zaragoza, donde nació la idea de los mismos y tuvo lugar el primero, en 1977. Está abierto a todos los musicólogos, instrumentistas, constructores, músicos y estudiosos del Arte que con sus comunicaciones y participaciones directas deseen contribuir al estudio, conocimiento, divulgación y revalorización de la música antigua ibérica, portuguesa y española, hasta el siglo XVIII.

Secretaría del Encuentro: Institución «Fernando el Católico», Diputación Provincial. Plaza de España, 2, Zaragoza-4. Teléfono (976) 22 96 52.

GRANADA

X Curso «Manuel de Falla»

Dentro del XXVIII Festival Internacional de Música y Danza se impartirá, del 18 de junio al 2 de julio de 1979, y contará de: Pedagogía Musical (Manuel Angulo), Composición (C. Bernola), Violonchelo (P. Corostola), El órgano y su mecánica (R. Gómez de Amezá), Violín (A. León Ara), Dirección de coro (A. Martorell), Clave (R. Puyana), Paleografía musical (M. Querol), Piano (R. Sabater), Guitarra (R. Sainz de la Maza), Viola (E. Santiago), Contrabajo (L. Streicher), Arpa (N. Zabaleta). Seminario de Música de cámara a cargo de varios profesores del Curso, con la colaboración de la pianista Ana María Gorostiaga. La Construcción y afinación del piano y del clave, por Salvador Sagarra.

Información: Teatro Real, Dirección General de la Música, plaza de Isabel II. Madrid-13. Teléfono 248 14 05. Comisaría del Festival, carrera del Darro, 29, Granada. Teléfono 22 52 01.

SAN LORENZO DEL ESCORIAL (Madrid)

Primer Curso de Música Barroca y Rococó

Del 13 al 15 de agosto de 1979, y constará de las asignaturas siguientes: Flauta de pico (M. Martín), Traverso (M. Martín), Viola y violín barrocos (E. Moreno), Guitarra barroca (M. Morais), Tiorba (M. Morais), Clavecín (María Luisa Cortada), Viola de gamba (J. Vázquez), Musicología (A. Gallego). Los derechos de inscripción deberán enviarse, antes del 15 de julio de 1979, a «Curso de Música Barroca y Rococó», calle de la Escalinata, 9, Madrid-13. Teléf. (91) 853 84 03.

VIGO

Curso de Perfeccionamiento del Profesorado

El Conservatorio Profesional de Música del Excmo. Ayuntamiento de Vigo patrocina un Curso de Perfeccionamiento del Profesorado sobre la técnica e interpretación pianística, por el catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid don Guillermo González.

SEVILLA

Iniciación Musical para escolares

La Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, de Sevilla, ha preparado un completo programa para el ciclo, desde el mes de marzo al de diciembre. La Música sinfónica, los conciertos para órgano y orquesta, el dúo de pianos, el concierto, la composición, la orquesta de cámara, el oratorio, la percusión, el quinteto de viento, la Música de tecla en el siglo XVIII, la Música de cámara, el piano romántico, la guitarra, el piano español del siglo XX son sus mejores credenciales.

temporadas

BARCELONA

Peña Guitarrística Tarrega

Ofrece para mayo (16) un concierto de los mejicanos Dúo Beltrán Solís; octubre, Carlos Santa María; noviembre, Guillermo Pérez Quer; diciembre, Santiago Rebenaque.

ballet

MADRID

El Ballet de la Opera de París actuará en Madrid

El director general de la Música, Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate, ha firmado con el administrador del Ballet de la Opera de

París contrato por el cual se acuerda la presentación de dicho ballet, en Madrid, en el Palacio de los Deportes, en los días 15 al 24 del próximo mes de junio. Este extraordinario conjunto, considerando máximas estrellas partimportantes del mundo occidental, pondrá en escena **La bella durmiente del bosque** y **El lago de los cisnes**, de Tchaikovski, siderado como uno de los más cipantes en estos espectáculos los nombres de Noella Pontois, Guilaine Thesmar, Patrice Bart y Cyril Atanassov, entre otros. La compañía está formada por 130 personas, siendo necesaria la utilización de un escenario de grandes proporciones, capaz de albergar a tan numeroso conjunto.

Las fechas son del 23 de julio al 3 de agosto de 1979, y su costo de 16.500 pesetas.

Información: Laly Mocqard. Teléfono 759 58 26, Madrid.

FRANCIA

Cursos de Interpretación e Improvisación

Tendrán lugar, en el Festival de Comunges, por la Academia Internacional de Música. Director, Pierre Lacroix; profesores: Michel Chapuis, de Interpretación, y Jean Guillon, de Improvisación.

Información: Festival du Comunges B. P. 5, 31260, Mazeret-Sur-Salat (France), teléfono (61) 90 00 38.

ITALIA

XXVI Premio «Citta di Trieste»

En la ciudad italiana de Trieste se ha convocado el XXVIII Concurso Internacional de Composición Sinfónica.

Información: XXVI Premio Citta di Trieste, 34121 Trieste, Palazzo Municipale, Piazza dell'Unita d'Italia, 4.

INGLATERRA

International Orquestival St. Albans

Este Festival está programado para los días 1 al 7 de julio de 1979. El que desee más información deberá dirigirse a The International Organ Festival Society, Box office P. O. Box 80, St. Albans, Herts. AL 34HR (England). USA

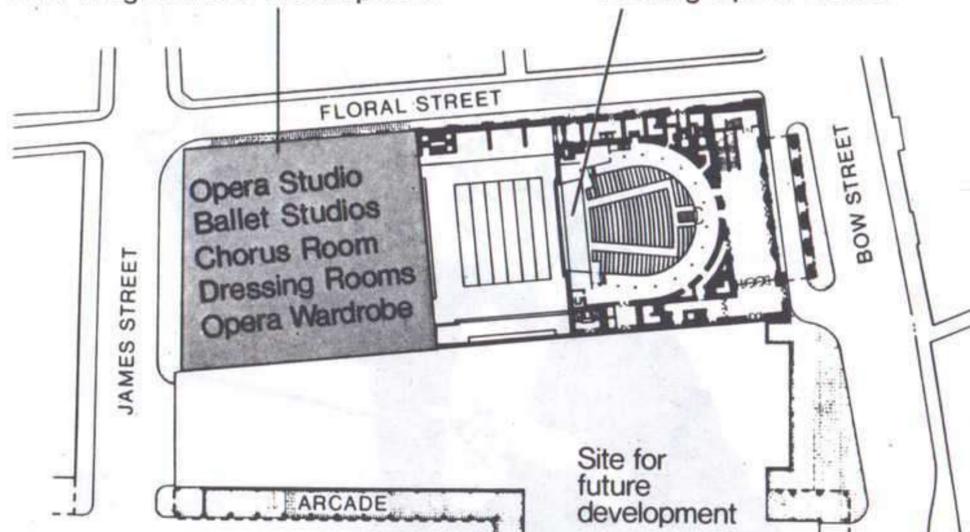
Ampliación del Covent Garden

El principal teatro de ópera de Londres, el famoso Covent Garden, sede de la Royal Opera y del Royal Ballet, ofrece una de las peores condiciones de trabajo de todos los teatros líricos de su categoría. Existe una falta total de espacio para almacenes, salas de ensayos, «camerinos», oficinas administrativas, etc. Valgan, como ejemplo, algunas cifras comparativas. El escenario del Covent Garden es de dimensiones análogas a los de los teatros de Munich o Nueva York (Metropolitan Opera). Pero aquí acaban las semejanzas. Mientras Munich y Nueva York disponen de casi 1.800 metros cuadrados entre laterales y parte posterior del escenario, el Covent Garden no dispone de apenas espacio adicional. La situación es tan mala cuando se consideran los espacios disponibles para vestuarios y salas de ensayos: el Covent Garden no llega a los 780 metros cuadrados destinados a vestuarios, mientras que en Munich hay más de 2.700, y en Nueva York, 2.200, mientras que el espacio de que dispone el teatro londinense para ensayos es la mitad que el de Munich y casi un tercio del de la Metropolitan Opera House.

Para solucionar las a veces caóticas condiciones de trabajo

First Programme of Development

Existing Opera House



Plano de la ampliación y modernización del Covent Garden, de Londres. (Traducción de los textos de la ilustración. **First Programme of Development:** Primer programa de ampliación; **Existing Opera House:** Teatro actual; **Site for future development:** Espacio para futuras ampliaciones; **Room:** Sala; **Dressing Rooms:** Vestuarios; **Wardrobe:** Guardarropa.)

que tienen que afrontar tanto los empleados del teatro como los artistas invitados, se ha preparado un plan, a largo plazo, para modernizar el Covent Garden. La primera fase, que es, con mucho, la más importante, por lo acuciante de la situación, comprende la creación de un estudio para los ensayos de ópera, dos para el «ballet» y nuevos vestuarios y «camerinos». En términos de espacio, representa un aumento de casi el 50 por 100 del espacio disponible en la actualidad. Se espera esté concluido hacia finales de 1981, y su coste previsto es de ocho millones de libras esterlinas. La financiación presenta un grave problema, ya que el Gobierno británico sólo ha aportado, por ahora, los terrenos, y el Municipio londinense, el Greater London Council, sólo ofrece, durante los próximos cuatro años, hasta un millón de libras... siempre que los directivos del Covent Garden reúnan, por otros medios, cuatro millones. La situación el pasado mes de febrero, cuando la Royal Opera House lanzó una llamada a todas las entidades públicas y privadas para que aportasen fondos y subvenciones, era poco esperanzadora, pues se disponía únicamente de algo más de tres millones de libras. Sin embargo, y con una tenacidad digna de todo elogio, el equipo rector del Covent Garden sigue adelante con sus planes, de los que, sin duda alguna, se beneficiarán no sólo los empleados de la Royal Opera House, sino todos los intérpretes y espectadores que desde todas partes del mundo acuden a uno de los teatros líricos más serios y prestigiosos que existen.

La Staatsoper de Viena, en Washington

Del 29 de octubre al 11 de noviembre del año en curso, la Opera del Estado de Viena (Staatsoper) actuará en el Kennedy Center, de Washington. Karl Böhm dirigirá **Ariadne auf Naxos** (R. Strauss); Herbert von Karajan, **Las bodas de Figaro** (Mozart); Leonard Bernstein, **Fidelio** (Beethoven); Lorin Maazel, **Elektra** (R. Strauss), y Zubin Mehta, **Salomé** (R. Strauss).

FUE NOTICIA

El concierto mil de la Coral Sant Jordi

Montserrat Alavedra, Montserrat Martorell Salvador Mas, Antoni Ros Marbá, Montserrat Torrent y Josep Trotta colaboraron en el concierto número mil de la barcelonesa coral Sant Jordi. Se quiso rendir homenaje a los componentes de la Coral y a su director, Oriol Martorell.

Aula musical modelo

En la pasada edición de Expo-Ocio, la Feria del Tiempo Libre, que se ubicó en el Palacio de Cristal de la Casa de Campo de Madrid, del 16 al 25 de marzo, la música tuvo una importante presencia. Sobre la gama expositora de órganos, pianos, instrumental diverso y discos, la programación cultural y la extensión informativa y didáctica se ocupó de la música a través de conciertos y recitales en directo, de ensayos y demostraciones instrumentales, y sobre todo de la instalación de un aula modelo de música, en la que varios profesores-monitores desarrollaron charlas, coloquios, actuaciones, experiencias audiovisuales y audiciones de una «discoteca básica», todo ello en función de iniciación y sensibilización social en el arte de la música.

Este programa fue realizado con la colaboración y el concurso de ISME-España (Sociedad Internacional para la Educación Musical-Unesco), con prioridad a grupos escolares y juveniles, dentro de las celebraciones del Año Internacional del Niño.

Homenaje a Conrado del Campo

En el centenario de su nacimiento, Radio Nacional de España ha publicado, con RCA

TARRAGONA

Segundas Jornadas Internacionales de Danza

Bajo la presidencia de honor de Rosella Hightower tendrán lugar, en la ciudad catalana, unas jornadas de danza, del 9 al 25 de julio de 1979. Su temática será: Danza clásica, Danza española, Danza contemporánea, Danza «jazz», Claqué, Variaciones del repertorio clásico, conferencias, exposiciones, proyecciones, recitales. Los profesores invitados, bajo la dirección de Artmeis Markessinis, son: Rosella Hightower, Emilio Altes, Esteban Brunat, Gerard Collin y Montserrat Colome.

Información: Mercedes Polit, avenida de Cataluña, 15, 8.º, 1.ª, Tarragona. Teléf. (977) 20 36 20.

INTERNACIONAL

AUSTRIA

«Paquetes» para el Festival de Viena

La Agencia de viajes Marsans tiene programados tres «paquetes» completos para el Festival Internacional de Música de Viena, que se celebra del 19 de mayo al 24 de junio de 1979. Operas, conciertos, exposiciones y otras manifestaciones culturales son el atractivo para cualquier amante del arte.

Los tres itinerarios se realizarán en las siguientes fechas: 18-21 de mayo, 29 de mayo-6 de junio y 19-24 de junio.

Información: Viajes Marsans, Princesa, 31, Madrid-8, o cualquiera de sus sucursales en España y América Latina.

SUIZA

Primer Congreso Internacional para Niños, de Música Rítmica

En el Instituto Jacques D'Alcroze, de Ginebra, tendrá lugar el Primer Congreso Internacional, para niños de ocho a dieciséis años, sobre música rítmica.

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 y Arenal, 18 - MADRID
Pedro LETURIAGA.—Corredera Baja, 23 - MADRID-13 y Retablo, 1 - ALCORCON (Madrid)

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.—Avda. Cayetano del Toro, 14 - CADIZ

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

CASA DE LA MUSICA.—Carretería, 59 - MALAGA

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

PROMUSICA.—Alhóndiga, 28 - GRANADA

TELE-ALBERTO.—Pintor Sorolla, 16 - GANDIA (Valencia)

MUSICAL LINARES.—Carolinas, 1 - LINARES (Jaén)

—RL 35197—, un disco en homenaje al maestro. El **Cuarteto en Si menor**, tocado por el Hispánico, y la serie de **Canciones castellanas** en la voz de Pura María Martínez y el piano de Luis Rego son las páginas seleccionadas.

Francisco Javier Patin, Premio Taboada Steger

Luisa Taboada, presidenta del Club de Arte de Madrid, otorgó este premio de piano al joven intérprete asturiano Francisco Javier Patin.

Cartel de J. J. M. E., premiado

Juventudes Musicales de España ha conseguido el segundo premio en carteles que, con motivo del Año Internacional del Niño, ha sido convocado por la Unesco.

El cartel presentado lleva como título «El niño y la música». La elaboración fue del cartelista José María Trías.

«Canción desesperada» de Francisco Otero, en S. I. M. C.

El Jurado internacional de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, reunido en Atenas para decidir los programas que serán incluidos en las «Jornadas Musicales Mundiales», seleccionó, entre otras muchas obras, **Canción desesperada**, de Francisco Otero. La celebración de dichas Jornadas será en la capital griega entre los días 11 al 20 de septiembre.

El LIM, en el programa de la Filarmónica de Budapest

El Laboratorio de Interpretación Musical (LIM) tuvo una importante participación dentro de la programación del Estudio de Nueva Música, de la Filarmónica de Budapest, el pasado 25 de febrero. Esta participación estuvo dedicada en su totalidad a la música española, presentando las obras **Versos a cuatro**, de Angel Oliver; **Argia ezta ikusten**, de Carmelo Bernaola; **Tientos de un tiempo crítico**, de Francisco Otero; **Escorpión**, de Carlos Cruz de Castro, y **Nosotros**, de Jesús Villa Rojo.

Francisco Martín (violín), Jesús Villa Rojo (clarinete), Joaquín Anaya (percusión) y Luis Rego (piano) fueron los compositores del grupo instrumental del LIM.

El violonchelista Josep Trotta falleció

Trotta se había jubilado hacía dos años, y hasta entonces fue concertino de la Orquesta Ciudad de Barcelona, actividad que compartía con el ejercicio de la cátedra en el Conservatorio Municipal de Música.

Ha fallecido el violinista Antonio Brosa

A los ochenta y tres años ha fallecido, en Barcelona. Desde

los dieciocho años se estableció en Londres, que abandonó esporádicamente para pasar sus vacaciones en Cataluña, su tierra natal.

POR ESPAÑA

MAHON.—Como continuidad a la tradición, y para conmemorar el 150 aniversario del Teatro Principal de Mahón, se celebró en él la VIII Semana de la Opera. Se representó **Lucia de Lammermoor** y **Aida**, los días 21 de marzo, 2, 4 y 6 de abril.

MURCIA.—Entre las actividades de Asociación Pro Música, de Murcia, hay que resaltar dos grandes actuaciones: Albert Mc Neil-Jubilee Singers, de Los Angeles, y de Montserrat Caballé (soprano) y Miguel Zanetti (pianista). En sendos días interpretaron, los primeros, espirituales negros, selecciones de **Porgy y Bess**, **Gospel**, **Clypsso** y canciones contemporáneas; por parte de los últimos, «lieder» y arias de Haendel, Vivaldi, Lotti, Marcello, Paesello, Hahn, Massenet, Ravel, Granados, Obradors y Turina.

BARCELONA.—La obra cultural de «La Caixa» presentó, del 2 al 7 de abril, la II Semana de Música Religiosa en Barcelona. Actuaron: Coro Madrigal, Coral Lavina, Orquesta Catalana de Cambra; Montserrat Torrent; Coral Cármina, Consonare (grupo instrumental); Dulcis Harmonia (conjunto vocal) y Coral Sant Jordi y Orquesta.

BARCELONA.—En el II Ciclo de Música «Al Carrer Montcada», con Bernard Brauchli al clavicordio, es destacable que el instrumento es una copia de un clavicordio hecho por Manuel Carmo a Porto, en 1796, que en la actualidad está expuesto en el Museo del Conservatorio Nacional de Lisboa. Esta copia fue hecha el año pasado, en Alemania, por Eckehart Merdorf.

MADRID.—Por primera vez en Madrid se ha dado la audición completa de **Officium Hebdomadae Sanctae**, de Tomás Luis de Victoria, a cargo del cuarteto Tomás Luis de Victoria, y presentación, transcripción y estudio de Samuel Rubio. Parroquia del Corazón de María, el 3 y 4 de abril de 1979.



El cuarteto vocal Tomás Luis de Victoria

MADRID.—El día 4 de abril, en el Ateneo de Madrid, Marcelino López-Nieto dio un concierto de guitarra clásica, con obras de Daniel Fortea, al que se hizo un homenaje.

CON NOMBRE PROPIO

Andrés Segovia, célebre guitarrista español, acaba de cumplir ochenta y seis años de edad. En dicho día, la Oficina de Turismo española en Nueva York le rindió un homenaje. Asimismo, y coincidiendo con su estancia en la ciu-



Andrés Segovia, ante la tarta de su 86 cumpleaños, contempla cómo su hijo Carlos apaga las tradicionales velas.

dad americana, donde, entre otros, ofreció un recital en el Avery Fischer Hall, hecho bastante infrecuente para un solista instrumental, el alcalde de Nueva York le hizo entrega de las llaves de la ciudad.

Sir Adrian Boult, director de orquesta británico, celebró el pasado mes de abril su nonagésimo aniversario. A pesar de tan avanzada edad, aún es posible verle, en Londres, subir al estrado de director con la batuta entre los dedos para ponerse al frente de las principales orquestas británicas. Por su parte, la firma discográfica EMI anuncia la próxima aparición en el mercado de la última grabación, hasta la fecha, de Boult: **Los Planetas**, de Holst, con la Orquesta Filarmónica de Londres. Coincidiendo con su cumpleaños, la BBC ofreció, por su segunda cadena, un largo programa dedicado a conmemorar esta efemérides y su significado en la música británica.

Riccardo Muti, director titular de la Orquesta Philharmonia, de Londres, ha renovado su contrato en exclusiva para realizar futuras grabaciones fonográficas con la EMI. La duración está previsto sea de cinco años. Muti llevará al disco próximamente importantes obras del repertorio operístico italiano y proseguirá asimismo su colaboración fonográfica con la Orquesta de Filadelfia, de la que es principal director invitado.

Claudio Abbado, director artístico del Teatro alla Scala y futuro director titular de la Orquesta Sinfónica de Londres, ha firmado un contrato en exclusiva, de larga duración, con la Deutsche Grammophon. El futuro programa de Abbado y Deutsche Grammophon incluye numerosos registros de ópera en colaboración con la Orquesta y Coro del Teatro alla Scala, así como importantes obras sinfónicas y corales con la Orquesta Sinfónica de Chicago y la Sinfónica de Londres. Además, con la Filarmónica de Vie-

na, Abbado completará el ciclo de las **Sinfonías de Mahler**.

Werner Herzog, realizador cinematográfico alemán y director escénico de teatro dramático, realizará próximamente su primer trabajo como director escénico de ópera con la obra **Lohengrin**, de Wagner. El montaje se ofrecerá en el Staatstheater de Kassel.

Christopher Bishop, productor discográfico de la EMI, es el nuevo director general de la Orquesta Philharmonia. Su contrato con la orquesta londinense, que está previsto se inicie a partir del próximo día primero de junio, tendrá una duración inicial de tres años.

Pierre Boulez, compositor y director de orquesta francés, ha recibido el premio de la Fundación Siemens (República Federal de Alemania) para 1979. La dotación del premio es de 150.000 francos suizos.



Plácido Domingo, tenor español, será el protagonista de la representación de **Los cuentos de Hoffmann**, que se ofrecerá, en octubre de 1980, en la Opera de Colonia con motivo de cumplirse el centenario de la muerte de Jacques Offenbach. El montaje estará a cargo de Michael Hampe y la dirección musical, de John Pritchard. Domingo, por otro lado, parece preparar su posible próximo retiro de la escena, forjándose una segunda carrera de director orquestal. La pasada Nochevieja dirigió la tradicional representación de **El murciélago** (J. Strauss en la Staatsoper de Viena, al igual que había hecho un año antes en Munich, cuando sustituyó en este menester al indispuesto Carlos Kleiber. Recientemente, y en la Opera de Frankfurt, Domingo, entre medias de dos funciones en las que hacía de «Manrico» (**Il Trovatore**, de Verdi), volvió a tomar la batuta para dirigir la famosa obra de J. Strauss.

Ingmar Bergman será el director de escena del nuevo montaje de **Los cuentos de Hoffmann**, de Offenbach, que tiene previsto realizar en la próxima temporada la Bayerischen Staatsoper de Munich; Carlos Kleiber, el director musical, y el omnipresente Domingo, según informes no confirmados aún, el «Hoffmann».

AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

FESTIVALES

ESTRASBURGO (8 al 24 de junio).

La Orquesta de Cámara Inglesa, con Jennifer Smith, Sarah Walker, Philip Langridge y David Thomas, el Coro de la Orquesta y Karl Richter interpretarán un programa Bach, que incluye el **Magnificat en Re mayor**. Gidon Kremer y Helena Bachkirova ofrecerán un recital de sonatas de Beethoven, Schubert, Stravinsky y Tchaikovsky. La Orquesta de Radio France, los Coros de la Ciudad de Hamburgo, bajo la dirección de Seiji Ozawa, interpretarán la **Octava sinfonía** de Mahler. Habrá también recitales de Lazar Berman, Krystian Zimerman y Roberto Ausel. Asimismo intervendrán la Orquesta Filarmónica de Estrasburgo, bajo la dirección de Alain Lombard, y el Ensemble Orchestral de París, bajo su director y fundador, Jean-Pierre Wallez.

Información en Administration de Concerts. S. Wolf, 24, rue de la Mésange, 67081 Strasbourg Cedex (Francia).

GLYNDEBOURNE (27 de mayo al 7 de agosto).

Fidelio (Beethoven), nuevo montaje del Festival debido a Peter Hall y John Bury, dirección musical de Bernard Haitink, y con Elisabeth Söderström, Elizabeth Gale, Robert Allman, Curt Appelgren, Ian Caley, Anton de Ridder, Michael Langdon; **Il ritorno d'Ulisse in Patria** (Monteverdi, edición Leppard), montaje de Peter Hall y John Bury, dirección musical de Raymond Leppard, y con Nucci Condò, Kate Flowers, Diana Montague, Ann Murray, Patricia Parker, Claire Powell, Lynda Russell, Frederica von Stade, Max-René Cosotti, Bernard Dickerson, John Fryatt, Keith Lewis, Richard Lewis, Alexander Oliver, Patrick Power, Richard Stilwell, Ugo Trama; **Die schweigsame Frau** (R. Strauss), montaje de John Cox y Michael Annals, dirección musical de Andrew Davis/Stephen Barlow, y con Kate Flowers, Enid Hartle, Krisztina Laki, Johanna Peters, Federico Davià, Peter Gottlieb, Jerome Pruett, Marius Rintzle, Ugo Trama, Alan Wat; **Così fan tutte** (Mozart), montaje de Peter Hall y John Bury, dirección musical de Bernard Haitink/Nicholas Braithwaite, y con Bozena Betley, Nan Christie, Patricia Parker, John Aler, Stafford Dean, Alan Titus; **La fedeltà premiata** (Haydn), montaje de John Cox y Hugh Casson, dirección musical de Bernard Haitink/Nicholas

Braithwaite, y con Kathlee Battle, Julia Hamari, Eiddwen Harthy, Sylvia Lindenstrand, Thomas Allen, James Atherton, Max-René Cosotti, Richard van Allan. Información en Glyndebourne Festival Opera, Lewes, E. Sussex BN8 5UU.

MONTREUX-VEVEY (28 de agosto-7 de octubre).

Dos conciertos a cargo de la Orquesta Sinfónica de Boston, dirigida por Seiji Ozawa, otros dos por la Orquesta de Cámara de Praga, con Carole Dawn-Reinhardt y Joseph Suk, como solistas respectivos. También dos conciertos a cargo de I Solisti Veneti, con Claudio Scimone como director y Alexandre Lagoya como solista en el primero de ellos. Tres conciertos de la Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión del Norte de Alemania, Hamburgo, dirigidos, respectivamente, por Klaus Tennstedt —con Ulf Hoelscher como solista—, René Klopfenstein —con France Clidat, solista— y Peter Erös —con Christian Zacharias, solista—. Además, el Cuarteto Italiano, Beaux Arts Trio, de Nueva York, Clemencis Consort. Información adicional en Festival de Musique, Case Postal 124, CH-1820 Montreux (Suiza).

MUNICH (8 de julio-3 de agosto).

Die Meistersinger von Nürnberg (Wagner), nuevo montaje debido a Everding y Rose, dirección musical de Sawallisch, y con Varady, Wulkopf, Fischer-Dieskau, Moll, Nöcker, Kollo, Schreier; **Paradise Lost** (Penderecki), montaje del Württembergischen Staatstheaters Stuttgart, debido a Everding y Schneider-Siensen; dirección musical de Kulka, y con Flake, Soffel, Litti, Alexander, Holzapfel, Wilsing, Eswood, J. P. Thomas, Wolansky, Jerusalem; **Fidelio** (Beethoven), montaje de Friedrich y Wonder, dirección musical de Böhm, y con Behrens, Donath, Hillebrand, Adam, King, Moll, Orth, Lenz, Wilbrink; **Werther** (Massenet), montaje de Horres y Reinhardt, dirección musical de López Cobos, y con Fassbaender, Seibel, Jungwirth, Domingo, Nöcker, Engen, Paskuda, Kohn, Sapell; **Lear** (Reimann), montaje de Ponnelle y Halmen, dirección musical de Albrecht, y con Dernesch, Lorand, Varnay, Fischer-Dieskau, Boysen, Wilbrink, Paskuda, Helm, Nöcker, Knutson, Götz, Holm, Goritzki, Auer; **Der Rosenkavalier** (R. Strauss), montaje de

Schenk y Rose, dirección musical de Kleiber, y con Jones, Fassbaender, Donath, Waas, Wewezow, Wirtz, Hake, Jungwirth, Sonnenschein, Moll, Kusche, Thaw, Peter, Paskuda, Lenz, Wilbrink, Orth, Unger, Kobayashi; **Salomé** (R. Strauss), montaje de Rennert y Heinrich, dirección musical de Hollreiser, y con Silja, Varnay, Evangelatos, Sonnenschein, Hopf, Adam, Ahnsjö, Lenz, Gruber, Sapell, Paskuda, Auer, Kohn, Wilbrink, Imdahl, Helm; **Maria Stuarda** (Donizetti), en versión de concierto, dirigida por López Cobos, y con Caballé, Fassbaender, Wewezow, Tagliavini, Lloid, Brinkmann y la Orquesta Filarmónica de Munich; **El barbero de Sevilla** (Rossini), montaje de Berhaus y Reinhardt, dirección musical de Bender, y con Grist, Benningsen, Schreier, Tipton, Prey, Engen, Auer, Sapell, Paskuda; **Die Zauberflöte**, montaje de Everding y Rose, dirección musical de Sawallisch, y con Donat, Donath, Falcon, Evangelatos, Wulkopf, Sieber, Talvela, Araiza, Adam, Prey, Orth, Uhl, Helm, Böhme, Proebstl, Goritzki, Wagner, Fröhlich, Maghfurian, tres miembros del Tizer Knabenchor; **Pelléas et Mélisande** (Debussy), montaje de Ponnelle, dirección musical de Giovaninetti, y con Mathis, Töpper, Brendel, Braun, Telm, Hillebrand, un Tölzer Knabe; además, un recital de Montserrat Caballé y otro de Dietrich Fischer-Dieskau, con Sviatoslav Richter al piano. También dos conciertos, dirigidos por Sawallisch, en los que se interpretarán los cinco **Conciertos para piano**, de Beethoven, siendo Emil Gilels el solista. En el Cuvillies-Theater, **Die Gärtnerin aus Liebe** (Mozart), montaje de Soleri y Frigerio, dirección musical de Klee, y con Mathis, Falcon, Evangelatos, Conwell, Winkler, Ahnsjö; **Abraham und Isaak** (Mysliveček), en versión de concierto, dirigida por Maag, y con Heichele, Engert, Omilian, Hollweg, Egel y la Orquesta Filarmónica de Munich; **Capriccio** (R. Strauss), montaje de Hartmann y Maximowna, dirección musical de Kuhn, y con Sukis, Berthold, Wise, Huber, Nöcker, Schreier, Mc Daniel, Engen, Fehenberger, Unger, Hoppe,

Lenz, Wilbrink, Paskuda, Auer, Jonetzko, Dürr, Sapell, Fuchs; están previstos asimismo en este mismo escenario dos recitales de Hermann Prey. Información en München Oper Festspiele, Maximilianstrasse 11, 8000 München 22 (R. F. Alemania).

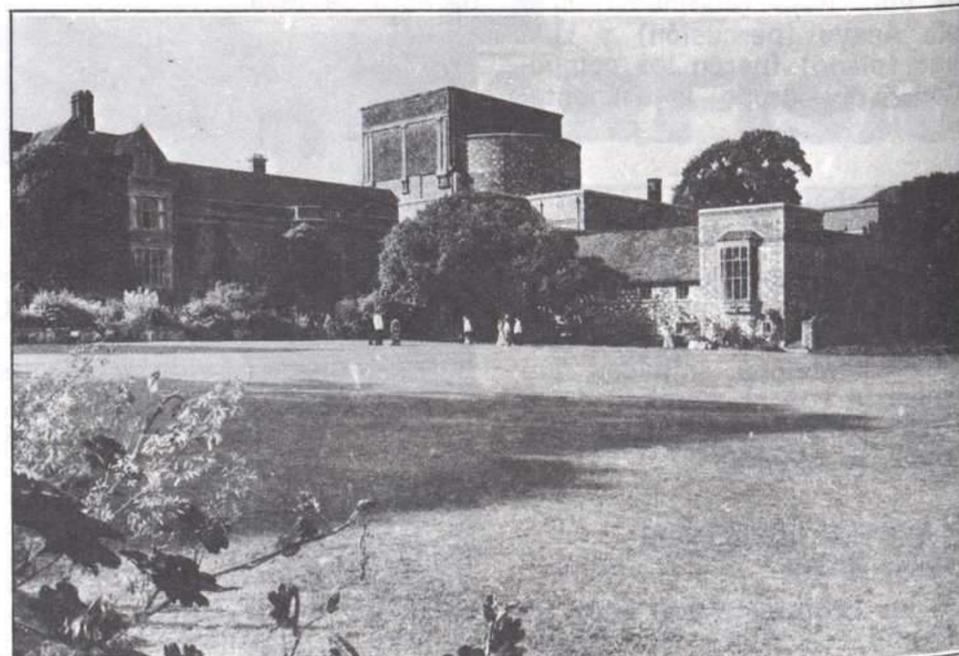
VERONA (12 de julio-1 de septiembre).

Turandot (Puccini), los días 12, 15, 21 y 27 de julio y 1, 4, 7, 15 y 19 de agosto; **La Traviata** (Verdi), los días 14, 19, 22 y 29 de julio y 3, 8, 10, 12, 18, 26 y 29 de agosto; **Mefistofele** (Boito), los días 28 y 31 de julio y 2, 5, 9, 11, 14, 17 y 24 de agosto y 1 de septiembre. Los días 25, 28, 30 y 31 de agosto habrá un espectáculo de "ballet". Información en Ente Autonomo Arena di Verona, piazza Brà 28, 37100 Verona (Italia).

ZURICH (finales de mayo a primeros de julio).

El día 23, estreno del espectáculo **Achtes Madrigalbuch** (Octavo libro de **Madrigales**), compuesto por los siguientes títulos: **Il ballo delle ingrate**, **Il combattimento di Tancredi e Clorinda** e **Il lamento d'Arianna**, obras todas de Monteverdi. El montaje de la Opera de Zurich está firmado por Jean Pierre Ponnelle, con vestuario de Pet Halmen, y la dirección musical será de Nikolaus Harnoncourt. Intérpretes principales: Janet Perry, Trudeliese Schmidt, Flenys Linos, Paul Eswood, Peter Keller, Werner Hollweg, Matti Salminen y Hans Frazen. Además de éstas y de otras representaciones de ópera habrá conciertos en la Tonhalle, con directores como Albrecht, Böhm, Kondrashin, Maticic, Sawallisch, y solistas como Arrau, Gilels, Mutter, Perlman. Por su parte, la Orquesta de Cámara de Zurich ofrecerá tres conciertos, dirigidos por De Stoutz, contando con la colaboración de los solistas siguientes: Curzon, Benedetti-Michelangeli y Milstein. Información en Internationale Juni-Festwochen, Postfach 8023 Zurich, Suiza.

Glyndebourne: Festival Opera Theater.



ALGUNOS ACONTECIMIENTOS PARA EL MES DE JUNIO

BERLIN

Deutsche Staatsoper. Día 24, estreno del nuevo montaje de **Salomé** (R. Strauss), realizado por Harry Kupfer y Wilfried Wertz, dirección musical de Wolfgang Rennert, y con Josephine Barstow, Günther Kurth/Martin Ritzmann, Ludmilla Dvorakova/Gisela Schröter, Theo Adam/Karl-Heinz Stryczek, Eberhard Büchner. Días 28 y 30, **Oberon** (Weber), montaje de Luca Ronconi y Pier Luigi Pizzi, dirección musical de Wolfgang Rennert, y con Eberhard Büchner, Edda Schaller, Brigitte Eisenfeld, Carola Nossek, Reiner Goldberg, Bernd Riedel, Celestina Casapietra, Ingeborg Springer, Ute Trekel-Burchardt.

HAMBURGO

Hamburgische Staatsoper. Día 17, estreno del nuevo montaje de **Fidelio** (Beethoven), con dirección escénica y musical de Christoph von Dohnányi, y con Harald Stamm, Franz Ferdinand Nentwig, René Kollo, Hildegard Behrens, Kurt Moll, Gabriele Fuchs, Peter Haage, William Workman, Carl Schultz. El día 14, recital de Tatiana Troyanos. De las óperas en repertorio durante este mes, destacamos: **Don Carlo** (Verdi), montaje de Ponnelle y Halmen, dirección musical de Gómez Martínez, y con Mirella Freni, Agnes Baltsa, Audrey Michael, Gabrielle Fuchs, Paul Plishka, José Carreras, Piero Cappuccilli, Kurt Moll; **Lohengrin** (Wagner), montaje de Everding y Rose, dirección musical de Eugen Jochum, con Lisbeth Balslev, Daniza Mastilovic, Kurt Moll, René Kollo/Siegfried Jerusalem, Donald McIntyre, Franz Grundherber; **Orfeo y Euridice** (Gluck), montaje de John Neumeier y Marco Arturo Marelli, y con Yoko Kawahara, Jutta-Renate Ihloff, Tom Krause; **Elisir d'amore** (Donizetti), montaje de Ponnelle y Halmen, dirección musical de Ralf Weikert, y con Sona Ghazarian, Audrey Michale, José Carreras, Vicente Sardinero, Giuseppe Taddei; **Lulu** (Berg), montaje de Luc Bond y Rolf Glittenberg, dirección musical de Christoph von Dohnányi, y con Anja Silja, Kerstin Meyer, Günther Reich, Sven Olof Eliasson.

LEIPZIG

Kongresshalle. Orquesta Gewandhaus, de Leipzig. Día 8, Kurt Masur, director; Salvatore Accardo, solista. **Rapsodia para soprano y orquesta** (Eisler), **Concierto para violín** (Brahms) y **Primera sinfonía, "Primavera"** (Schumann). Días 14 y 15, Kurt Masur, director; Coro de Niños Gewandhaus. Tres estrenos mundiales: **Pezzi concertati** (Schenker), **Sinfonía** (Herrmann) y **Novena sinfonía** (Geisser).

LONDRES

Covent Garden. Royal Opera. Además de **Werther** (Massenet) y **La Bohème** (Puccini), cuyos repartos figuraban ya en la anterior edición de esta misma sección (ver RITMO, número 490, correspondiente al mes de abril), en este mes de junio que reseñamos se repondrá el montaje, de Filippo Sanjust, de **Luisa Miller** (Verdi), con dirección musical de Lorin Maazel, y con Katia Ricciarelli, Patricia Payne, Elizabeth Connell, Plácido Domingo, Renato Brusin, Gwynne Howell, Richard van Allan. Asimismo se estrenará, a fines de dicho mes, el nuevo montaje de **The Rake's Progress** (Stravinsky), realizado por Elijah Moshinsky y Timothy O'Brien y Tazeena Firth, dirección musical de Colin Davis, y con Robert Lloyd, Helen Donath, Robert Tear, Donald Gramm, Patricia Payne, Patricia Johnson, John Dobson, Roderick Kennedy.

Royal Festival Hall. Día 3, a primera hora, Orquesta Sinfónica de Londres. Michael Tilson Thomas, director; Martha Argerich, solista. **Una noche en el Monte Pelado** (Mussorgsky), **Tercer concierto para piano** (Prokofiev) y **Sinfonía "Manfredo"** (Tchaikovsky). A continuación, Royal Philharmonic Orchestra. Kurt Masur, director; Peter Rosel, solista. **Sinfonía número 36, "Linz"** (Mozart), **Quinto concierto para piano, "Emperador"** (Beethoven) y **Cuarta sinfonía** (Schumann). Día 7, Royal Philharmonic Orchestra. Walter Susskind, director; James Galway, solista. **Danzas noruegas** (Grieg), **Concierto para flauta** (Nielsen) y **Primera sinfonía** (Sibelius). Día 10, a primera hora, Royal Philharmonic Orchestra, con los mismos director y solista del concierto que acabamos de anunciar, con el cambio en el programa de la obra de Grieg, que en esta ocasión es la **Primera "suite" de "Peer Gynt"**. A continuación, Orquesta Sinfónica de Londres. Claudio Abbado, director; Lazar Berman, Elena Obrastzova, solistas; London Symphony Chorus. **Segundo concierto para piano** (Rachmaninoff) y **Alexander Nevsky** (Prokofiev). Día 11, recital de Maurizio Pollini, con obras de Beethoven, Webern y Boulez. Día 12, Orquesta Sinfónica de Londres. Claudio Abbado, director; Alfred Brendel, solista. **Genoveva**, obertura (Schumann), **Concierto para piano** (Schumann) y **Tercera sinfonía, "Heroica"** (Beethoven). Día 13, Orquesta Philharmonia. Lorin Maazel, director. **Sexta sinfonía** (Mahler). Día 14, Royal Philharmonic Orchestra. Paavo Berglund, director; Ida Haendel, solista. **Tercera rapsodia eslava** (Dvorak), **Concierto para violín** (Brahms) y **Cuarta sinfonía** (Vaughan Williams). Día 17, André Previn dirige la Orquesta Sinfónica de Londres, con Vladimir Ashkenazy como solista. En el programa, conmemorativo del setenta y cinco aniversario de la Orquesta, un estreno mundial de Panufnik, encargo para esta oca-

sión, **Primer concierto para piano** (Brahms) y **Segunda sinfonía** (Rachmaninoff). Día 20, Orquesta Philharmonia. Riccardo Muti, director. Programa Tchaikovsky: **Primera y Quinta sinfonías**. Día 21, Orquesta Sinfónica de Londres. Klaus Tennstedt, director. El programa incluye la **Séptima sinfonía** (Bruckner). Día 24, a primera hora, recital de Krystian Zimerman, con obras de Brahms, Szymanowski y Bacewiz. A continuación, Orquesta Sinfónica de Londres. Klaus Tennstedt, director; Garrick Ohlsson, solista. **Sexta sinfonía, "Pastoral"** (Beethoven) y **Segundo concierto para piano** (Brahms). Día 26, Orquesta Philharmonia. Riccardo Muti, director; Gidon Kremer, solista. Programa Tchaikovsky: **Hamlet**, obertura fantástica; **Concierto para violín** y **Segunda sinfonía, "Pequeña Rusia"**. Día 28, otro programa Tchaikovsky por los mismos director y orquesta: **Tercera y Cuarta sinfonías**.

Royal Albert Hall. Orquesta Philharmonia. Lorin Maazel, director. Día 3, **Segunda sinfonía, "Resurrección"** (Mahler), con el Coro Philharmonia y Margaret Marshall y Jessye Norman. Día 17, Christiane Eda-Pierre, Margaret Marshall, Norma Burrowes, Elizabeth Connell, Helen Watts, Kenneth Riegel, Benjamin Luxon, Gwynne Howell, Coro Philharmonia, Coro de la BBC y The Southend Boys'Choir. **Octava sinfonía, "De los Mil"** (Mahler).

MUNICH

Herkulesaal der Residenz. Días 7 y 8, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera y Coro. Rafael Kubelik, director; Rose Wagemann, Julia Hamari, Peter Hofmann, Dietrich Fischer-Dieskau, solistas. **An die Nachgeborenen, Kantate op. 42** (von Einem) y **Das Klagende Lied** (Mahler). Días 20, 21 y 22, Orquesta Filarmónica de Munich. Stanislav Skrowaczewski, director; Yvonne Minton, solista. **Sinfonía KV 201** (Mozart), **Kindertotenlieder** (Mahler) y **Décima sinfonía** (Shostakovich).

Kongress-saal des Deutschen Museums. Día 13, Orquesta Filarmónica de Munich. Guido Ajmone-Marsan, director; Christian Zacharias, solista. **Primer concierto para piano** (Brahms) y **Quinta sinfonía** (Shostakovich). Días 27 y 28, Orquesta Filarmónica de Munich y Coro. Miltiades Caridis, director; Kari Löövaas y Marga Schiml, solista. **Segunda sinfonía, "Resurrección"** (Mahler).

PARIS

Théâtre National de l'Opéra. Día 12, recital de Teresa Berganza. Días 13, 15 y 20, **L'Enfant et les sortilèges** (Ravel) y **Oedipus Rex** (Stravinsky), cuyos detalles encontrará el lector en el "Avance de Información Internacional" del pasado número de RITMO. Día 19, recital de Margaret Price. Día 30, estreno del nuevo montaje de **Nabucco** (Verdi), realizado por Henry Ronse-

y Beni Montresor, dirección musical de Nello Santi, y con Sherrill Milnes, Carlo Cossutta, Ruggero Raimondi, Grace Melzia Bumbry, Viorica Cortez, Marc Vento, Robert Dume, Eliane Lublin.

Palais des Congrès. Orquesta de París. Días 6 y 7, Zubin Mehta, director; Jocelyne Taillon, solista; Coro de la Orquesta de París; Coro de Niños de París. **Tercera sinfonía** (Mahler). Días 27 y 28, Daniel Barenboim, director; Radu Lupu, solista. Estreno mundial de una obra de Messiaen, **Primer concierto para piano** (Brahms) y **Daphnis et Chloë**, segunda "suite" (Ravel).

Théâtre des Champs-Élysées. Día 11, Daniel Barenboim, solistas de la Orquesta de París y Orquesta de Cámara en su programa dedicado a obras de Schubert, Messiaen y Beethoven. Días 13 y 14, Orquesta de París. Daniel Barenboim, director; Yvonne Minton y Pinchas Zukerman, solistas. **Ch'io mi scordi di te**, escena y "rondó" para soprano, piano y orquesta (Mozart), **Sieben frühe Lieder** (Berg) y **Concierto para violín** (Brahms). Día 18, Pinchas Zukerman, solistas de la Orquesta de París y Orquesta de Cámara, en un programa Schubert. Día 25, Daniel Barenboim y Robert Tear, junto con solistas de la Orquesta de París, Coro y Orquesta de Cámara, en un programa que incluye obras de Schubert, Klengel y Hindemith.

Théâtre de la Ville. Día 19, Ensemble InterContemporain. Daniel Barenboim, director; Daniel Arrignon, Zoltan Kocsis y Pinchas Zukerman, solistas. Estreno de una obra de Sciarrino (encargo del Ensemble InterContemporain); **Chemins IV** (Berio) y **Concierto de cámara para piano, violín y trece instrumentos de viento**.

Palais des Arts. Ensemble InterContemporain. Dennis Russell Davies, director; Alain Planès, solista. Estreno de una obra de Guassin (encargo del Ensemble InterContemporain), **Iambe** (Decoust), **Hymnody** (Gerhard) y una obra, a determinar, de Cage.

Eglise Saint-Louis-en-l'Isle. Día 22, Nouvel Orchestre Philharmonique y Choeurs et Maitrise de Radio France. Charles Mackerras, director; F. Lott, L. Finny, P. Langridge y B. Luxon, solistas. **Requiem** (M. Haydn) y **Stabat Mater** (J. Haydn).

Grand Auditorium de Radio France. Día 20, **Intermezzo** (R. Strauss), en versión de concierto, dirigida por C. Perick, y con H. Harper, B. Weikl y M. Winkler.

VIENA

Staatsoper. El día 17, y dentro del Festival de Viena, estreno de la puesta en escena de **Die Entführung aus dem Serail** (Mozart), debido a Dieter Dorn y Jürgen Rose, dirección musical de Karl Böhm, y con Edita Gruberova, Hildegard Heichele, Horst Laubenthal, Heinz Zednik. **FERNANDO PEREGRIN GU-TIERREZ.**

NUEVA YORK

METROPOLITAN OPERA

Hace apenas unos años, la más importante compañía de ópera de Nueva York se encontraba en una de las peores crisis económicas de su historia. La acumulación de deudas puso en serio peligro su continuidad, y en más de una ocasión se especuló sobre la posible quiebra y el consiguiente cierre de la institución. Hasta la prensa española, tan reacia a recoger en sus páginas informaciones sobre la actividad musical allende nuestras fronteras, publicó, con carácter de noticia un tanto sensacionalista, la difícil situación que atravesaba la Met (abreviatura usual para designar la Metropolitan Opera).

Estos hechos, así como las acuciantes llamadas de auxilio que periódicamente han venido lanzando los directivos de la Met, me han recordado siempre el cuento infantil del pastor mentiroso que gritaba "¡Que viene el lobo!", por el simple placer de burlarse de los demás compañeros. Con esto no quiero decir que el equipo rector de la Metropolitan Opera haya inventado, por divertirse, el lobo de la inminente quiebra. Que la situación financiera de la Met era mala, muy mala, es completamente cierto. Pero ello no quita para que toda esta historia del "¡Nos hundimos; ayúdenos!", que ha llenado páginas y páginas de los diarios y revistas americanos, me traiga a la memoria las aventuras y desventuras del pequeño pastor del cuento.

Y bien pensado, esta situación no es sino el reflejo de la ciudad en que está enclavada la Met y sus gentes. Siempre hay algo, en Nueva York, en peligro de desaparecer por destrucción o abandono. Las instituciones artísticas y culturales como la Metropolitan Opera viven permanentemente en un equilibrio inestable, que resulta difícil de entender para una mentalidad que no sea la norteamericana. Obligadas por el propio medio en que se desarrollan a alcanzar dimensiones ingentes, su estabilidad depende de tantos factores que su simple subsistencia se convierte en un auténtico problema de economía de escalas. De hecho, para superar la crisis pasada, el Consejo de Administración de la Metropolitan Opera ha tomado la decisión de aumentar las actividades de la institución (inclusión de una temporada propia de "ballet"

al final de la de ópera, mayor número de representaciones, tanto en el teatro estable de la compañía, el Metropolitan Opera House de Nueva York, como en otras ocho ciudades americanas, etcétera), elevando el presupuesto anual de la institución por encima de los tres mil millones de pesetas, cifra realmente muy superior a la que ofrecen los más importantes teatros líricos del Viejo Continente.

Artísticamente, la Metropolitan Opera resulta ser, en cierta medida, un anacronismo. Siendo su dependencia del favor del público mucho mayor que la de sus hermanas europeas, la compañía está claramente volcada hacia un repertorio rutinario, con preferencia muy marcada por la "grand opera", o, al menos, por sus usos y tradiciones. Huelga decir que las audiencias de la Met son muy conservadoras y amantes de los nombres de gran fama. Se ha dicho, a este respecto, que la Met era una especie de asilo de ancianos donde era mejor tener un buen nombre que una buena voz. Pararnos aquí a la hora de juzgar al público que asiste a las representaciones de la Metropolitan Opera sería, en cierto modo, una simplificación, ya que dejaríamos fuera un sector tan fino conocedor del arte del canto como el que más, que explica que cantantes de tanta clase como Pilar Lorengar y Alfredo Kraus (por citar sólo entre los españoles) sean huéspedes habituales del teatro del Lincoln Center, renovando año tras año sus éxitos.

"Don Carlo"

La temporada 1978-79, la más ambiciosa, según Anthony A. Bliss, director de la compañía, de los noventa y cinco años de historia de la Met, comprendía un repertorio de veinticuatro óperas, de las cuales cinco se ofrecían con nuevas puestas en escena. Tuve la oportunidad de asistir a una representación de **Don Carlo**, de Verdi, precisamente uno de los nuevos montajes de esta temporada. En mayo de 1978 tuve ocasión de comentar ampliamente en esta misma sección (RITMO, número 481, páginas 12 a 16), con motivo del montaje de esta misma ópera en la Scala, parte del material que la reciente investigación de los estudiosos verdianos ha sacado a la luz últimamente, y que ha permitido la revisión crítica de la partitura realizada por Ursula Günter y Luciano Pe-

tazzoni, publicada por Ricordi. Precisamente, uno de los que más han contribuido a que hoy podamos disponer de todas las versiones de esta ópera para las que existe documentación histórica de la directa responsabilidad de Verdi, Andrew Porter, ha sido el responsable de la versión utilizada por la Metropolitan Opera. Porter ha optado por la versión en cinco actos, utilizando toda la música tal como Verdi la dejó después de la última revisión de 1882-83 (el primer acto nunca fue revisado).

Por lo tanto, no todo el nuevo material que apareció en la versión "scaligera", y al que he hecho referencia antes, ha sido utilizado esta vez en Nueva York. Concretamente, y como supresión más significativa, debo anotar el lamento de "Filippo" ante el cadáver de "Rodrigo" —58 compases del segundo cuadro del cuarto acto—, que tan profunda impresión me causó en Milán. Claro está que estoy expresando una opinión muy personal al preferir la inclusión de este fragmento.

Andrew Porter, tras reconocer que no existe la edición "definitiva" de **Don Carlo**, sugiere que siempre serán malas ediciones aquellas en que "nueva" música (esto es, música cortada por el propio Verdi) aparezca en lugar de aquella que Verdi revisó y consideró indispensable. Puede ser; pero en el caso que comento, la música, los 58 compases, fueron simplemente suprimidos sin que Verdi introdujera nada en su lugar. ¿Pensó Verdi que

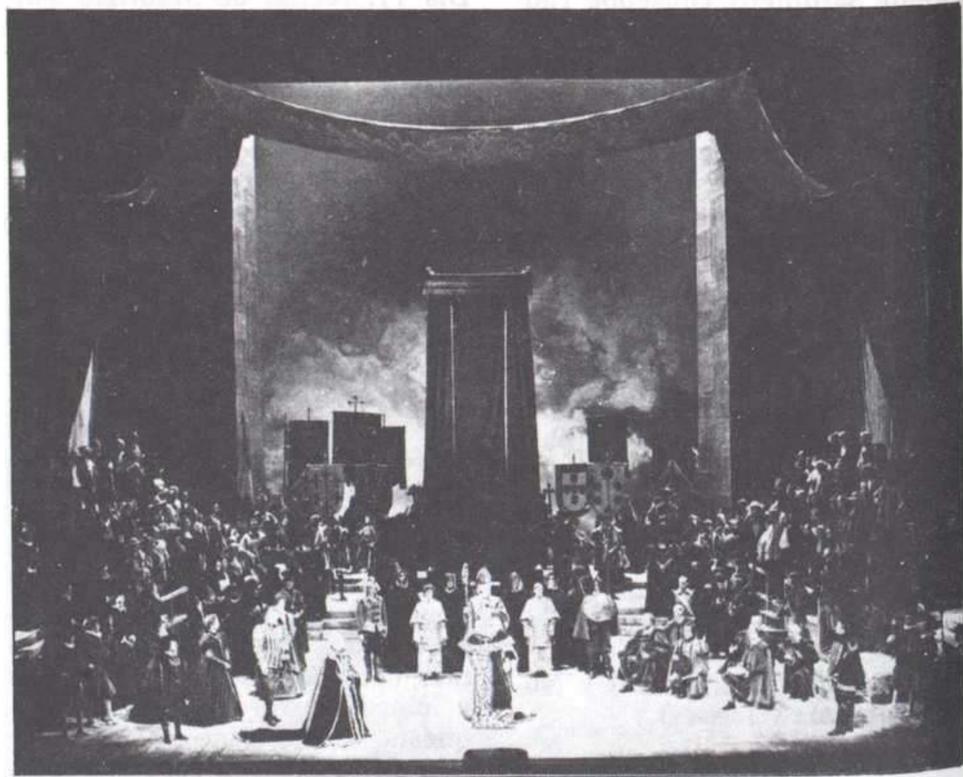
al suprimir el hermoso lamento del "Rey" se beneficiaría el desarrollo dramático? Es algo que nunca sabremos, y la cuestión queda —y pienso que quedará siempre— abierta al instinto musical y teatral de los responsables de las futuras ediciones de **Don Carlo**.

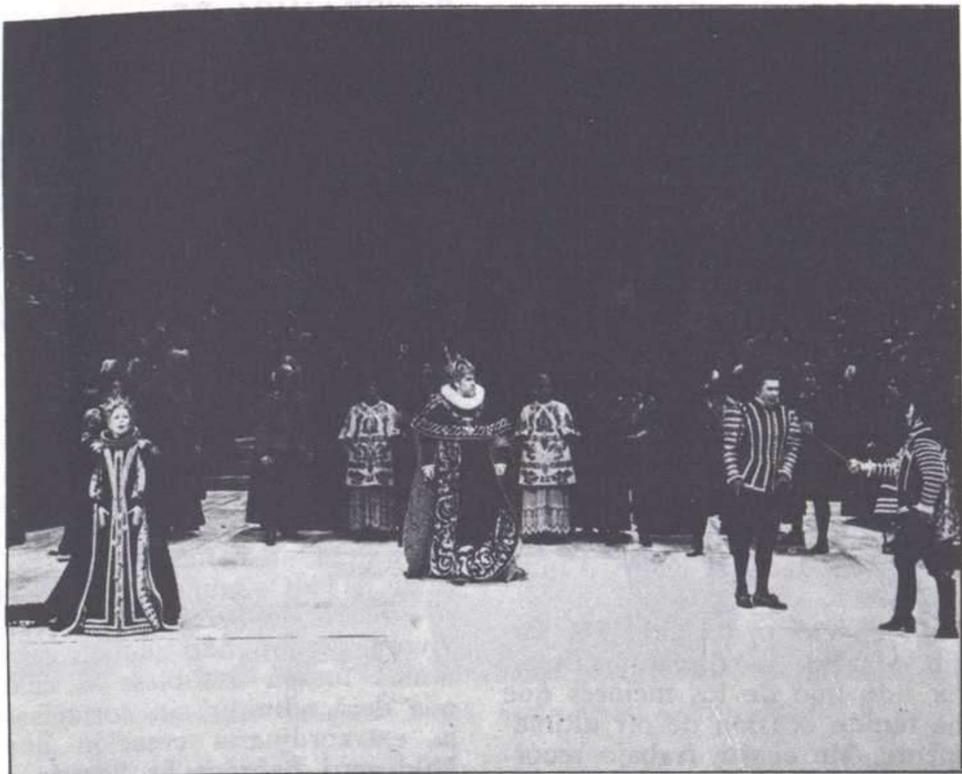
El montaje estuvo firmado por John Dexter, director estable de escena de la compañía. Tuvo, como es habitual en Dexter, un cierto sabor a algo "old fashioned" (pasado de moda), carente de imaginación, resaltando los aspectos melodramáticos y grandilocuentes de la acción. Regular la dirección de intérpretes, y rancia, muy rancia, la de las comparsas.

Los decorados fueron diseñados por David Reppa, escenógrafo estable de la Met. Salvo el gabinete del "Rey" —primera escena del acto cuarto—, que resolvió con relativo acierto, los demás escenarios fueron, cuanto menos, anodinos. Increíblemente desafortunado el que corresponde al jardín donde se desarrolla toda la segunda parte del acto segundo: unas paredes altas de madera brillante, unos arbolitos muy verdes y naturales, unos setos pequeñitos y... un par de fuentes ¡con sus correspondientes surtidores! Claro que, para dar algo de ambiente, entre pared y pared de madera, ¡un blanco arco moruno!

James Levine, el director musical de la Met, tuvo una intervención decepcionante. Brillante y enérgico en exceso, pasó por la partitura sin calar lo más mí-

Escena segunda del acto segundo («Auto-da-fe») de **Don Carlo** (Verdi), nuevo montaje de la Metropolitan Opera de Nueva York, estrenado esta temporada.





Renata Scotto («Elisabetta»), Nicolai Ghiurov («Filippo»), Sherrill Milnes («Rodrigo») y Giuseppe Giacomini («Don Carlo»).



Seth McCoy («Tamino»), Harald Stamm («Sarastro») y Leona Mitchell («Pamina») en la escena final de *Die Zauberflöte* (Mozart), montaje repuesto esta primavera en la Met.

nimo en ella. En su haber hay que anotar que es un atento y experto concertador. Pero su discurso musical suena algo hueco y, en muchos momentos, falso. Con esta ya son tres las ocasiones que he tenido de ver al joven director americano en vivo. Una de las otras fue también en el foso de la Met, con un *Lohengrin* que no quiero ni recordar (Pilar Lorengar aparte). Así es que no acabo de entender del todo la fama de este director americano (quizá si nos pusiéramos a pensar en razones extramusicales entenderíamos algo más).

El reparto estuvo formado por "super estrellas" de la casa: Renata Scotto, Marilyn Horne, Sherrill Milnes... La Scotto no está ya en su mejor momento. Además se notan los estragos que hizo en su voz su incursión, años atrás, en el repertorio dramático, sin tener condiciones para ello. Con problemas en el agudo, como siempre, dio, no obstante, una buena lección de técnica. Algo amanerada escénicamente.

Marilyn Horne no puede con el papel de "Princesa de Eboli", ni por voz, ni por línea de canto. Difícil momento el de esta cantante, que parece dispuesta a abandonar su repertorio habitual para hacer incursiones en otro que requiere unos medios que no están —ni estarán— a su alcance. El tiempo lo dirá.

Sherrill Milnes (admitiendo que sea un barítono y no un "baritenore" de los que habla Celletti) cumplió, sin más, como "Rodrigo". El "Filippo" de Nicolai Ghiurov fue emotivo y magníficamente delineado, pero Ghiurov se encuentra en un mal momento vocal, tal vez en pleno e irreversible declive. Pero también es cierto que conserva aún ese algo privativo de los grandes cantantes, lo que fue muy evidente en su aria "Dormiro sol nel manto mio regal" (pese al poco inspirado acompañamiento de Levine).

Giuseppe Giacomini, "Don Carlo", es un tenor de bella y

gran voz, pero totalmente inexpresivo, de timbre muy desigual y muy propenso al descontrol, debido a su temperamento nervioso e inestable. No me gustó el "Gran Inquisidor" de James Morris. Por lo demás, buen nivel en los secundarios —excelente Leona Mitchell como "Voz celestial", y bastante bueno el "Tebaldo" de Betsy Norden—, buena orquesta y buenos coros. A fin de cuentas, es lo menos que se puede pedir del teatro de ópera más rico del mundo.

"La flauta mágica"

Estrenado en 1967, este montaje es célebre por la escenografía y vestuario de Marc Chagall. Y ésta es, en mi opinión, su grandeza y su desventura. En efecto, tras ver los dos murales frontales de la Metropolitan Opera House, o el techo de la Opera de París, o tantos otros de sus trabajos, puede pensarse que Chagall, por su amor por los faunos, las fantasmagorías, los animales antropomorfos, los colores elementales y puros, es el pintor ideal para plasmar el espíritu de esta obra maestra de Mozart. Pero cuando, sentado en la butaca del teatro, el espectador contempla este montaje de *La flauta mágica*, es muy probable que le asalten serias dudas sobre la idoneidad del marco. Hay demasiado Chagall en los decorados para que la música y el espíritu de Mozart puedan desarrollarse con entera libertad. Chagall, por otro lado, lleva su fantasía más allá de lo necesario y destruye, en parte, toda una simbología absolutamente necesaria para esta obra. Qué duda cabe de que los "cuadros" son bellísimos, pero como interpretación de la ópera, nunca como espacio en el que ésta deba desarrollarse.

A este hecho hay que añadir la poca imaginativa, aunque sólida, profesional y eficaz dirección escénica del fallecido Günther Rennert. Añado que, a pesar de lo dicho, el resultado escénico es, en algunos momentos, de

extraordinaria belleza. Además, si tenemos en cuenta que *La flauta mágica* es, probablemente, una de las óperas más difíciles de montar (el mismo Strehler se ha "estrellado" —permítaseme el juego de palabras— con ella), habrá que admitir que el montaje de la Met es de primera categoría. Lo que sucede es que tenía unas referencias tan extraordinarias de esta puesta en escena que no pude por menos de sentir una cierta desilusión.

El reparto inaugural de la presente temporada ofrecía bastantes novedades para el público del teatro de la avenida de Broadway. Empecemos por el protagonista masculino, el tenor de color Seth McCoy: voz grande, de bello aunque desigual color, algo aséptico en la expresión. Mayor interés tuvo el "Papageno" de Christian Boesch, papel que había cantado el pasado año en Salzburg. May Sandoz fue una "Reina de la Noche" algo corta y con evidentes dificultades en algunas agilidades. Buen "Sarastro" de Harald Stamm, aunque, como en otras muchas ocasiones, me cupo la duda de si la voz que oía era realmente la de un bajo. Tras estos cuatro debutantes, necesario es alabar, antes de nada, y con cierto calor, a Leona Mitchell, deliciosa "Pamina" (curiosamente, la pareja protagonista era de color). Patricia Craig, Shirley Love e Isola Jones fueron las "Tres Damas", con una sobresaliente intervención. Aceptable "Sprecher" de Allan Monk y, de nuevo, buen nivel general del conjunto, incluyendo a los "Tres Muchachos": Carl Tramon, Robert Sapolsky y Scott Rigby.

A que esta representación de *Die Zauberflöte* alcanzara una estimable calidad contribuyó decisivamente la buena dirección de John Pritchard, actualmente director musical de la Opera de Colonia. Orquesta y Coro, en manos de este experto director, ofrecieron una mayor intensidad y riqueza de matices que en otras ocasiones en que he sido espectador de esta institución tan sin-

gular que es la Metropolitan Opera.

TRES CONCIERTOS: BARENBOIM Y MAAZEL

La historia del Avery Fisher Hall, auditorio de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, es breve pero accidentada. Ubicado en el Lincoln Center (complejo de teatros y salas de conciertos situado en Broadway, junto al límite más meridional del Central Park, y que incluye, entre otros, la Metropolitan Opera House y el New York State Theatre, sede, este último, de la New York City Opera, la segunda compañía de ópera, por su importancia, de la ciudad y "feudo" de la cantante Beverly Sills), fue, en septiembre de 1962, el primero de los edificios del Lincoln Center que abrió sus puertas al público. Entonces se llamaba Philharmonic Hall y su acústica era, sencillamente, lamentable. En 1973, Avery Fisher, fundador de "Fisher Radio", hizo una importante donación para mejorar la acústica. Pero, al parecer, la cosa no tenía remedio. Puedo aportar mi opinión personal: en marzo de 1975 asistí a varios conciertos desde distintas localidades y, en verdad, se oía más y mejor a la audiencia que a los músicos. Aunque la acústica no mejoró notablemente, el auditorio cambió de nombre y se llamó desde entonces Avery Fisher Hall. En 1976, el señor Fisher y otros ricos industriales decidieron aportar los seis millones y medio de dólares necesarios para rehacer el auditorio (que había costado originalmente cerca de 20 millones de dólares), y encomendaron su diseño acústico a Cyril M. Harris, responsable de la espléndida acústica de la vecina Metropolitan Opera House (incidentalmente, se trata del único teatro de ópera construido —que no reconstruido—, después de la segunda guerra mundial, según la tradicional planta de herradura. El conservadurismo del público operófilo americano es bien notable). El nuevo



El Avery Fisher Hall, en el Lincoln Center de Nueva York, sede de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, tras su última renovación.

Avery Fisher Hall, con su interior totalmente reformado, se ha convertido en una buena sala de conciertos, con una acústica un poco brillante para mi gusto.

De los dos conciertos dirigidos por Daniel Barenboim a la Orquesta Filarmónica de Nueva York, el segundo fue el que más me convenció. Tras una fresca y juvenil, un poco densa de texturas, sin embargo, **Sinfonía "Primavera"**, de Schumann, Barenboim dirigió **Mi-parti**, de Lutoslawski. Orquestada para una orquesta normal completa, muestra claras influencias de Debussy y, en particular, del **Prélude à l'après-midi d'un faune**. Estrenada en octubre de 1976, el autor tomó su nombre, según propia declaración, del Diccionario Quillet, que define "Mi-parti" como "compuesto de dos partes iguales, pero diferentes". En realidad, esto no se refiere a la forma de la obra, sino sólo a la manera en que se desarrolla el pensamiento musical. Con pasajes de música aleatoria como final de cada una de las secciones (excepto la final), la obra muestra en muchos de sus pasajes una rica e interesante escritura contrapuntística. Los contrastes de ritmos y timbres forman el tejido sobre el que se van desarrollando las frescas ideas musicales del compositor, que se muestra aquí como un gran conocedor de la orquestación (el tratamiento muchas veces de la orquesta por secciones contrastadas) y del arte de la variación.

Completó el programa la segunda "suite" de **Daphnis et Chloé** (Ravel), que, aun siendo de gran calidad, me confirma en la creencia de que Barenboim, pese a sus años al frente de la Orquesta de París, no es intérprete absolutamente idóneo de la música francesa.

Poco puedo decir del otro concierto de Barenboim y los Filarmónicos de Nueva York. Creo que, tras siete horas de avión y las seis de retraso por el cambio de hora, no me encontraba muy despierto para juzgar con entera objetividad. No obstante, apunto el programa: **Sinfonías número 48 ("María Teresa")** (Haydn) y **Séptima de Bruckner**. Y un pequeño comentario, que debe tomarse teniendo en cuen-

ta lo que acabo de decir de mi estado de cansancio físico: no me convenció la **Séptima** de Bruckner. Parece como si Barenboim cargase excesivamente la mano en los dos movimientos iniciales, tomara el "Sherzo" como relajación y abandonase el "Finale" a su propia suerte. En Haydn, director y orquesta me gustaron mucho más. Pero sin entusiasmarme. Y repito: puede que yo no estuviese en muy buenas condiciones para este concierto.

* * *

El Carnegie Hall es, junto con el Lincoln Center, punto focal de la actividad musical de Nueva York. Su acústica me resulta más parecida a la de las salas de conciertos europeas, a la que estoy más acostumbrado. Tuve la fortuna de coincidir con una de las visitas anuales de la Orquesta de Cleveland a Nueva York. Es ésta —la visita a Nueva York— rito obligado para todas las grandes orquestas americanas, que se presentan, por lo menos, una vez cada año ante el público y la crítica neoyorquinos, y eligen, generalmente, esta magnífica sala de conciertos que es el Carnegie Hall, aunque, y tras

La Orquesta de Cleveland y su director titular, Lorin Maazel, en su sala de conciertos habitual, la Severance Hall, de Cleveland.



la mejora de la acústica en Avery Fisher Hall, empiezan a ofrecer algunos de sus conciertos en el auditorio del Lincoln Center, si bien con mucha menos frecuencia.

Hacia casi una década que no oía en vivo a la Orquesta de Cleveland. Son muchos años para que pueda establecer una comparación válida, pero lo cierto es que si entonces me impresionó enormemente, ahora ha vuelto a suceder lo mismo. Creo que es algo superior a la Filarmónica de Nueva York, y junto con la Sinfónica de Chicago y la Orquesta de Filadelfia, forma el trío de mayor calidad del Nuevo Continente.

El concierto, dirigido por Lorin Maazel, su director titular, ha sido uno de los mejores que he tenido ocasión de oír últimamente. Me cuesta trabajo recordar, en vivo, un **Segundo** de Brahms mejor que el de Vladimir Ashkenazy, Lorin Maazel y la Orquesta de Cleveland. El equilibrio alcanzado entre lo sinfónico y lo "camerístico", la frescura y claridad de Ashkenazy (que no necesita aporrear el piano para lograr pasajes de enorme fuerza e intensidad), la elegancia en el fraseo de unas cuerdas pastosas y luminosas a la vez, la consistencia del bajo, la acertada comprensión de la forma global de la obra, con lo que entraña respecto al justo equilibrio entre ambos extremos del arco sobre el que se desarrolla, creo difícil de volverlos a encontrar en otros intérpretes de hoy día. El programa, dedicado íntegramente a Brahms, incluía en la segunda parte su **Cuarta Sinfonía**. Aunque espléndidamente interpretada por Maazel y su orquesta, en verdad lamenté que ambas obras no se hubiesen interpretado en orden inverso. La capacidad de admiración, al menos en mi caso, tiene un límite y no es bueno colmarlo al principio. — **fernando peregrin gutierrez**.

PANORAMICA DE SALZBURG

Comentadas en el anterior número de RITMO las dos nuevas producciones operísticas de los "Sommerfestspiele" salzburgués, baste ahora un bosquejo de algunos de los principales eventos al margen de la lírica. Quede, eso sí, constancia de un cambio interpretativo en una de las reposiciones: Karajan, que "oficialmente" no lee nunca las críticas, parece haber recapacitado sobre su tratamiento "sinfónico" de **Salomé**, y en la pasada edición del Festival moderó las tintas orquestales, tan cargadas en el 77 (Cfr. RITMO, número 478, enero-febrero de 1978: "Música en vivo"), permitiendo que sus cantantes fuesen audibles, lo cual nos dejó admirar sin cortapisas la extraordinaria creación que Hildegard Behrens ha llegado a hacer de este personaje, interpretación sobre la que habrá que volver cuando se edite entre nosotros la versión discográfica grabada por los mismos intérpretes.

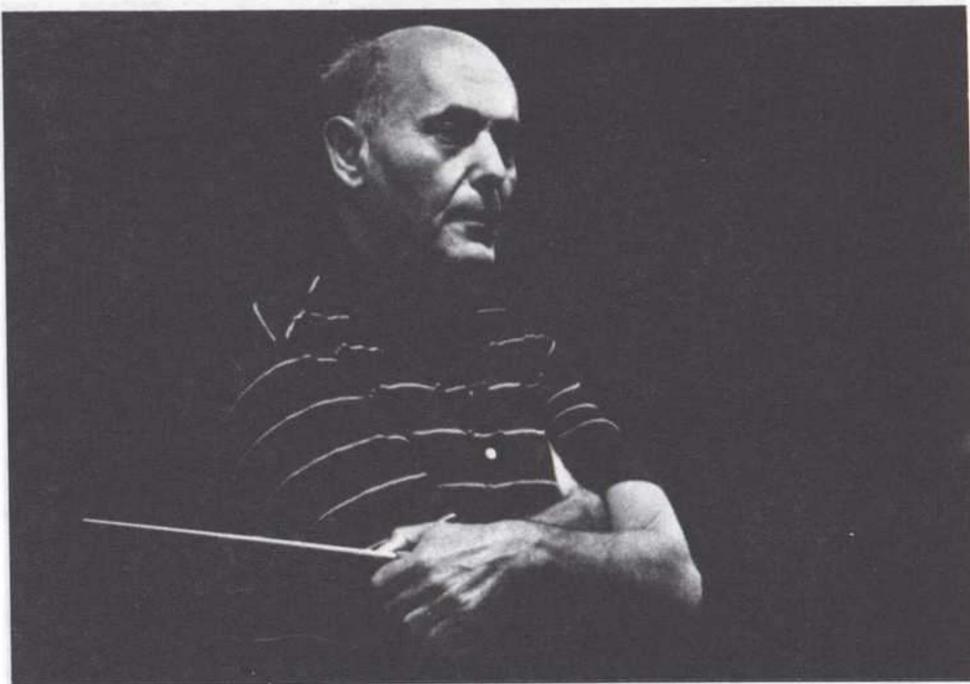
Es bien conocida la tradición salzburguesa en torno a las representaciones del **Jedermann**, de Hugo von Hoffsmanthal, ante la fachada de la catedral, siempre de acuerdo con el montaje ideado por Max Reinhardt. Hubo este año una nueva puesta en escena de la pieza, debida a Ernst Häusserman, con un nuevo protagonista masculino, Maximilian Schell. Tras los años en que Curd Jürgens ha encarnado con trágica complacencia la figura del "rico hombre", Schell ha resultado para muchos de nosotros un "Jedermann" demasiado juvenil y arrebatado, aunque, innegablemente, su voz y su clara dicción llenan mejor la explanada de la catedral que el ronco timbre, a veces poco musical, de Jürgens. El "Jedermann" es un papel que crece con los años, y habrá que aguardar algunas temporadas antes de emitir un veredicto definitivo sobre la labor de Schell.

Un año más, Alfred Brendel fue centro de atención en el apartado de los recitales. Como en la edición 77, su labor se centró en torno a Schubert, brindando las tres últimas **Sonatas** en una sola velada. Su actuación tuvo cima en el bellísimo "Andantino" de la **Sonata en La mayor**, desde la enunciación de su famoso tema en medio de una dolorosa calma hasta los intentos de la melodía por renacer una y otra vez, pese a los furibundos acordes mortuorios de la mano derecha. Aún más que en el disco, Brendel ofrece en vivo una lectura contemplativa y pacífica de la última **Sonata, D. 960**, en fuerte contraste con la bronca visión del pentagrama recientemente oída en grabación a Serkin: la idea de Brendel es clara, el drama se ha dado en la obra precedente, el **D. 959**, y aquí impera la resignación y, como paraíso perdido, lo que yo he llamado "esperanza desesperanzada". Brendel, de nuevo, sentó cátedra en el tema Schubert.

Acaso el punto culminante del "Festspiele" radice en la "Lie-



Jedermann. Maximilian Schell, Senta Berger y Rolf Boysen.



Georg Solti.

derabend" preparada por Dietrich Fischer-Dieskau y Maurizio Pollini, que por vez primera trabajaban juntos, y lo hacían montando nada menos que el **Viaje de invierno** schubertiano. Es difícil describir la labor de estos dos músicos: Dieskau, que ha cantado seguramente más veces que nadie este ciclo, daba la alternativa en esta música a su acompañante, que la abordaba en primera oportunidad; me es imposible analizar lo escuchado en el Kleines Festspielhaus (más "Kleines" que nunca, porque los presentes se colocaban hasta en las escaleras y pasillos), porque habría de ir escrutando "lied" por "lied". Basten algunos instantes, como la impresión que genera el actual registro grave de Dieskau en "Gefrorne Tränen"; la mágica descripción, por Pollini, del particular sentimiento del agua, en Schubert, a través de "Wasserflut"; el mutuo "caminar" del piano y de la voz en "Auf dem Flusse", la entonación de los últimos versos de "Rast" en el umbral del silencio; la orquestalidad del acompañamiento en "Der stürmische Morgen", o la adormecida cantinela, más allá de la vida y de la muerte, que Dieskau elige para "Der Leiermann". El dato va más allá de la anécdota: al acabar la obra, Pollini está llorando emocionado, y las lágrimas caen sobre el teclado con las últimas notas, y es Dieskau, ya cerrado el ciclo, quien, amistosa y afectivamente, le ayuda a salir del "trance" con un fuerte abrazo. Jornada para el recuerdo, lección de maestros.

Tras hablar de la concentración y hondura suscitadas por Dieskau y Pollini, la cita de los dos conciertos de la Filarmónica de Berlín con Karajan me parece un salto a otra galaxia, porque en ambos imperó la apatía y la superficialidad. Pocas veces Karajan y su orquesta me han producido una impresión tan vacua. "Der Gott", evidentemente, estaba "en otra cosa": sólo así se explica una ejecución técnicamente lamentable del **Triple Concierto** de Beethoven (con Zeltser, Mutter y Yo-Yo Ma), una **Consagración de la Primavera** insípida y un poco cursi (en la

línea de su primera grabación de la pieza, que no tiene nada que ver con la segunda, infinitamente superior) y un **Requiem**, de Verdi, soporífero (Freni, Carreras, Baltsa, Ghiaurov), donde lo más salvable fue la actuación de la contralto citada, una cantante a la que ya es obligado seguir con atención.

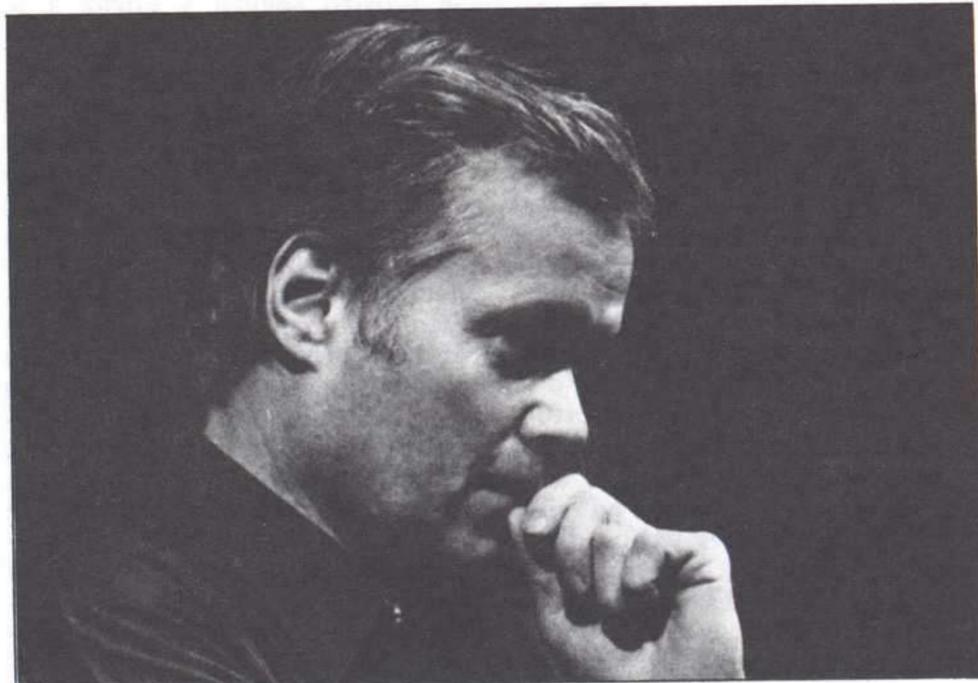
Frente a este ambiente de somnolencia, la llegada a Salzburgo de la Sinfónica de Chicago, comandada por Sir Georg Solti, fue una inyección de vitalidad musical. En el número anterior ya hice referencia al superlativo momento por el que atraviesa la agrupación americana: en Salzburgo, veinticuatro horas después de los conciertos de los berlineses, la comparación resultó apasionante, y en esta ocasión con ventaja clara a favor de Solti y sus huestes, que no sólo hicieron música con entusiasmo contagioso, sino que además la hicieron con profundidad y grandeza. Dejando a un lado (injustamente) una interesante versión de **La Mer** de Debussy, una conmovedora **Patética**, de Tchaikovsky, y una magistral **Primera** de Mahler (que Solti debe volver a grabar, porque su interpretación se ha interiorizado siglos luz respecto de su grabación con la London Symphony), quiero centrarme en el estreno en Europa de la **Cuarta Sinfonía** de Sir Mi-

chael Tippett, la última obra orquestal del que para muchos de nosotros es el más importante compositor inglés contemporáneo. Tippett no ha pretendido escribir una partitura programática, pero, empero, en coloquio habido antes de la interpretación de Solti, el compositor británico reconocía que su obra tenía una deuda conceptual con **Heldenleben**, de Richard Strauss, en la misma medida que existía una deuda formal con la **Séptima Sinfonía** de Sibelius. En efecto, de alguna manera la composición de Tippett evoca la vida, no de un héroe, sino de un Hombre, con mayúscula, "desde el nacimiento hasta la muerte", plasmando sónicamente el que puede ser el más insólito "leit-motiv" tímbrico escrito para una partitura, el ulular de una máquina de viento que encarna "el soplo del espíritu". El sonido de la máquina de viento, presente en diferentes momentos de la obra, oscilante entre la tensión, la angustia y la paz, abre y clausura la **Sinfonía** en secuencias de increíble belleza, que emulan el nacimiento a la vida y la agonía final, esta última pacífica y reposada ("Me voy diciendo adiós, adiós...", comentaba Tippett). Existe el problema de que Tippett ha anotado unas demandas técnicas para la mentada máquina de viento que, hoy por hoy,

ningún instrumento de este tipo puede satisfacer: de momento es imposible que un músico pueda conseguir de la máquina efectos como "respiración suave", "como una amplia inhalación de aire", "exhalando rítmicamente" o "lentas bocanadas", acotaciones todas escritas en la partitura orquestal. A la vista de ello, Solti optó, para la "première" europea, por emplear el sonido de una garganta humana en respiración amplificado electrónicamente, artilugio que, si bien permite articular con exactitud las demandas técnicas de Tippett, no estoy seguro de que responda exactamente al ideal sonoro imaginado por el compositor. Para alcanzar este ideal Tippett reclama asimismo una orquesta gigantesca, con todas las familias incrementadas y un enorme muestrario en la percusión, orquesta que actúa dividida en "coros" o estratos de instrumentos (por ejemplo, todo el viento grave o toda la cuerda aguda) que en muy contados momentos intervienen al unísono, y "obsequia" al director con un complicado sistema de contrapuntos y formas canónicas a través de los diversos "coros", en donde la importancia de las prácticas barrocas y de la "Klangfarbemelodie" practicadas por la Escuela de Viena demuestra su influjo en la evolución de Tippett. Habré también que volver sobre esta obra cuando la grabación realizada por Solti se publique (es de esperar...) entre nosotros.

La referencia a la Escuela de Viena nos lleva al último "momento áureo" del Festival del que puedo dar noticia: la interpretación de los **Seis "Lieder"**, Op. 8, de Schönberg, por Anja Silja con acompañamiento de Christoph von Dohnányi; en medio de un concierto soso y poco afortunado, los pentagramas de Schönberg forzaron a ese gran especialista en la "Wiener Schule" que es Dohnányi a levantar el vuelo de la inspiración en cálida dirección a la Filarmónica de Viena. El ciclo, poco tocado, pertenece a la primera etapa de su autor, y en él se hallan no pocas premoniciones y recordatorios. "Natur", la primera canción, es un "lied" panteísta, en

Dietrich Fischer-Dieskau.





Hildegard Behrens, en la «Danza de los siete velos», de Salomé.

el que la Naturaleza se hace una con el espíritu del hombre. "Das Wappenschild", de acompañamiento sobrecogedor, es un anticipo de la cabalgata nocturna de los **Gurre-Lieder**, y en él Silja se vuelve la voz de la tormenta. "Sehnsucht" es una tenue miniatura, mientras que "Niward ich, Herrin, müd" es una llamada a **Tristán** con un solo de trompeta que parece arrancado del **Poema del éxtasis**. "Voll jener Süsse", sobre Petrarca, es un remanso que preludia el mundo de la **Noche transfigurada**; finalmente, "Wenn Wöglein klagen" es un engarce con el comienzo de la obra, el tema de la comunión con la Naturaleza, que en este caso se rebela herida, anticipando lo que será en los **Gurre-Lieder** la "Canción de la Paloma del bosque". Música caducamente bella, cantada con unción y acompañada con la maestría de quien ha sabido hacer para el disco creación de la **Lulu** (en dos actos) de Alban Berg.

OPERA EN LONDRES

Comenté en el número pasado el estreno londinense de **Las aventuras del señor Broukcek**, la única comedia de Janacek. La estancia en Londres deparó al comentarista la oportunidad de presenciar otras tres representaciones teatrales, dos en Covent Garden y una en Coliseum.

En la Royal Opera House, reposición de **Salomé**, en la tenebrista puesta en escena de Everding, con Zubin Mehta en el foso y, ¡como no!, Hildegard Behrens en el "rôle" protagonista. El grado de identificación al que esta cantante ha llegado con la obra es ya difícilmente superable: Behrens ha retomado la concepción de Anja Silja-Wieland Wagner, haciendo de "Salomé", al comienzo de la obra, una criatura espontánea, frágil, una extraña flor indemne en una naturaleza circundante corrupta, que en un "rapport" de dos horas escasas llega al éxtasis, a la maldad y a la locura; "Salomé" destruye porque el mundo la impele a destruir, la flor echa espinas porque la naturaleza la ataca, y ese "sol que abre los pétalos", del que hablaba Wieland Wagner, le

niega sus rayos. Una creación vocal, física, coreográfica (en Londres fue, enorme acierto, la propia Behrens quien bailó la danza, con efecto escénico muy superior al que su doble, Heidrunn Schwarz, obtenía en Salzburg con Karajan) difícilmente mejorable, apoteosis de una intérprete cuyo mañana no puede ser más promisorio. Reparto de campanillas para enmarcar la actuación de la protagonista: Siegmund Nimsger, como "Jokanaan" de tremenda presencia; "Herodes" bestial y nada endeble, de la mano de ese gran tenor que es Richard Cassily, y eficiente "Herodías" de Josephine Veasey. Buena, que no genial, la labor de Mehta, más atento al trabajo de los cantantes que a los fulgores orquestales, o sea, la antítesis de Karajan.

Noche de divo para José Carreras en **Un ballo in maschera**, de acuerdo con la versión revisada de Claudio Abbado (estrenada en Covent Garden en 1977), que hace retornar la acción al lugar de origen previsto por Verdi, la corte de Estocolmo, con "Riccardo" transformado en el "Rey Gustavo", "Renato" en "Anckarström" y "Ulrica" en "Madame Arvidson". Noche de divo, porque Sylvia Sass nos volvió a dejar a los presentes con la duda de si es una cantante genial o un "bluff" gigantesco; porque Vicente ("Vincenzo" para el Covent Garden) Sardinero anduvo tocoso y "calante", y sólo la "verista" dirección de Charles Mackerras equilibró algo la función. No me atrevería a jurar que José Carreras ha nacido para interpretar a "Gustavo"- "Riccardo", pero sabe utilizar con irrefutable eficacia sus amplios resortes de fraseo, entonación y hermosa voz, componiendo una figura noble y apasionada, marcada por el sino de la tragedia: con él se volcó el público londinense, que ya ha convertido a Carreras en un visitante habitual y asiduo de la Royal Opera.

Der Rosenkavalier, junto a la **Tetralogía** de Goodall, ha sido uno de los mayores éxitos de la English National Opera en la última década. El montaje de Copley y Walker, ejemplar en su sencillez, es una de las más in-

teresantes alternativas modernas a esta ópera. La excelente orquesta del Coliseum ha llegado, por ende, a un grado envidiable de virtuosismo a la hora de traducir esta partitura, ya sea Mark Elder o Howard Williams la batuta rectora. A nivel vocal, lo más granado de la actual interpretación se da en el "Octavian" de Sandra Browne, cantante en ascenso y que ya empieza a ser reclamada por los vecinos de Covent Garden. Lois McDonall es una "Mariscala" más satisfactoria en lo vocal que en lo escénico (sus carreritas por la escena son impropias de la "Princesa van Werdenberg"); Joy Roberts, una guapa "Sophie" y nada más, y Dennis Wicks, un "Ochs" señorial, como debe ser, a veces más que su ilustre pariente, que en el ocaso de su vitalidad busca la satisfacción sexual donde sea y con quien sea. Sobresaliente, en líneas generales, para toda la compañía, por su homogeneidad y su buen saber en el movimiento escénico.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

LONDRES: COVENT GARDEN

9 de marzo: Una gris interpretación de **Billy Budd**, a mi juicio una de las óperas menos interesantes de Britten, con un deslucido reparto vocal. Richard Cassily hubo de ser sustituido a última hora por enfermedad. Encarnó al atormentado "Capitán Vere" un inepto de cuyo nombre es mejor no acordarse. Thomas Allen no consiguió dar toda la dimensión psicológica del marinero "Budd". Las mejores prestaciones en el terreno vocal corrieron a cargo de Peter Glossop y de Geraint Evans en sus cortos papeles de "Teniente Redburn" y "Claggart", respectivamente. Los coros estuvieron muy afinados y se comportaron en escena con gran soltura. La puesta en escena, de Ande Anderson, y sobre todo lo utilización de la luz contribuyeron a crear un cierto ambiente de irrealidad, que reflejaba que toda la historia del marinero "Budd" ocurrió hace mucho tiempo, y que lo que vemos es lo que contiene la memoria del "Capitán Vere".

La dirección musical corrió a cargo de Edward Downes, quien se mostró seguro y eficaz a lo largo de toda la obra.

12 de marzo: **Romeo y Julieta**, de Prokofieff, a cargo del Royal Ballet. A destacar la labor de conjunto, de enorme coherencia y belleza. En cuanto al trabajo individual, Lesley Collier fue una graciosa, infantil e ingenua "Julieta". Wayne Eagling un "Romeo" de menos calidad, aunque alcanzó momentos de un lirismo muy intenso. Stephen Jefferies fue un irónico "Mercurio", y David Drew un temible "Teobaldo".

La coreografía, de Kenneth Macmillan, puede calificarse de clásica, de un virtuosismo endiablado en algunos momentos (la lucha del primer acto), consiguiendo un gran equilibrio y belleza en otros (danza de los ca-

balleros), o la alegría y sabor popular de la "Danza de las cinco parejas".

Escenografía y vestuario estuvieron de la mano de Nicholas Georgiadis; su trabajo, muy hermoso en líneas generales, tuvo momentos algo recargados.

En el foso, al frente de la orquesta titular del teatro, Patrick Flynn, artesano poco inspirado, se dejó llevar en demasía por lo mecánico.

ROYAL FESTIVAL HALL

13 de marzo: Solti dirigió a la London Philharmonic un programa Bartok. En la primera parte, el **Concierto para orquesta**, dirigido todo él de un solo impulso, versión de una coherencia total, en la que, sin embargo, Solti dotó de una especial vida propia a las diferentes familias instrumentales. Al mismo tiempo se resaltaron las partes en que se palpan caracteres más específicamente húngaros. Los momentos de más intensidad se alcanzaron en el tercer tiempo: la bellísima "Elegía". En el "Intermezzo interrotto" se alcanzaron cotas de hiriente mordacidad. El "Finale" se mostró como una rotunda afirmación vital.

El mejor elogio hacia la London Philharmonic sería decir que supo mostrarse a la altura de su director. En suma, una versión de antología; personalmente, la mejor que he escuchado.

En la segunda parte, una obra poco frecuentada: **El castillo de Barbazul**. La versión fue también magnífica, cargada de misterio y de poesía. Los personajes fueron encarnados por la soprano Sylvia Sass y por el bajo Kolos Kovats, quien consiguió dar una amplia gama de matices a su personaje, desde lo tenebroso a momentos de gran ternura. De nuevo espléndida la Orquesta, con un sonido rotundo en todo momento.

14 de marzo: Gielen dirigiendo a la Orquesta de la BBC ofreció un programa que incluía, en la primera parte, **Las bodas**, de Strawinsky, contando con Janet Price, Cynhtia Buchan, Philip Langridge y Michael Rippon como solistas vocales. El coro fue los BBC Singers. La interpretación fue rítmica, agresiva, de contornos muy definidos, con un coro muy afinado y ajustado, mientras los cantantes quedaron perfectamente integrados en el todo. Una buena versión.

En la segunda parte, una más que discutible **Quinta** de Mahler. Una versión más cerca del análisis que del sentimiento. Hubo muchas matizaciones interesantes si se consideraban aisladamente, pero la versión adolecía de un impulso generador, de una comprensión total de la obra. El momento más bajo fue el "Adagietto", dicho sin expresión, sin ningún calor. En definitiva, un Mahler más diseccionado que interpretado, más estudiado que sentido. El problema último de la versión pudo ser el forzar ciertos presupuestos para proyectar la obra hacia el futuro.—ENRIQUE MARTINEZ MIURA.

LOWREY

El sonido
de la magia



Distribuidor exclusivo para España :



Muntaner, 300 - Tel. (93) 217 80 00 - Barcelona
Hermosilla, 75 - Tel. (91) 225 41 78 - Madrid

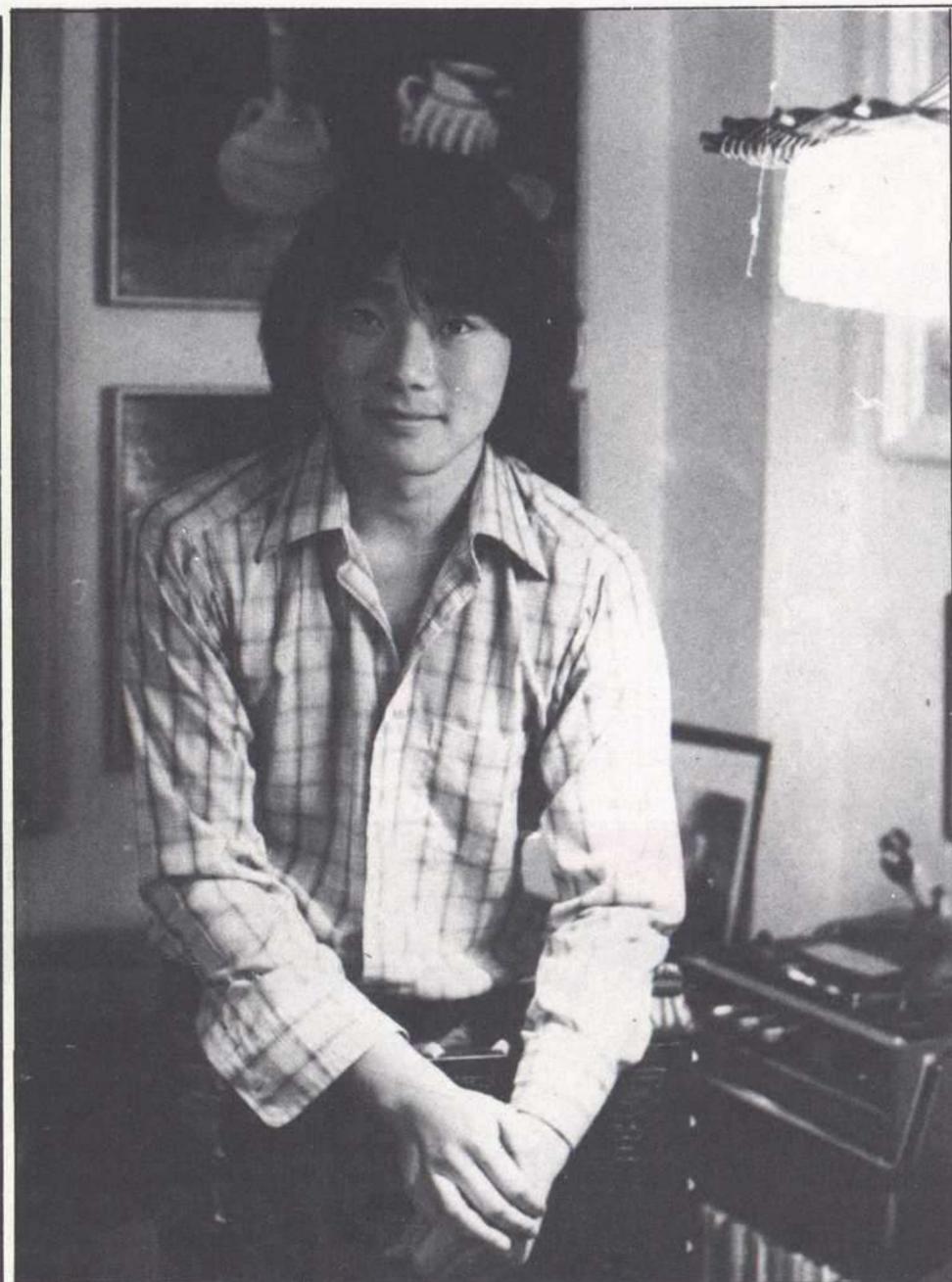


ENTREVISTA A CHOU-LIAN LING

Por **ROBERTO ANDRADE**

R. A. = Roberto Andrade.

Ch. L. L. = Chou-Lian Ling.



La juventud prometedora de Chou-Lian Ling.

CHOU-LIAN LING EN EL HORIZONTE

Dieciocho años recién cumplidos y en posesión ya de una técnica violinística que para sí quisieran muchos profesionales avezados: sonido amplio, cálido, con carácter y densidad; afinación muy correcta; mecanismo de solidez y precisión incuestionables. Por otro lado, el concepto interpretativo es sorprendentemente maduro para un hombre tan joven. ¡Y está empezando, como quien dice! Si sigue evolucionado en la misma progesión que hasta ahora, y si define con mayor facilidad y rigor la personalidad estilística de las obras que interpreta, dejando también algo más libre el temperamento, llegará a ser, y pronto, un gran violinista y, probablemente, un gran artista. Su recital para los Lunes de Radio Nacional y, en particular, su Concierto, de Sibelius, con la RTV, celebrados hace escasas semanas, así nos lo anuncian. En esta breve entrevista, realizada al año siguiente de su primer premio en el Concurso de Interpretación «Reina Sofía», Chou-Lian Ling se nos muestra, lejos de cualquier tipo de divismo, como lo que es: un jovencito ilusionado, deseoso de continuar su ya sólida formación y de seguir la estela de sus ídolos; de alcanzar las cimas que éstos ocupan o han ocupado. Condiciones no le faltan para ello. El y el tiempo tienen la última palabra.

R. A.—Remitiéndonos a los inicios de tu carrera, ¿a qué edad comenzó a gustarte la música? ¿Existió algún antecedente familiar?

Ch. L. L.—Empecé a estudiar el violín a la edad de cinco años, pero no porque hubiese habido previamente músicos en mi familia; a decir verdad, mis padres eran simples aficionados. Mi entusiasmo se vio despertado por un vecino que estaba aprendiendo a tocar el violín, y al que yo iba a escuchar tan pronto como le oía practicar. Mis padres me preguntaron entonces si también a mí me gustaría tocar el violín, y entonces me compraron uno. De tamaño reducido, naturalmente, lo que se llama un violín «un cuarto». Y a esa edad de cinco años, un profesor privado comenzó a darme clase, allí en Taiwan.

R. A.—¿No fuiste, entonces, al Conservatorio?

Ch. L. L.—No, nunca en Taiwan; allí tuve sólo profesores privados: tres diferentes. Sólo cuando, siete años más tarde, marchamos a Australia, entré en un conservatorio.

R. A.—¿Cuál era tu grado de desarrollo técnico en esta edad? ¿Tocabas ya algún concierto de repertorio?

Ch. L. L.—Sí. De Mozart interpretaba ya el Tercero en Sol mayor, K.216, y también los de Haydn, Mendelssohn, Bruch...

R. A.—No está mal para doce años. (Risas.) Y en Australia comienzan tus estudios oficiales, que duran allí...

Ch. L. L.—Tres años, tras los cuales marché a New York, a la escuela de Música Juilliard, donde continúo estudiando con mi profesora Dorothy de Lay.

R. A.—Y allí te llegaron noticias del Concurso «Reina Sofía», que ganaste ya hace más de un año. ¿Cómo supiste de este certamen?

Ch. L. L.—Yo toqué allí para el maestro García Asensio, quien me sugirió el tomar parte en tal certamen. Era el primero internacional al que iba a concurrir y, francamente, no estaba muy convencido...

R. A.—Lo cierto es que, visto desde la perspectiva actual, la idea no fue mala. Bueno; y tras de tu éxito de este año con Sibelius, he oído que volverás el próximo interpretando, probablemente, el Concierto de Brahms.

Ch. L. L.—¡Que aún he de aprender!

R. A.—No creo que sea problema... Además, he oído hablar también de un posible concierto con una orquesta americana, para el año ochenta y uno, y de otros con la Orquesta Inglesa de Cámara y Zukerman... ¿Compaginarás esto con tus estudios?

Ch. L. L.—Sí, seguiré estudiando en la Juilliard School tanto como me sea posible. Uno nunca deja de aprender.

R. A.—Eso mismo nos dijo una vez Elisabeth Grümmer, que aún, tras haber cumplido los cincuenta, continuaba tomando lecciones de su profesora. Por cierto, y aparte de tus maestros oficiales, ¿has recibido consejos de alguno de los grandes actuales?

Ch. L. L.—He tocado para Pinchas Zukerman, Itzhak Perlman, Gyorgy Pauk...; pero ninguno ha sido o es mi profesor, aunque me hayan asesorado sobre cuestiones técnicas de tipo general.

R. A.—Tal vez alguno de éstos sea un poco tu espejo, tu modelo.

Ch. L. L.—Cualquiera de ellos es magnífico y tiene sus propias cualidades. Quizá quienes más me hayan impresionado de entre quienes he escuchado en concierto o a través de disco sean Heifetz, por su absoluta perfección; Oistrakh, que fue un músico increíble; Perlman, joven, pero fantásticamente bueno...

R. A.—Una cuestión un tanto diferente. Pese a tu origen oriental, desde tus comienzos te has sentido atraído por la música occidental (Mozart, Beethoven, Mendelssohn...) más que por la música de tu país de origen. ¿Estoy en lo cierto?

Ch. L. L.—Efectivamente, esto es así. En China existe una música tradicional, de muchos siglos de antigüedad, y una rica tradición folklórica que tal vez un día intentaré tocar para tratar, así de divulgarla; pero, en cualquier caso, eso no será hasta después de haber profundizado bien en el repertorio occidental y de haber terminado mi formación.

R. A.—Y dentro de este último, te has centrado inicialmente en la época clásico-romántica. ¿Conoces ya, o piensas trabajar autores del siglo veinte, como Schönberg, Berg o los compositores actuales?

Ch. L. L.—De momento sólo he tocado algo de Falla, Kodály, Bartók... y Sibelius, claro. Aparte de estos y de aquellos de quie-



El violinista con su pianista, Sandra Wills.

nes antes hemos hablado, mi repertorio comprende también a Saint-Saëns, Vieuxtemps, Wieniawski, Tchaikovsky... Respecto de los más modernos, quizá en el futuro...

R. A.—Y de todos esos autores, ¿quién es, en tu opinión, el que ha tratado mejor el violín? Es decir, de igual forma que, hablando de los compositores más «pianísticos», se piensa automáticamente en Chopin, Liszt o incluso en Beethoven, ¿a quién señalarías tú, de forma correspondiente, en el repertorio para el violín?

Ch. L. L.—(Cavila.) No es fácil contestar. Hay tantos compositores que han escrito para el piano de forma maravillosa... Dentro de mi instrumento, quizá los más violinísticos sean Paganini, Wieniawski o Vieuxtemps, pero ninguno de ellos es mi favorito como músico. En tal lugar pondría, probablemente, a Mozart. Evidentemente, es bueno para mí tocar obras de Paganini, pero yo disfruto mucho más con Mozart o con Beethoven.

R. A.—En este orden de cosas, pienso que el de Sibelius es un Concierto muy «para el violín», muy «cantabile».

Ch. L. L.—Sí, pero también de una gran entidad musical. Yo lo disfruto enormemente, y pese a su gran dificultad y brillantez, pienso que es claramente distinto de una pieza de exhibición tipo Paganini.

R. A.—Enteramente de acuerdo. Obviamente tus gustos son —diríamos— más maduros que lo que tu edad haría sospechar. Hay una clara pasión por la música de cámara, evidenciada a través de tus versiones de las Sonatas de Mozart, Beethoven, Brahms, Franck...

Ch. L. L.—Adoro la música de cámara, y creo que, además, este repertorio ayuda a comprender mejor el concertístico. Pero, naturalmente, no pienso sólo, al hablar de música de cámara, en el dúo violín-piano: también he tocado tríos y cuartetos. De manera informal, con amigos, por el puro placer de hacer música.

R. A.—¿Y qué nos dices acerca de tu actitud ante el público? ¿Cómo te sientes frente a un gran auditorio?

Ch. L. L.—No especialmente nervioso. Quizá antes del concierto llegue a sentirme algo inquieto, pero logro dominarme, y una vez en el estrado no tengo mayor problema. Simplemente, trato de concentrarme y de interpretar lo mejor que puedo, sin pensar en mis nervios.

R. A.—Una pregunta algo trivial: ¿qué es más difícil de aprender? O, mejor aún, ¿qué es más vital para un violinista: la técnica del arco o la de la mano izquierda?

Ch. L. L.—La mano izquierda es la que acusa más rápidamente la falta de práctica; pero creo que lo que define más al violinista no es tanto esa agilidad como el tipo de sonido, la forma de cantar, que van ligadas a la técnica del arco, a la mano derecha. En cualquier caso, son cosas no disociables.

R. A.—Aparte el violín y la música, mirados desde este prisma profesional, ¿cuáles son tus otras aficiones?

Ch. L. L.—Bueno... Tengo tantas otras... Soy gran aficionado al béisbol, a salir con amigas y amigos, y también a escuchar música. Sí: también colecciono discos.

R. A.—Recuerdo, en efecto, el día de tu concierto en el Conservatorio, en septiembre de mil novecientos setenta y siete, tras haber ganado el Concurso «Reina Sofía», cómo saliste a saludar, con un álbum de unos veinte discos que te habían regalado, evidentemente complacido.

Ch. L. L.—(Se ríe.) Es verdad. Me gusta también la ópera, aunque prefiero la música sinfónica. Sí, mi compositor favorito es, seguramente, Mozart, aunque también disfrute tocando Sarasate. (Se ríe de nuevo.)

R. A.—Gracias, Chou, y hasta el año que viene... con Brahms.

Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



Joaquin Comar

también toca

con

Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

Salvador Rodríguez Ubeda

Vergara, 1 - Tel. 302.54.91 - BARCELONA (7)

KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

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

LA NOVENA SINFONIA DE BRUCKNER Y SU FINAL TRUNCADO

UN INTENTO DE EXPLICACION (*)

Por JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

¿Por qué dejó Anton Bruckner inconclusa la partitura de su **Novena Sinfonía**? Es este uno de los enigmas que más han intrigado al mundo musical en los últimos cuarenta y seis años, desde que, en 1932, al interpretarse por vez primera la versión original de la obra, quedara definitivamente desechada la hipótesis de que Bruckner había concebido como final de la **Sinfonía** la partitura de su **Te Deum**. Cuando la composición se dio a conocer (Viena, 1903) bajo la dirección de Ferdinand Löwe, el citado **Te Deum**, que data de 1884, fue interpretado como culminación de la pieza sinfónica. Al final de ese año Löwe editaba, en Viena, la partitura, plagada de errores, alteraciones y adiciones jamás pensadas por Bruckner, justificando, además, la apostilla del **Te Deum** como un «último deseo» expresado por el compositor (1).

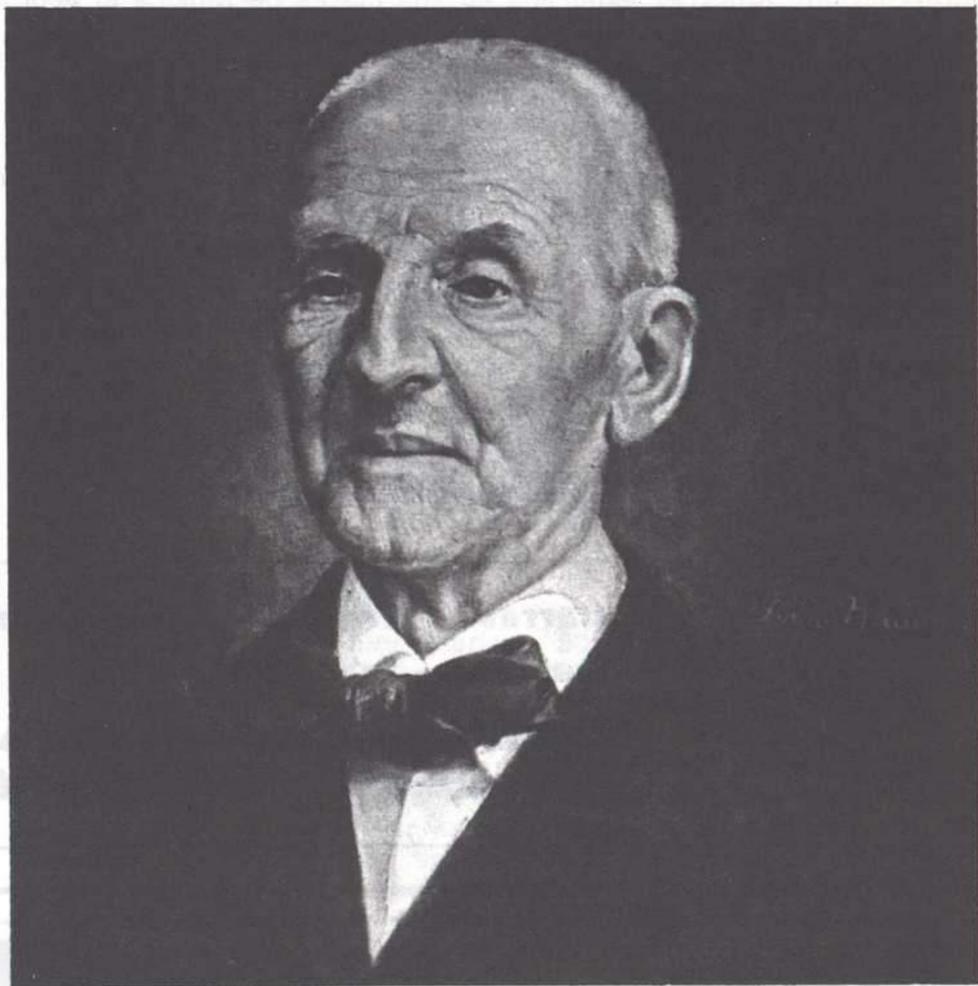
No cabe dudar de la buena intención que animaba a Löwe, quien, junto a Franz Schalk, había tratado por este y otros medios de propagar y popularizar las obras de un maestro al que veneraba. No obstante, la labor de depuración de los pentagramas brucknerianos llevada a cabo por Robert Haas y su colaborador Alfred Orel, al amparo de la Sociedad Bruckner, de Viena, dejaba en entredicho la mayor parte de las ediciones, deliberadamente espúreas, de Ferdinand Löwe y de Schalk. Fue Orel, en concreto, quien, tras responsabilizarse de la edición «auténtica» de la partitura, reveló al mundo, en 1934, con su trabajo **Diseños y bocetos para la «Novena Sinfonía» de Bruckner** (2), que el músico había dejado no menos de 184 páginas manuscritas consagradas al «Finale», puramente instrumental, de la obra. Bruckner, por tanto, que había iniciado la composición de su **Sinfonía en Re menor** en 1887, apenas terminada la **Octava**, interrumpiendo su labor durante cuatro años a causa de su fiebre revisionista en torno a obras precedentes, trabajó de 1891 a 1894 en los tres movimientos que nos han llegado de la pieza, y desde 1894 a 1896, año de su muerte, se consagró a la elaboración de un final orquestal que habría de ser, en palabras de Hans-Ferdinand Redlich, el «vértice de su pirámide sinfónica» (3).

Volvemos así a nuestra pregunta de origen: ¿por qué dejó Bruckner sin terminar ese «Finale» que remataría su edificio sinfónico? Se han propuesto respuestas muy diversas a esta pregunta. Unas serían de orden físico, otras de corte espiritual. La primera de entre aquéllas, seguramente la más inmediata, apunta hacia la mala salud del compositor en los años finales de su existencia: Bruckner, atacado de hidropesía, habría sido incapaz de llevar a término una tarea excesivamente ardua para su fatigado organismo y su avanzada edad. Pero esta hipótesis es cuestionable: en primer lugar, Bruckner no era tan anciano, ya que contaba setenta y dos años al morir, edad ciertamente avanzada, pero inferior a la de un Verdi en activo hasta los ochenta y ocho años; en segundo lugar, Bruckner ya se hallaba seriamente afectado por la enfermedad cuando, en 1891, reanudó la composición de la **Sinfonía**, y en menos de dos años redactó completos y en su forma definitiva los dos primeros movimientos, y apenas necesitó diez meses para ultimar el magno «Adagio». Es decir, Bruckner tuvo dos años por delante para escribir el «Finale» de la obra, y su trabajo, a pesar de la enfermedad, fue casi diario; de hecho, trabajaba en el manuscrito apenas unas horas antes de morir.

Una segunda respuesta se fija en el factor tiempo, combinando el estado físico de Bruckner con sus posibilidades de actividad creativa. Es Robert Simpson quien ha centrado más cualificadamente esta posición, al atribuir un carácter nefasto a ese período de revisiones vivido febrilmente por Bruckner entre 1887 y 1891, a raíz de la negativa de Hermann Levi concerniente al estreno de la **Octava Sinfonía**. Si Bruckner, terriblemente herido en su autoestima por el desprecio de Levi hacia su obra, no se hubiera embarcado de forma fanática en la tremenda labor de reescribir

la **Octava** y revisar las **Sinfonías Primera y Tercera** hasta el punto de casi volverlas a componer, Simpson afirma que el músico «habría concluido su **Novena Sinfonía**, e incluso podría haber empezado una **Décima**» (4). Ante este planteamiento, cabe recordar nuevamente los dos años de que Bruckner dispuso para trabajar en el «Finale» de la pieza y las 184 hojas que nos dejó plagadas de material musical destinado a ese último movimiento.

Una tercera hipótesis, la más aceptada generalmente, deja de lado el condicionante fisiológico y se aviene a reflexiones estéticas. A la vista de esas 184 hojas manuscritas y de las conversaciones mantenidas por Bruckner con sus allegados, parece que el final de la **Novena** iba a ser una página gigantesca, grandiosa, culminada en una doble fuga, quizá el más imponente «Finale» concebido por Bruckner, superando en magnificencia a las formidables secuencias conclusivas de las **Sinfonías Quinta y Octava**. Pero Bruckner, merma-



do en sus potencias, a duras penas alcanzó a entrever que el esfuerzo había de ser demasiado titánico para sus posibilidades, y la soberbia sección no rebasaría las lindes de la idea y del boceto, siendo ya su autor incapaz de dar cima a este planteamiento monumental. Schönzeler y Redlich son firmes defensores de esta tercera teoría (5).

Puede haber, sin embargo, una cuarta respuesta a esa pregunta formulada al comienzo. Y para contestarla debemos centrar nuestra atención en el testimonio más directo que poseemos de ese «Finale» irrealizado, dejando al margen comentarios o alusiones del propio Bruckner o de contemporáneos: las ya citadas 184 páginas de música escritas para ese movimiento final.

Previamente, observemos los tres movimientos que Bruckner ha dejado indubitablemente terminados. El «Misterioso» inicial es lo más

(*) Primera publicación, sin las notas al texto, como trabajo original, en la contraportada de la reciente edición EMI de la versión de la **Novena Sinfonía** de Bruckner, dirigida por C. M. Giulini (10 C 065-002885 Q).

avanzado, en términos tonales, que Bruckner había escrito hasta ese instante, y también lo más atrevido en parámetros estructurales (el desarrollo y la recapitulación se funden en un solo haz, y la coda, de menos de 50 compases, es casi inexistente, con lo que el movimiento se nos muestra como una imagen dividida en dos partes; una resolución sorprendente del principio sonata, al que tan apegado se había mostrado siempre Bruckner). Pero es que el «Scherzo» es aún más osado que el primer movimiento, un pasaje unánimemente calificado de «demoníaco» por los tratadistas, y del que Redlich llega a decir que constituye «la más drástica desviación de los habituales cánones sinfónicos de Bruckner». Y al llegar al «Adagio» nos hallamos frente a la música más descarnada y desprovista de boato escrita hasta entonces por el compositor, una página que armónicamente es aún más audaz que todo lo escrito en los dos movimientos precedentes.

¿Con qué nos encontramos al enfrentarnos con los bocetos dejados para el «Finale»? Estos bocetos, en su forma manuscrita, han sido durante lustros patrimonio de la Musikverein der Gessellschaft der Musikfreunde de Viena. Tras el pionero trabajo de Alfred Orel, en 1934, al que se ha hecho más arriba alusión, una edición facsímil nos trae definitivamente a la luz pública estas relevantes páginas, que son la última música escrita por Bruckner (6). Y sí, ciertamente, la concepción parece descomunal, catedralicia, con citas de corales y pasajes fugados. Pero hay algo más, mucho más revelador: la música esbozada supera en atrevimiento a todo lo que se ha dicho en los tres primeros movimientos. La exacerbación cromática del «Adagio» es llevada hasta un punto límite, un punto sin retorno. Harry Halbreich ha señalado cómo este «Finale» en bosquejo va, de por sí, bastante más lejos que la también inconclusa **Décima** de Mahler. Puede parecer increíble, pero lo que Bruckner ha escrito es tan avanzado para su tiempo que la tonalidad misma queda diluida en una suerte de pre-schönbergianismo. También revelador: contra las opiniones escuchadas durante años no hay datos fehacientes en el manuscrito de que el final mismo de este conflictivo cuadro fuese a ser verdaderamente glorificador y mayestático.

Y aquí es donde puede que nos hallemos ante la inesperada solución del enigma. Bruckner fue toda su vida un incansable defensor de la tonalidad, hasta el caso de darle un valor teológico. La forma en que Bruckner explicaba en sus clases de Música el acorde, la tríada básica, va más allá de lo anecdótico: la tónica simbolizaba a Dios Padre; la tercera, al Hijo; la dominante, al Espíritu Santo. La tríada se identifica con la Trinidad. ¿Chanza, anécdota?: sólo en parte. Bruckner lo explicaba así, no sólo por amenizar una clase, sino también porque lo creía. Por ello, cuando al avanzar más y más en su **Novena**, Bruckner descubre que está «atentando» contra sus creencias musicales primarias, no sólo es su universo estético el que tiembla, sino también su cosmovisión espiritual. En el «Finale» de su **Novena** está destruyendo la tonalidad, la tríada, la Trinidad. Los venerados principios seguidos durante toda una vida son puestos en tela de juicio. Y es que Bruckner, una de las mentes musicales más penetrantes de la historia, comprende horrorizado que su «creator Spiritus» ha ido más lejos que su fe.

Sí, cabe una inter-actuación de las hipótesis previas: el precario estado de salud, el tiempo perdido en las revisiones, el exceso de ambición en el concepto. Pero al examinar el manuscrito del «Finale»

ninguna hipótesis parece más clara que ésta: Bruckner ha tenido miedo, terror incluso, de lo que estaba escribiendo. Por eso los dos últimos años de la vida del músico han sido seguramente terribles. La devoción habitual de Bruckner se muta en casi beatería. Eduardo Storni recuerda muy bien cómo «el tiempo que no ocupa en componer lo ocupa en orar» (7). Pero fijémonos en ese dato que los biógrafos suelen anotar como signo de piedad: Bruckner anota metódicamente en una libreta el número de Padrenuestros, Ave-marías, Salves y demás oraciones que reza diariamente. ¿De verdad es esto piedad? ¿No es más bien el gesto neurótico de quien se agarra a su fe como a un clavo ardiendo, como a un asidero último? Bruckner pasa del manuscrito del «Finale» a la oración, como queriendo exorcizar, con la plegaria repetida hasta el desvarío, los demonios que laten en el pentagrama. Es Halbreich quien también ha apuntado que, en contra de las crónicas que ven fallecer a Bruckner en halo de santidad, el autor de la **Novena** ha podido morir casi en estado de desesperación. Por eso Bruckner no sólo no ha podido terminar su **Sinfonía**, tampoco ha querido hacerlo; la obra que se ha abierto con una dedicatoria (quizá ya signo de exorcismo) «al buen Dios» ha podido terminar en blasfemia. Medio siglo después, Stravinski cantará a la Majestad divina con series dodecafónicas en su **Canticum Sacrum**, pero esto Bruckner ya no podía preverlo, a pesar de su enorme inteligencia.

Con todo, es interesante dejar constancia de que la **Novena**, en su «corpus» de tres movimientos, es una obra perfectamente cerrada, en donde la ausencia de un «Finale» no resulta traumatizante. Difícilmente concebiríamos a la **Quinta Sinfonía** sin su final. Lo mismo puede decirse de una **Octava** que terminara tras el tiempo lento. Incluso el mismo «Adagio» de la **Séptima**, una de las páginas más extraordinarias creada por mente musical alguna, nos parecería una conclusión truncada para la **Sinfonía** en cuestión. No ocurre esto en la **Novena**. Y es que las otras obras citadas piden la culminación en punta, la resolución. No así la **Sinfonía en Re menor**: tras el conflicto del primer movimiento, tras la visión infernal, verdadera carcajada del «Gehena», del «Scherzo», el «Adagio» busca la renuncia, la huida; no se da en este movimiento la gran progresión hacia el climax en modo mayor vivida en los tiempos lentos de la **Séptima** o la **Octava**. Tras la desesperanza, tras la lucha desarrollada, el «Adagio» termina de la forma más etérea, como una despedida, como un «adiós a la vida», en palabras del propio Bruckner. Quizá por ello Deryck Cooke, el eminente musicólogo que diera «forma ejecutable» a los bocetos de la **Décima** de Mahler, siempre rehusó hacer algo parecido con los amplios, detallados borradores del «Finale» de la **Novena** de Bruckner, la sinfonía de la desesperación, la sinfonía del miedo.

NOTAS

- (1) Anton Bruckner: IX Sinfonía. Edición preparada por Ferdinand Löwe (Viena, 1903).
- (2) Entwürfe und Skizzen zur X Sinfonie (Viena, 1934).
- (3) H. F. Redlich: Prólogo a la edición de la partitura preparada por Hans-Hubert Schöngeler, Eulenburg (Manchester, 1963).
- (4) R. Simpson: The Essence of Bruckner (Londres, 1977).
- (5) H. H. Schöngeler: Bruckner (Londres, 1970). H. F. Redlich: The Finale of Bruckner's Ninth Symphony («Monthly Musical Record», julio 1949).
- (6) Universal Edition, bajo el patrocinio de la Bruckner Gessellschaft (Viena, 1975).
- (7) E. Storni: Bruckner (Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1977).



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

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

33 Revoluciones
Venta de discos
per correspondència
Apartat de correus 9397
Barcelona



SERVICIO DE VENTA POR CORREO ESPECIALIZADO
EN MUSICA CLASICA

- Descuento especial en todas las grabaciones.
- Garantizada la perfecta recepción del material.
- Información mensual de todas las novedades discográficas de música clásica. Es un servicio gratuito para nuestros clientes.

Rellene el presente y remítalo a:
33 REVOLUCIONS
Apartado 9397. Barcelona.

Durante los tres próximos meses recibirá
nuestra información gratuitamente.

Nombre:

.....

Dirección:

.....

Población:

LA MISA «SCALA ARETINA» DE FRANCISCO VALLS

MUSICA E HISTORIA DEL BARROCO ESPAÑOL

De este modo, la eterna controversia entre el artista y el crítico acerca de las normas de la crítica de arte se encendió con la violencia típica de todos los periodos de transición.

MANFRED BUKOFZER (1)

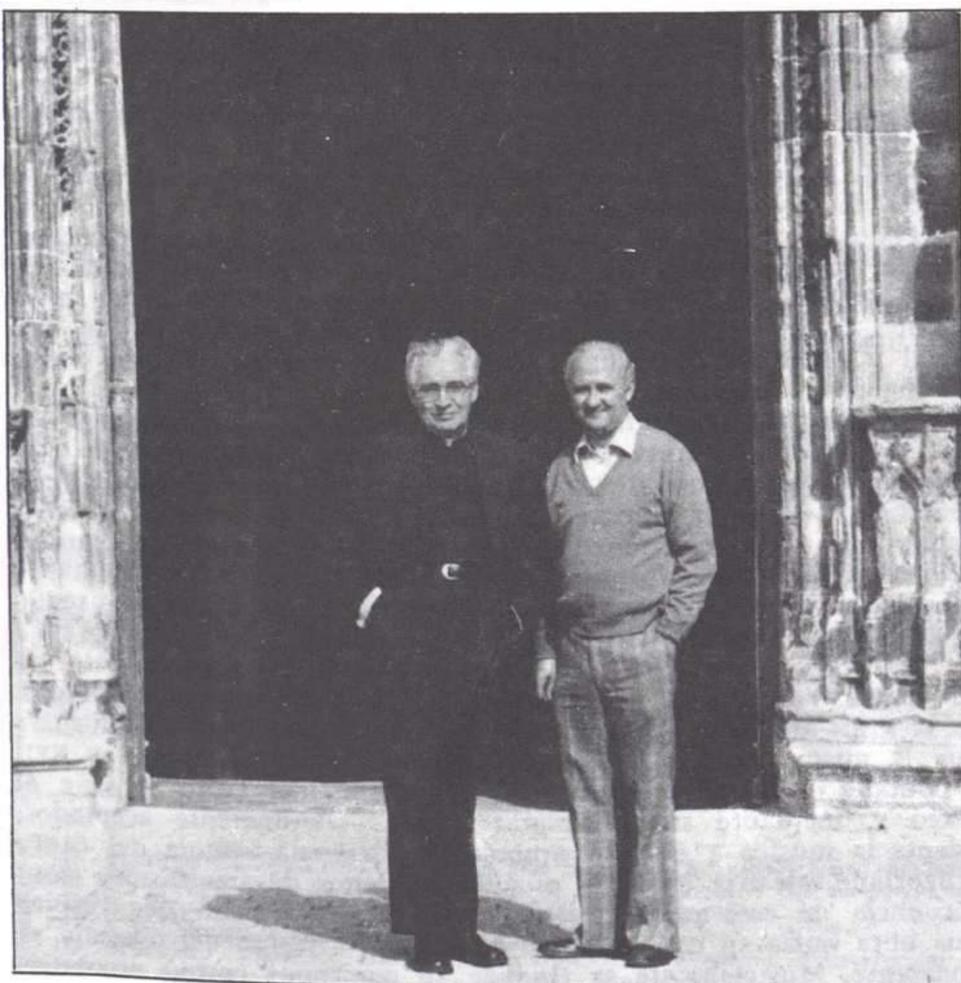
El 11 de octubre del pasado año, en el Salón Tinell, de Barcelona, se presentó, dentro del Festival Internacional de Música, la *Misa "Scala Aretina"*, del que fue maestro de capilla de la catedral de Barcelona en las postrimerías del siglo XVII y comienzos del XVIII, Francisco Valls. La interpretación corrió a cargo del London Oratory Choir, que dirige John Hoban, según transcripción y realización de José López-Calo. En el mismo acto se repartieron los primeros ejemplares impresos de esta *Misa*; acompaña a la partitura un amplio estudio histórico-crítico (2).

UN LARGO PEREGRINAR

La primera interpretación de esta obra en los tiempos modernos tuvo lugar en el Queen Elisabeth Hall, de Londres, el 13 de abril de 1972. Posteriormente, en julio de 1978, fue incluida dentro de la programación del Festival de Saintes (3).

Desde su estreno, la *Scala Aretina* está ligada al London Oratory Choir: en las tres ocasiones fue este grupo inglés el encargado de dar vida a la partitura de Valls; nos consta el entusiasmo de John Hoban y su aportación, como gran conocedor y estudioso de la música coral renacentista y barroca, en todo el proceso de estudio y definitiva "puesta en escena".

El P. López-Calo y John Hoban «velando las armas». Saintes, 1978.



Antes de ponernos a historiar el pasado, vamos a justificar el epígrafe de *largo peregrinar*, que hace relación a la acogida y posterior reacción que la interpretación de la *Misa* de Valls tuvo en los círculos musicales de nuestro país.

Ciertamente, resulta significativo el hecho, una vez más confirmado, de necesitar imprimir y estrenar fuera de España una obra, como es ésta, de especial significado para la historia de nuestro barroco musical. A pesar de las gestiones que se llevaron a cabo desde el día de su estreno en Londres, ha sido preciso esperar seis años hasta que la obra fuera presentada en España.

Hasta aquí se cumplen estadísticamente todas las previsiones. No resulta ya tan justificable el poco eco obtenido por este acontecimiento a nivel oficial: escasa acogida en la prensa, ninguna referencia en las revistas especializadas, total silencio por parte de Televisión Española... Quizá, si se quisiera presentar el lado cómico de esta preocupante situación, se podría añadir que Radio Nacional de España, al presentarla, creyó que se trataba de una obra inglesa y pronunció el título y el nombre del autor "a la inglesa"; sonó algo así como: *Misa "Scala Aretina"*, de Francis Guols (¡SIC!).

A modo de prólogo, hemos acentuado estas notas sociológicas para tratar de captar la atención de nuestros programadores musicales hacia una obra que es preciso dar a conocer por dos motivos esenciales: por su valor musicológico y por la belleza e interés de la partitura. Trataremos de justificar ambas afirmaciones.

INTERES MUSICOLOGICO (4)

En 1858, el historiador Mariano Soriano Fuertes inició su investigación sobre la "Controversia de Valls"; un fortuito descubrimiento lo puso en camino de aclarar una de las polémicas de mayor alcance y aporte de datos en la historia de la música española. Soriano, que andaba metido en fuertes polémicas a raíz de la publicación de los primeros capítulos de su *Historia de la Música española* (5), creyó ver salvado su honor de investigador con este gran descubrimiento: se trataba de una serie de escritos de un buen número de músicos españoles, a partir de 1715, que tomaban postura sobre la licitud de una disonancia sin preparar, introducida por el compositor catalán Francisco Valls en el "Qui tollis" de su *Misa "Scala Aretina"*.

Consciente el historiador de la importancia de los papeles que obraban en su poder, trató por todos los medios de publicarlos, empeño que no pudo ver rematado (6). A su muerte, los papeles pasaron a Francisco Asenjo Barbieri, quien a su vez aportó datos sobre el tema a Menéndez y Pelayo; éste será, con su rígido esquema bipolarizador de la historia y de las ideas (ortodoxos-heterodoxos, progresistas-conservadores), el que marque la línea interpretativa de la polémica: Valls, al saltarse una regla y apelar a la libertad del artista, se coloca en una postura de "vanguardia" (y con él todos los que escriben a su favor), frente a los que apelan a la tradición y a escribir *según arte* (siguiendo las reglas), los inmovilistas, que se escudan en el magisterio de teóricos como Nasarre o Cerone.

Felipe Pedrell, que aporta al estudio de la polémica gran cantidad de datos nuevos, mantiene y, si cabe, acentúa el enfrentamiento estético e ideológico de las dos posturas, al atacar, en su *Catàlech* y en otros escritos, la base teórica de autores como los

citados Nasarre y Cerone: auténticos "saboteadores" de cualquier evolución.

La aparente solidez de la teoría de las dos escuelas, teoría que se basaba exclusivamente en la opinión teórica de unos músicos prácticos, condicionó todos los prólogos, estudios y citas de diccionario dedicados al Barroco en España. La historiografía tradicional se ha servido de estos escritos, en los que no es posible olvidar la faceta humana de sus protagonistas (7), para hacer de los músicos de la época dos bandos, sin haber contado con el análisis de un número razonable de partituras que les permitiesen adoptar posturas de valor más objetivas.

Una nueva posición crítica preside la investigación musicológica actual: la música, el trabajo práctico de esos autores implicados en la polémica, viene a ser el primer "documento de identidad" para conocer y valorar las corrientes estéticas de la época (8).

Paradójicamente, el entramado teórico de la musicología tradicional se montó sobre los escritos de los músicos encartados en la polémica, y en los siete compases del "Qui tollis" que sirven de ejemplo ilustrativo. Con la publicación de toda la Misa vamos recobrando el equilibrio, un tanto perdido, de la lógica musical.

LA CONTROVERSIA DE VALLS

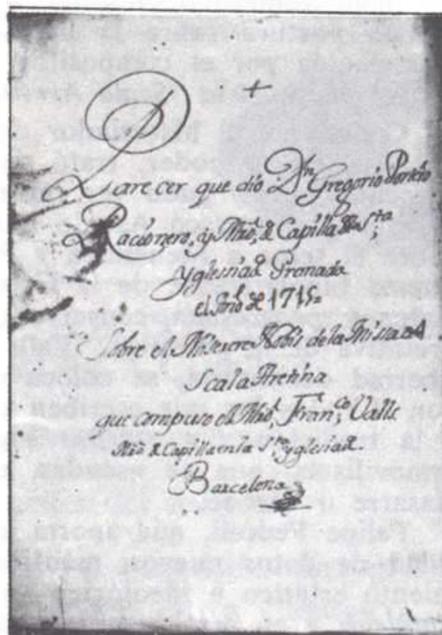
Anotados algunos presupuestos de tipo crítico que deben acompañar al estudio de la Controversia, resumiremos el contenido de la misma, insistiendo, una vez más, en la posibilidad de ampliar el tema consultando la bibliografía anteriormente indicada.

En 1702, Francisco Valls compuso la Misa "Scala Aretina". En el "Qui tollis", siguiendo un criterio de simetría en el contrapunto, hace entrar al tiple del segundo coro en disonancia de 2.^a y 9.^a, sin preparación:

Algunos años después, al parecer de modo fortuito (9), salió al ruedo de la consulta pública el tema de la licitud de aquella disonancia. La polémica se agudizó, tras una primera serie de escritos, con la entrada de reconocidos músicos de la época; se desató la discusión con la violencia típica de los periodos de transición, como dice Bukofzer.

La personalidad de ciertos encartados en el asunto, la significación de sus escritos y la evolución de los acontecimientos determinaron que la discusión se polarizara en unos músicos concretos, sin ellos proponérselo: Joaquín Martínez, por el bando "conservador" (10), y Gregorio Santiso, por el "progresista" (11), se significaron como "líderes" de una y otra postura.

Se estableció una inmediata cadena de relaciones: se pidieron opinión unos a otros, a fin de reforzar los propios argumentos; amigos y conocidos, en primero y segundo grado, emitieron su juicio (12).



Portada autógrafa del «Parecer» que dio en la Polémica Gregorio Portero, causante, según Valls, de la Controversia (Cfr. nota 9).



Parecer de Francisco Valls (primera intervención): «Viendo llegado á mi mano un Papel, que para dezir su discrecion, sobraré el saberse que es del señor don Gregorio Portero...

Para apoyar o censurar la libertad armónica de Valls, los polemistas acudieron a cualquier clase de argumento: de tipo técnico, avalado, a ser posible, por ejemplos similares de otros compositores de prestigio. Argumentos de tipo psicológico: el principio de la evolución constante del gusto y, por tanto, de las normas. El principio de la autoridad del genio para romper las reglas: *¿Qué son las reglas —dice Valls— sino instrumentos y medios para lograr el fin de ellas? (...). ¿Cuál es el fin de la música? Cualquiera que no sea sordo dirá que la melodía; pues como se logra ésta, ¿qué importa que se falte a alguna de las reglas que dieron los antiguos? ¿Cuántas cosas reprobaron los antiguos que han abrazado los modernos?*

Los adversarios de Valls apelan a la tradición, a la normativa. Enfrentarse a las reglas sólidamente establecidas por los grandes compositores pretéritos es enfrentarse al arte mismo.

Detrás de toda la polémica subyace la inquietud de la época, que abona todo el proceso. Este es el caso de la "Controversia de Valls", que, tras cinco años de enfrentamiento, se fue apagando poco a poco. Surgirán nuevos escritos, nuevas polémicas, otros protagonistas...: no son más que los síntomas externos de un principio evolutivo de transformación que atraviesa la música española de esta época. Se apela a la tradición, se mira con orgullo el pasado glorioso de los grandes polifonistas españoles. Sin embargo, el cambio se opera desde dentro, desde la misma técnica compositiva de aquellos maestros. No ha hecho más que empezar la gran batalla que transformará de arriba a abajo los presupuestos de nuestros compositores (13).

LA MISA "SCALA ARETINA" (14)

Huir de los dos extremos en que está puesta nuestra música española: unos, tan relajados en su práctica que sólo cuidan que sus composiciones adulen al oído, imitando en todo a los italianos; otros, tan austeros y tan atados a las reglas pueriles que ni una pequeña transgresión toleran...

FRANCISCO VALLS (15)

Francisco Valls, como teórico, se sitúa en una postura intermedia: reconoce las enseñanzas de los maestros del pasado; mantiene una cierta precaución, cuando no distanciamiento, hacia modas no asimiladas y ajenas a nuestro carácter y a nuestra "escuela" (16). De otro lado, muestra una cierta libertad en la interpretación de la normativa escolástica.

Todos los conceptos que utilizamos al analizar la obra del compositor catalán presentan este anverso y reverso de tradición y "vanguardismo". Como músico, Valls se mueve a un gran nivel técnico, lo que le permite, dentro de la manipulación de un material y un estilo tradicional, ofrecer unas páginas flexibles, llenas de ingenio y elegancia.

La Misa "Scala Aretina" toma el nombre del hexacordo o escala de Guido de Arezzo, que el autor utiliza como *cantus firmus*. Aunque este recurso de utilizar el *cantus firmus hexacordal* se remonta a épocas pretéritas, las posibilidades de variedad y renovación son ilimitadas: mediante la transformación de las figuras; utilizando la escala ascendente o descendente; escalas completas o medias escalas; introduciendo alteraciones en el hexacordo según el contexto armónico, etc.

Un presupuesto base para introducir esta Misa, y en esto no se aparta Valls de la generalidad de los compositores coetáneos, es la gran atención que tiene hacia el texto al que pone música: con la misma rigidez de los polifonistas de los siglos XVI y XVII —contando con nuevos recursos expresivos— el autor se ciñe al texto y, mediante simbolismos musicales comúnmente aceptados, adapta la música a él; ese simbolismo, herencia remota del canto gregoriano, alcanza en Valls momentos plenos de significado; consecuencia de este planteamiento es la gran variedad que respira una obra (misa en este caso) en la que la variación del mensaje es constante. Musicalmente se traduce en continuos cortes, cromatis-

mos, cambios bruscos de tesitura, cambios de procedimiento "narrativo", etc.

Obsérvese, por ejemplo, la literalidad de la traducción sonora del texto (hexacordo ascendente) en la frase "Et ascendit in coelum":

150

Et a-scen-dit in coe - lum, in coe - lum,
 Et a-scen-dit in coe - lum, et a-scen-dit in coe - lum,
 Et a-scen-dit in coe - lum,
 Et a - scen - dit in coe - lum,
 Et a - scen - dit in coe - lum,
 Et a - scen - dit in coe - lum,
 Et a - scen - dit in coe - lum,

o en la frase "passus et sepultus est" (hexacordo descendente):

120 125

et se - pul - tus est.
 et se - pul - tus est.
 et se - pul - tus est, se - pul - tus est.
 pas - sus et se - pul - tus est.
 pas - sus et se - pul - tus est, se - pul - tus est.
 pas - sus et se - pul - tus est.

Efectos de multitud, alternando solistas y coro, en proclamaciones de fe o aclamaciones:

38 15

Be-ne-di ci-mus
 mus te.
 Lau-da-mus te.

(1) Manfred BUKOFZER: *Music in the Baroque Era*, 1947. Con esta cita inició José López-Calo su estudio sobre la Controversia: "La Controversia de Valls. Estudios sobre la música religiosa en España en los siglos XVII y XVIII", en *Tesoro Sacro Musical*, 1 (1968), pág. 11.
 (2) Francisco VALLS: *Missa "Scala Aretina"*. Estudio, transcripción y realización de José López-Calo. Ed. Novello, Londres, 1978.

Sensación de dinamismo mediante contestaciones rápidas de los distintos coros:

220

con-glo-ri-fi-ca-tur, glo-ri-fi-ca-tur; qui lo-cu-tus est,
 qui lo-cu-tus est,
 ca-tur, et con-glo-ri-fi-ca-tur; qui lo-cu-tus est,
 qui lo-cu-tus est, qui lo-cu-tus
 qui lo-cu-tus est, qui lo-cu-tus

Tengo vistas varias obras de los Mros. Galarr, Patiño, Capitan D. Diego de Casfeda, Juan Navarro, Palefina, Hynojola, Nafarre, Rogier, y otros muchos; y aunque no es argumento convincente (pues lo que estos no alcanzaron, ha podido alcanzar el Autor) *tamen*, en lo poco que alcanço, lo tengo mas por quimera, que por prueba de ciencia, ni me puedo persuadir, que siendo Mro. confumado, dexé de conocer qual es disonancia, y qual consonancia.

Me ha parecido poner esta postura, por ser de el intento, como se dexa conocer.

Bonísimo. Malísimo.

Omito otros muchos exemplos, con que podia apoyar este corto dictamen, y creo que si lee con reflexion al dicho Nafarre ha de ceder de su opinion. Así lo siento, en esta Ciudad de Alfaró à 22. de Octubre de mil setecientos y diez y seis.

D. Roque Lazaro.

FINIS.

El de masi finis con los tres disparates, y los aciertos de los maestros que me favorecen, y mande cuanto gustare pues save soy todo suyo.

Tras el escrito de Roque Lázaro puede leerse una dedicatoria autógrafa de Joaquín Martínez: Vmd. se mortifique en leer mis disparates y los aciertos de los maestros que me favorecen y mande cuanto gustare pues save soy todo suyo:

El tipo de escritura utilizado por el autor también depende del contenido del texto que está desarrollando (contrapunto imitativo, escritura homorrítmica, sucesión de acordes, solistas acompañados, etc.). En esto sigue los principios generales establecidos por los compositores españoles de la época. No vamos a detenernos en ello.

Ciñéndonos más al material de la *Misa "Scala Aretina"*, la utilización de los tres coros vocales de distinto timbre y un cuarto coro instrumental ofrece al oyente unos contrastes de planos y timbres típicos del barroco. Estos contrastes se ven acentuados por el emplazamiento de los coros en distintos lugares del templo.

Hay, no obstante, algunas notas, históricas y técnicas, que nos llaman la atención al acercarnos a la partitura:

a) En primer lugar, el derroche de medios empleados por Valls; ciertamente, un material desusado — como norma general — en las catedrales españolas de la época. Nos hace pensar en la espléndida capilla de música a disposición del maestro catalán.

Yendo más al fondo de la cuestión, podemos considerar algunos aspectos dignos de tenerse en cuenta:



Portada y entrada del triple primero del primer coro en el «Kyrie» de la Misa «Scala Aretina».

La parte de los clarines y de los oboes, aunque del mismo copista, son posteriores al resto de las voces (17). La adición de estos instrumentos, aparte del nuevo resultado tímbrico, transforma necesariamente la estructura primitiva de las voces (al menos, el volumen de las mismas necesario para equilibrar la entrada de los nuevos instrumentos).

La posibilidad de utilizar un solo órgano y de eliminar oboes y clarines transforma totalmente el sentido de modernidad que tiene esta Misa en su estado actual. Posiblemente, al hacer esta adición instrumental la intención del autor fuera de renovación,

(3) José Luis GARCIA DEL BUSTO: "Saintes. Presencia de la música española en el Festival", en RITMO, 484 (septiembre 1978), págs. 67-69; el articulista centra la atención de la crónica —meramente informativa— en lo relativo a los músicos españoles de vanguardia. En el mismo número de esta Revista se adelanta y comenta el programa del Festival Internacional de Música de Barcelona 1978; respecto a la Misa de Valls, tan sólo el anuncio: El London Oratory Choir incluye en su programa obras de Purcell y F. Valls; Fernando PEREGRIN GUTIERREZ, RITMO, *ibid.*, pág. 42.

(4) Remitimos al estudio y consulta de algunos de los autores que han marcado etapas en el estudio de la "Controversia". Las líneas que siguen son una síntesis de estos trabajos: Marcelino MENENDEZ Y PELAYO: *Historia de las Ideas Estéticas en España*, C. S. I. C., Santander, 1947, tomo III. Felipe PEDRELL: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, 1908, vol. I. ANGLÉS-PENA: "Valls", en *Diccionario de la Música Labor*, Barcelona, 1947. José LOPEZ-CALO: "La Controversia de Valls...", *Op. cit.*, 1 (enero-febrero 1968), 2 (marzo-abril 1968), 3 (julio-agosto 1968); 4 (octubre-diciembre 1971). Antonio MARTIN MORENO: *El Padre Feijóo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijóo", Orense, 1976.

(5) Cfr. Antonio MARTIN MORENO: "Hilarión Eslava, polemista: La polémica en torno a la historia de la música española", en *Monografía de Hilarión Eslava*, Musikaste-Eresbil, Pamplona, 1978, págs. 279 y sigs.

(6) La correspondencia entre Soriano Fuertes, Barbieri y Saldoni, junto con la introducción que aquél había preparado para su estudio sobre Valls, aparecen, en los papeles de Barbieri, en la Biblioteca Nacional; los publica todos el Padre López-Calo: *Op. cit.*, 3 (1968) y 4 (1971).

(7) En cierta ocasión, buscando datos sobre José de Urroz, participante "conservador" en la polémica, comprobamos que, antes de Avila (desde donde escribe su parecer, en 1717), había estado de organista en Palencia; aquí coincidió con Joaquín Martínez, a favor del cual escribe con ocasión de su respuesta. En un futuro próximo, cuando se complete la historia del período y se llenen los huecos biográficos, aparecerán múltiples conexiones y relaciones personales entre músicos, que justificarán el "por qué" de muchas de las opiniones vertidas.

(8) En esta línea, y dentro del estudio del Barroco en España, es imprescindible citar el volumen *La música en el Barroco*, Departamento de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1977; con artículos de Emilio Casares, López-Calo, Martín Moreno, entre otros.

(9) Un escrito de Gregorio Portero, maestro de capilla de Granada, en el que opinaba sobre la "licencia" de Valls, llegó a manos del autor catalán; éste —seguimos la versión de Valls— le contestó en privado (primera respuesta de Valls) a través de un emisario, el cual, juzgando interesante el contenido del papel, lo imprimió y distribuyó por toda España. En realidad, hay dos fases en la Controversia: una primera, a media voz, pero ya enfrentando las dos posturas, antes de que Joaquín Martínez entrara en liza y con él los principales autores de la polémica. Entonces, aunque los pareceres que Valls recoge en su contestación a Martínez se refieren a la defensa de la disonancia del "Qui tollis", dichos pareceres están emitidos anteriormente a la entrada en escena de Joaquín Martínez y los demás (segunda parte de la Controversia).

mediante la transformación tímbrica.

b) Valls desarrolla dos sistemas de escritura totalmente diferenciados: aquel que imita a los polifonistas de los siglos XVI y XVII, y un segundo lenguaje totalmente barroco; el primero (a la antigua), con claros síntomas de modernidad y evolución respecto a épocas pretéritas: cromatismo, tendencia verticalizante en la relación de las voces, valor estético y funcional de las disonancias, etcétera, mientras que en el segundo sistema de escritura denota claros síntomas de timidez: desarrollos muy breves, reiteración rítmica, simplicidad armónica...; la técnica aún no está plenamente al servicio de la expresión.

Valls se mueve a sus anchas cuando trabaja "a la antigua", y siempre retorna a este sistema (aquí es donde consigue las cotas de calidad más altas). Su incursión en la técnica de los "falsos coros", de solistas acompañados por "continuo", de armonía estrictamente vertical, es rápida e incidental; siempre retorna al lenguaje que le es más familiar.

c) La utilización de los instrumentos está, lógicamente, en función del sistema de escritura escogido. Salvo raras ocasiones, en las que el coro instrumental dialoga con los otros coros, aquél adopta un papel concertante con una escritura horizontal o vertical, siguiendo, en este último caso, unos esquemas rítmicos totalmente simétricos (isorrítmicos) y paralelos a las partes vocales.

* * *

Aunque no debiera existir una conclusión al hablar de un autor, de su obra o de su época, es obligado cerrar nuestro análisis con el convencimiento de que Valls se mueve a la altura de los grandes genios que saben manejar y exprimir todas las posibilidades a su alcance (materiales, conocimientos y estética en la que se encuadra). Su Misa "Scala Aretina" respira una grandeza y una riqueza de expresión que no hemos hallado en otras obras de la época.

Reflejando la conciencia de la musicología actual, al tratar del barroco musical, y a la luz de páginas como la presente, concluimos que es preciso investigar, analizar y divulgar nuestros fondos musicales porque, es lógico pensarlo, el Barroco musical español tuvo una vitalidad similar a la de las otras artes: arquitectura, pintura, literatura, alcanzaron un cierto reconocimiento internacional en su concepción y adaptación —a la española— de formas, volúmenes y conceptos. ¿Por qué no —también— de los sonidos?

(10) Un argumento más en contra de la simplificación con que algunos estudiosos han tratado el binomio conservador-progresista de la polémica es, precisamente, el haber encuadrado a Joaquín Martínez de la Roca en el bando de los inmovilistas. Si alguien, por mentalidad y técnica, es músico de "vanguardia" en esta época, éste debe ser, precisamente, Martínez. Cfr. Antonio MARTIN MORENO: *El Padre Feijóo y las ideologías...* *Op. cit.*, págs. 194-199.

(11) Gregorio Santiso Bermúdez, el más enconado defensor de Valls y, años más tarde, panegirista de su *Mapa Armónico* (Cfr. MARTIN MORENO: *ibid.*, págs. 290 y sigs.), era, en 1716, maestro de "seises" de la catedral de Sevilla. La extensión y calidad de sus escritos hicieron de él, sin pretenderlo, la cabeza visible de la *Causa Valls*. Hemos encontrado, rastreando la documentación de la catedral de Santiago, una noticia respecto a este músico; Gregorio Santiso, mozo de coro, pide aprender el oficio de organista; se le releva de sus obligaciones de mozo de coro y se le da un *monocordio* para que se ejercite; cuatro años más tarde se le retira la asignación que recibía en concepto de ayuda por estar ya enseñado. *Actas Capitulares de la Catedral de Santiago*, tomo 38, fols. 91 y 237; tomo 39, fol. 304 vto.

(12) Entre los partidarios de Valls podemos citar a Francisco Zacarías Juan, Isidro Escorihuela, Francisco Hernández, Gaspar Ubeda, José de Casada, entre otros. Del otro lado: Antonio de Yanguas, Gregorio Portero, Antonio de la Cruz Brocarte, Manuel de Egües, etc. Por su singularidad merece ser citada la opinión de Alessandro Scarlatti, quien se muestra partidario de la tradición y, por tanto, contrario a lo escrito por Valls: Cfr. José LOPEZ-CALO: "L'intervento di Alessandro Scarlatti nella Controversia sulla Messa 'Scala Aretina' di Valls", en *Analecta Musicologica*, 5 (1968), 178-200.

(13) Martín Moreno realiza (*Op. cit.*) un magnífico estudio de las distintas polémicas y escritos teóricos que flanquearon la evolución musical del siglo XVIII español.

(14) Primer coro: tiple, alto, tenor; segundo coro: tiple, tiple, alto, tenor; tercer coro: tiple, alto, tenor, bajo; cuarto coro: violines (1.º y 2.º), oboes (1.º y 2.º), clarines (1.º y 2.º) y violón; acompañamiento: dos órganos (uno para el segundo coro y otro para el tercero y cuarto) y arpa (continuo).

(15) Citado por Martín Moreno: *Op. cit.*, pág. 292.

(16) "Pero ni italianos ni franceses en sus composiciones eclesiásticas, y aun en muchas de romance, tienen lo que las españolas de científicas y sólidas..." (Francisco Valls); citado por Martín Moreno, *ibid.*, pág. 293.

(17) José LOPEZ-CALO: *Francisco Valls. Misa "Scala Aretina"*, *Op. cit.*



V. V. A.
POSTAL

Hortaleza, 62 - Madrid-4

VD. NO PUEDE PERDER ESTA OPORTUNIDAD

Nuestras ofertas para el mes de junio incluyen:

- Un homenaje especial a SIR THOMAS BEECHAM en el centenario de su nacimiento con su famosa FLAUTA MAGICA grabada en BERLIN, 1939.
- Las grandes interpretaciones de HOROWITZ contenidas en la WLADIMIR HOROWITZ COLLECTION.
- La grabación de EMIL VON SAUER de los conciertos de LISTZ.
- Las sinfonías 3.ª, 4.ª y 5.ª de BRUCKNER dirigidas por KNAPPERTSBUSCH.
- El gran director beethoveniano GEORGE SZELL con la ORQUESTA DE CLEVELAND interpreta los conciertos de piano con EMIL GILELS como solista.

Pida información a V. V. A. POSTAL. Servimos a vuelta de correo a cualquier punto de España.

LAS GRANDES VOCES DE LA LIRICA CONTEMPORANEA

LAURI-VOLPI EL MILAGRO DE UNA VOZ

Por MANUEL TORREGROSA

Lanuvio (Roma), 11-XII-1892 - Burjasot (Valencia), 17-III-1979)

Con los «idus» de marzo ha enmudecido para siempre la voz en tantos aspectos singularísima de Giacomo Lauri-Volpi, que no tenía ninguna necesidad de la muerte para entrar de lleno en la mítica leyenda que él mismo había forjado desde su advenimiento al teatro lírico, sesenta años atrás, por obra y gracia de unos méritos de excepción.

El ciclo artístico de Lauri-Volpi, después de una breve preparación en el Conservatorio romano de Santa Cecilia, con el célebre barítono Antonio Cotogni (primer «Marqués de Posa», en **Don Carlo**), y el paréntesis de la primera guerra europea, simultaneando los estudios de Canto y de Derecho, en la «Sapienza», se inicia en Viterbo, 1919 (**Los puritanos**), donde todavía recuerdan los agudos de su debut, dijo recientemente **Radiocorriere**; y termina oficialmente en la Opera de Roma, 1959 (**El trovador**), óperas ambas ligadas a su persona en representaciones centenarias y memorables, en las que rivalizó con las más famosas «Elviras» (María Barrientos, 1921, Mercedes Capsir, 1933, María Callas, 1952) y «Leonoras» (Claudia Muzio, 1927; Rosa Ponselle, 1932, y la misma Callas, 1953) de su tiempo.

No obstante la extensión y versatilidad de su repertorio, que abarcó todos los géneros (desde **Barbero de Sevilla** al **Otelo** verdiano, caso posiblemente único), bastarían los títulos mencionados para configurar la esencia eminentemente «belcantista» y romántica de Lauri-Volpi, que se reveló a la fama la misma noche de su presentación, para consagrarse inmediatamente, en el Teatro Costanzi, de Roma (3-I-1920), con la **Manon**, de Massenet, en un canto «con inflexiones de voces de una belleza arcana» (**La Tribuna**), y saltar sin dilación a los primeros coliseos de uno y otro Continente (Teatro Real y Liceo de Barcelona, 1921; Scala de Milán, 1922; Metropolitan de Nueva York, 1923). En raras ocasiones se ha producido una ascensión tan meteórica y una permanencia tan prolongada a la vanguardia de la falange lírica, con las máximas cotizaciones.

Para el debido enfoque del suceso «laurivolpiano» hay que hacer notar que el joven tenor irrumpe en los escenarios en un momento culminante del «verismo», que tenía en Enrico Caruso, otra voz legendaria, pero no tan audazmente tenoril como la de Lauri-Volpi (posiblemente, la más auténtica de nuestros tiempos), su más caracterizado representante. Desaparecidos de la escena, años ha, los últimos tenores finiseculares (Gayarre, Stagno, Massini, Marconi...), con ellos, además de la época, ha declinado un estilo, una técnica de emisión, una manera de decir áulica. Caruso y sus epígonos han puesto de moda unos timbres impregnados de sensualismo, que tratan de delinear con centros ampulosos las vicisitudes de los personajes de Leoncavallo, Mascagni, Giordano..., reducidos los éxtasis románticos del héroe y su dama a conflictos pasionales de macho y hembra. Voces bellas, grasas, voluptuosas, que se adhieren al naturalismo de las nuevas óperas, a la transformación operada en el gusto musical.

Lauri-Volpi no se concilia, desde el primer momento, con esas voces, cortas unas, oscuras otras, tan distintas de la suya, luminosa y especial, radiante, de fulgurantes acentos y vertiginosas ascensiones a cotas astrales, donde encuentran su razón la rebeldía de «Arnoldo», los fervores de «Arturo» o de «Raúl», el heroísmo de «Manrico»; en una palabra, los sentimientos de amor, de patriotismo, lealtad, valor, que el melodrama romántico confía y pone en la voz del tenor, y cuyas motivaciones hace suyas Lauri-Volpi y las siente inmersas en su propio ser. (Si el lector tiene oportunidad de escuchar el fragmento «O muto asil del pianto», de **Guillermo Tell**, cantado en La Scala, en 1930, recogido del vivo en disco Tima Club, cuidado por Silvio Serbandini y Mauricio Tiberi, sacará por sí mismo unas consecuencias mucho más elocuentes que estas palabras.)

De ahí que la crítica de la época lo asociara sin reservas a los grandes tenores románticos del siglo pasado, por su afinidad de emisión (sonido en la «máscara», en el punto justo de resonancia —punto arquimedeo, que dice Lauri-Volpi—, y que le proporciona brillo e intensidad sin esfuerzos ni contracciones), facilidad para



ejecutar con voz viril las más arduas tesituras, el «paso» firmísimo entre los registros de pecho y de cabeza; técnica vocal, en una palabra, que Lauri-Volpi ha ejercitado hasta su muerte con increíble espontaneidad, y cuyo secreto era de él.

Es necesario fijarse en todo esto para empezar a comprender lo que Lauri-Volpi, con su voz, «similar por el temple al acero y a la plata por el esplendor» (Rodolfo Celletti: **Diccionario de voces ilustres**); con la intensidad de su timbre, arcada de sonido; sus agudos «squillantísimos» —que en él eran notas musicales de limpidez y mordiente sin confrontación posible —únicos—, trata de expresar con su canto, que no acaba de comprenderse bien si se atiende sólo a exuberancias vocales y se olvida, por ejemplo, que sus arrojados incandescentes (**Trovador**, **G. Tell**, **Hugonotes**, **Luisa Miller**, la maldición, en **Lucía**), más que exceso plateal es algo imbricado en la propia naturaleza de los personajes de ese carácter, heroicos, con amores desesperados, fervores patrióticos, lances caballerescos, característico todo ello de la creación romántica, que Lauri-Volpi cincelaba con su voz y su acento, cuando acertaba de lleno en la ejecución y hacía delirar a la multitud. Véase, por ejemplo, lo que comentaba Nora Písling-Boas, en **Uhr Abendblatt**, de 27 mayo 1929, a propósito de la «tourné» europea de La Scala, dirigida por Arturo Toscanini, en la ejecución de **Trovador**, en Berlín, y a cuyo juicio no se habían hecho progresos en la escuela italiana del canto, en la antigua tradición del mismo, «ex-



Lauri-Volpi con el autor del presente artículo en el verano pasado.

cluido el espléndido Lauri-Volpi, cuyo «Manrico» nos llevó al entusiasmo por la magnificencia de la voz, el fervor y la naturalidad del comportamiento, cuya «stretta» (la famosa «pira»), no transportada de tono, fue un milagro de gusto, de fuerza y de belleza». A título de curiosidad, en el elenco de Toscanini figuraban los nombres de Carlo Galeffi, Benvenuto Franchi, Toti dal Monte, la Arangi-Lombardi, Elvira Casazza, Aureliano Pertile (que cantó *Aida* y *Lucia*), amén de Lauri-Volpi, que lo hizo en *Rigoletto* y *Trovador*.

Lauri-Volpi, en definitiva, con su voz, su fraseo, vehemente unas veces, suavísimo, otras; su dicción aristocrática, de nitidez excepcional —cualidades que conservó hasta el fin, como puede notarse en su último disco *El milagro de una voz*, grabado a los ochenta y un años, testimonio sorprendente de longevidad vocal que clama a su título, con medios poderosos y seductores—, engarzado con un canto ligado—, lleno de intención, de matices, vino a cantar aquella época y aquellas pasiones de un mundo fenecido, y a reproducir la estampa del gran tenor romántico, a lo Tamberlik y lo Gayarre, con quienes tiene tantas connotaciones Lauri-Volpi, en un período de sensualismo que le era extraño por naturaleza, y para lo cual, por fortuna para todos nosotros, retrasó en cien años su nacimiento.

Oigase, por ejemplo, el fragmento «Meco all'altar di Venere» (*Norma*), disco RCA *La voce di Giacomo Lauri-Volpi* (incisioni 1928-1930), y se percibirá de inmediato que su canto encierra toda la prepotencia de un procónsul romano; o el dúo de *Aida*, «Pur ti riveggo», que admira por su acento resolutivo y tensión dramática, armonizados con un «legato» de primer orden. Con justicia, Rodolfo Celletti (*Il teatro d'opera in disco*, 1976) considera este dúo, que Lauri-Volpi canta con Elisabeth Rethberg, el de más alto nivel de toda la historia del disco. La grabación, por otra parte, se corresponde con uno de los momentos de máximo esplendor vocal tenor.

Adentrado en el repertorio verdiano (*Aida*, 1925; *Trovador*, 1927; *Luisa Miller*, 1929, Lauri-Volpi superó centenares de representaciones, especialmente en «Radamés» y «Manrico».

El canto verdiano, que requiere una ejecución apenas declamada, pero mordiente, aristocrática (en coherencia con lo que son «Radamés», «Ricardo», «Don Alvaro», «Manrico»...); emisión sobre el «fiato» para reforzar o aligerar el sonido en cualquier momento de fraseo; respeto a la «legatura», a las indicaciones de cantar «piano», ascensiones enérgicas, etc., encontró en la estructura y características vocales de Lauri-Volpi un artífice ideal, como lo fuera también, dicho sea de paso, otro ilustre colega suyo, Aureliano Pertile, con paridad de acentos, pero sin la belleza vocal del primero.

«La vital protervia del «Duque de Mantua» como el heroico «languor» de «Rodolfo» en *Luisa Miller*; el caballeroso y brillante patetismo de «Ricardo» o la inocente gallardía de «Radamés», raramente han encontrado un intérprete más perentorio. Pero es propiamente en la figura de «Manrico», con tintes heroicos y patéticas peroraciones, donde Lauri-Volpi da no sólo lo mejor de sí mismo, sino todo él por entero. Nadie como él ha sido el caballero de capa y espada, ninguno como él aparece provisto de aquella nobleza antigua y aquella aristocrática «souplesse» que representan, en «Manrico», los atributos menos renunciables. Y si nuestro tenor pudo ser, al menos en el plano vocal, un «Calaf» arquetipo, un «Rodolfo» radiante, un «Cavaradossi» sinuoso, un desenfadado «Pinkerton», la identificación total, la natural simbiosis se produjo, sobre todo, con «Manrico», el melancólico e indómito caballero que recorrerá siempre el mundo en busca de quien le preste completamente la voz» (Angelo Sguerzi: *Le stirpi canore*, 1978).

Como final de este bello comentario, fuerza es decir que en el pasado 1976, en la conmemoración del año verdiano con motivo

del 75 aniversario de la muerte del maestro, la ciudad de Busseto, cuna de Giuseppe Verdi, distinguió a Lauri-Volpi como «el más verdiano de los tenores».

Aunque el más genuino Lauri-Volpi pertenece de lleno, como se ha dicho, al melodrama del pasado siglo y compone en nuestro tiempo, de manera aislada, la estampa del tenor heroico romántico (todavía en 1955, ya sexagenario, y entre la pléyade de voces del momento, había de ser elegido una vez más para la ardua tesitura de «Raúl de Nangis», *Hugonotes*, en transmisión de la RAI, ópera que ya protagonizó en la Arena de Verona, 1933, y de cuya emisión hay diversos fragmentos recogidos en otro disco Tima Club), no pudo desentenderse por ello de la época que le tocó vivir, y recogió también clamores en el repertorio moderno, sobre todo en Puccini (*Tosca*, *Bohème*, *Turandot*, *Fanciulla*), Mascagni (especialmente *Cavalleria*, que cantó por vez primera en Sao Paulo, 1922, bajo la dirección del propio autor, que le dedicó, emocionado, la partitura) y Giordano (*Andrea Chenier*, también centenaria en su carrera, en la que Lauri-Volpi cantaba una «defensa» del poeta, que tanto complacía al compositor).

En este campo, sin embargo, hubo de contender Lauri-Volpi con rivales de excepción (Gigli, Fleta, Cortis, Bassi, De Muro, Crimi...), dueños de voces especialmente adecuadas por la sensualidad del timbre; interpretaciones, en un caso y otros, distintas, igualmente válidas, y que pueden o no preferirse según los gustos, según el «tipo» de «Cavaradossi», de «Rodolfo», etc., que se haya formado el espectador; y que en Lauri-Volpi, por ejemplo, eran la antítesis de concesiones sentimentales, de amaneramientos, a los que fueron proclives algunos de sus compañeros. Por las características de la tesitura, hay que hacer excepción de la pucciniana *Turandot*, estrenada por nuestro gran Miguel Fleta en La Scala (1926), si bien «pensada» por el compositor para la voz de Lauri-Volpi, «deseado y soñado para encarnar al «Príncipe Ignoto», como confesó el libretista de la obra, Giuseppe Adami, en un artículo publicado en *Stampa* (7 octubre 1941). Por lo que aconteció después, hay que dar la razón a Puccini, pues Lauri-Volpi monopolizó dicha ópera hasta su retirada; incluso después, al filo de los ochenta años, pudo reafirmar una vez más que continuaba siendo el «mítico» «Calaf» de siempre («Nessun dorma», Liceo de Barcelona, 26 enero de 1972, actuación memorable del célebre tenor).

El afrontar repertorios dispares y obras de muy diferente carácter es circunstancia que, sin duda, ha podido influir en que Lauri-Volpi no estuviera siempre en forma, o no pudiera cantar bien todas las veces, en ocasiones por las naturales servidumbres de la

MANRICO

AD OGNI TUA NOTA
HAI FATTO PALPITARE
UNA NUOVA STELLA
NEL FIRMAMENTO
DELLE NOSTRE ESISTENZE
E CON TE ABBIAMO GIOITO
E PIANTO
IN ACCORDO DIVINO

(Pietro Guidobono: «Néumi del tempo»)



voz y su aparato de fonación, otras porque no tuviera a punto el brote de inspiración a la que siempre se abandonaba, pues su genio y temperamento eran lo más distante que imaginarse pueda del consabido «cliché», de la enervante rutina. Demás que el carácter difícilísimo, arriesgado por demás, de muchos de sus títulos, junto con el tránsito de una ópera a otra de carácter distinto, puede explicar, si no ha habido tracto suficiente para la puesta a punto de la voz, posibles desequilibrios, por muchas que fueran las posibilidades de amplio espectro de nuestro artista, capaz de simular **Sonámbula** y **Guillermo Tell**, **Rigoletto** y **Otello**, lo cual, por otra parte, es demostrativo de una plenitud vocal que, posiblemente, no ha tenido ninguna otra voz de la época.

Pero lo cierto es que al margen de la anécdota o del accidente, hay coincidencia unánime en reconocer que Lauri-Volpi, en sus veladas de gracia, que fueron no pocas, ha sido el más singular, fascinante y arrebatador de cuantos tenores han pasado por el siglo, protagonista de actuaciones de difícil superación.

Importa, sin embargo, no perder de vista, como ha sucedido a algunos deslumbrados por el fulgor de las altas resonancias de Lauri-Volpi, la entraña eminentemente «belcantista» que informa todo su canto. Algún crítico ilustre ha podido mostrarse sincero entusiasta de la voz de Lauri-Volpi y calificarla de «única», y afirmar al mismo tiempo que no fue nunca «belcantista» o capaz de adelgazar la voz o poseer esas virtudes. Todo lo contrario. Semejante juicio, con mucha concesión, pudiera valer tal vez circunscrito a época avanzada, cuando el tenor, metido de lleno en las vicisitudes heroicas y verdianas, ha dejado atrás los preciosismos de Rossini o Bellini. Pero ni aun así es aceptable el juicio, porque Lauri-Volpi no sólo surgió como un «belcantista» nato, sino que, incluso en épocas posteriores, la interpretación de sus papeles más complejos está empernada en las reglas del auténtico «bel canto», con una amplia gama de colores, matices, «esfumaduras», claroscuros, etc., y con lo que supo conjurar ese peligro de cierta fijeza de sonido que se suele cerner sobre las voces de tipo heroico (Merli, Martinelli...).

Ya en sus primeros momentos la crítica más autorizada resaltó esas virtudes «belcantistas» (**ABC**, **Imparcial**, **El Día**, **Tribuna**, **Avanti**, **Corriere de la Sera**, **New-York Times**, etc., cuyos juicios hemos podido examinar), y todos son coincidentes al hablar de «voz viril, suavísimos matices, llena de color, timbre delicioso, enorme extensión, auténtica escuela, «portamentos» maravillosos, canto distinguido, adornado con «nuances» varias; tesoro de medias voces en las cuales esfuma deliciosamente su canto, «sforzaturas» encantadoras, etc., etc». Singularmente profético el crítico de **El Día**, de Madrid: «Para hallar semejanza a la voz de Lauri-Volpi tendríamos que remontarnos a los tiempos de Stagno, Massini y Gayerre; un auténtico tenor, que podrá cantar todas las óperas, desde **Manon** y **Puritanos** a **Hugonotes**».

Más elocuente que las palabras será para el lector, si tiene ocasión y olvida por un momento las deficiencias técnicas de las antiguas grabaciones, aun vertidas a microsurco, oír suspirar a media voz el aria «Mi par d'udir ancora» (**Pescador de perlas**) con un ligado final paradisíaco; las «filaturas» del «Sogno» (**Manon**), preciosamente ejecutadas (Disco Oasi, 575), o la serenata «Se il mio nome» (**Barbero**) (Oasi, 549). Ya en disco de mejor calidad, el de la RCA mencionado, las modulaciones suavísimas, ensoñadoras, de «A te o cara» (**Puritanos**); la fiebre de matices de «Quando nacesti tu» («Lo schiavo»), todo servido con una dicción nitidísima y medidos acentos, que constituye una soberbia lección (Carlo Bergonzi confesó hace poco al autor del presente que el aria «A te o cara», del referido disco, era una de sus predilectas, y que oía constantemente este fragmento, que estimaba irreplicable). Más recientemente en el tiempo, «Cielo e mar» (**Gioconda**), registrada en 1946 (disco EMI, **Voci illustri**) y «Quando le sere al placido» (**Luisa Miller**), que Lauri-Volpi interpreta con alternancia de frases suaves, casi etéreas, y otras vigorosas, «irruentes», plenas de armónicos, que dejan honda impresión al oyente. O cuando, en otro disco EMI, dúo de **Forza del Destino**, con Gino Bechi, «Invano Alvaro», en medio de la violencia verbal de la escena desafiante, acierta Lauri-Volpi a escanciar, como en éxtasis, la frase «Sulla terra l'ho adorata, come in cielo amar si puote».

En fin, sirva lo dicho como muestra expresiva de una ejecución «belcantista», que en Lauri-Volpi estaba siempre en función de la palabra escénica, del sentido de la frase, a cuyo servicio ponía el sonido, cincelado, esculpido, con raro sentido del equilibrio. Que la consiguiera siempre, es cosa distinta.

Abstracción hecha de la estructura vocal y la técnica del artista desaparecido (en la que puso mano maestra su esposa María Ros, la gran cantante española que se consagró de por vida, renunciando a su gloria, al cuidado de la joven voz catapultada a la fama, y a cuyo magisterio se debe, posiblemente, el que completara la madurez que no le había sido posible en Santa Cecilia, preservándola de la decadencia prematura, riesgo que suele acaecer a tantas y tantas voces estupendas, como es notorio) es la formación humanística y cultural de Lauri-Volpi, de nivel muy superior al que podría exigírsele a un profesional del canto, otro factor de primer orden a tener en cuenta en el plano de la interpretación, aunque, posiblemente, el haber sido un tenor culto supusiera cierto condicionamiento en momentos en que la improvisación era, por lo general, la tónica de los cantantes de la época, desprovistos, por lo



LA CITTÀ DI BUSSETO
A
GIACOMO LAURI VOLPI

común, de esa calidad de instrucción, y puede que ante el público, que en ocasiones no estaba en grado de comprender la razón por la que el «Guillermo Tell» de Lauri-Volpi era mucho más revolucionario que el de Merli, O'Sullivan o Martinelli, por ejemplo, o el motivo por el que su «Manrico» aparecía con tintes melancólicos y patéticos, heroicos y dramáticos, frente a las ejecuciones al uso, que aplicaban un feroz dramatismo de principio a fin. Bajo este prisma, y pese a su capacidad de arrastre multitudinario, Lauri-Volpi ha sido además un tenor de «élite», como en otro aspecto lo fue Tito Schipa, y conocedor profundo de los cantares de gesta, de la trovadoresca, de las guerras religiosas, etc., ha tratado de infundir con su dicción soberbia, su acento intencionado, tales motivaciones. Esto, por ejemplo, no se daba en otros grandes cantantes rivales de Lauri-Volpi, no existía tal preocupación. Y es entonces cuando puede apreciarse de verdad el arte del gran tenor fallecido.

Lauri-Volpi, intelectual de bien cortada pluma, es autor de varios libros: **El equívoco** (1937), con edición castellana; **A viso aperto** (1953) y **Parlando a María** (1972), todos ellos autobiográficos; y fue también biógrafo y crítico de las voces de sus compañeros en **Voces paralelas** (1955), traducido a varios idiomas, entre ellos el nuestro (Editorial Guadarrama, Punto Omega), de cita ordinaria por los especialistas en la materia, que nos cupo el honor de traducir por recomendación del autor. La guerra civil española sirvió de tema para su novela **La prode terra (La valiente tierra)**, 1939. De gran interés por sus impresiones y anecdotario, los artículos que publicó en **Momento Sera**, recogidos en el libro **Incontri e scontri** (1971). Sus creencias, el agradecimiento por su voz y su longevidad cantora le llevan a escribir **La voz de Cristo** (1960), Editorial Prensa Española, que en la forma de tratar los textos evangélicos viene a llenar una laguna en la bibliografía sobre Jesucristo, como dijo el cardenal Cento. De especialísimo interés para el conocimiento de los fenómenos vocales, **Misterios de la voz humana** (1937), cuyo primer título fue **Cristales vivientes** (1947), original creación —son palabras de Papini— de una filosofía del canto, reveladora de sus altos misterios, que hizo comprender al gran escritor italiano, por vez primera, el significado y valor del canto (**Diario de Papini**, 12-XII-1951). Lauri-Volpi, según su célebre compatriota, es un escritor claro y eficaz. Y con estilo directo y bello. Labor tanto más meritoria cuanto que hubo de desarrollarla en medio de una actividad teatral intensa y azarosa, en la que supo encontrar la asepsia, el sosiego indispensable para la creatividad.

Lauri-Volpi, en verdad, ha sido un elegido. Coherente con sus creencias, siempre entendió su canto en sentido trascendente, como instrumento de una misión superior. Pidió a Dios —lo ha referido muchas veces— el milagro de conservarle la voz hasta el fin de sus días, cuando muchos años atrás, en 1930, después de un **Guillermo Tell** en el Metropolitan, tenía la impresión de haberla perdido para siempre. Y Lauri-Volpi no ha sobrevivido a su voz, que le ha acompañado hasta el último momento. Todavía, en junio de 1977, el Teatro Real fue testigo de sus destellos, y el tenor, sin la tersura de antaño, pero dueño por completo de su entidad vocal, volvió a asombrar en la cadencia final de «La donna é mobile», rematada con un bellísimo y deslumbrante «sí» natural, que venía a proclamar la supremacía de una escuela y de una técnica, pero sobre todo el fenómeno espiritual que significaba, porque, muy justamente ha dicho el doctor Jaime Alvarez-Buylla, «un hombre a los ochenta y cinco años es un muerto vocalmente, y un muerto que canta emociona a cualquiera».

Por fin, Lauri-Volpi se ha encontrado con la muerte y ha desentrañado el milagro de su voz, con el que ha hecho palpar, afirma el poeta Guidobono, nuevas estrellas en el firmamento de nuestra existencia.

«PETRUSHKA», DE IGOR STRAVINSKY

Teniendo ya prácticamente concluido **El pájaro de fuego** y el proyecto de **La consagración de la Primavera**, Stravinsky decidió abordar la composición de una especie de pieza de concierto, para piano y orquesta («Konzertstück»); el propio compositor, en sus **Memorias**, refiere la idea que le sugirió la composición de esta obra: «Mientras componía esta música, me vi frente a una especie de muñeco que de improvviso se animaba. Con cascadas de endiablados arpeggios incitaba a la orquesta, que respondía con amenazadoras fanfarrias. Derivó de ahí un terrible tumulto, que se convirtió en paroxismo, terminando con la caída del hombre-muñeco, que se abandona lamentándose, quebrantado. Una vez terminado este pintoresco fragmento, caminé durante horas a las orillas del lago Lemann, atormentándome con la búsqueda de un título que con una sola palabra expresara el carácter de la música y de la personalidad del protagonista. Un día salté de alegría. ¡Petrushka, el payaso, el héroe eternamente desdichado! ¡Había encontrado el título que buscaba!». Comenzado en Lausanne, en 1910, Stravinsky terminó el «ballet», en Roma, al año siguiente, estrenándose en París, el 13 de junio de 1911, con Vaslav Nijinsky como «Petrushka» y Tamara Karsávina en el «rôle» de la bailarina; la coreografía fue de Michel Fokine y la dirección musical de Pierre Monteux.

Las cuatro escenas de que consta el «ballet» representan la emocionante historia de la triste marioneta rechazada por la bailarina a causa de su infeliz aspecto, y que es muerta por el «Moro» durante el espectáculo. El titiritero tranquiliza al impresionado público: sólo se trataba de una ficción... Pero cuando el fantasma de «Petrushka» aparece sobre el techo, la criatura de madera muestra toda su insospechada y turbadora humanidad.

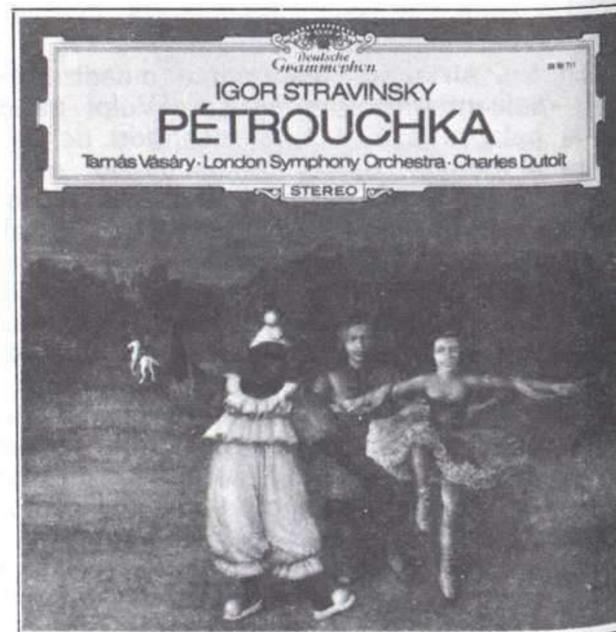
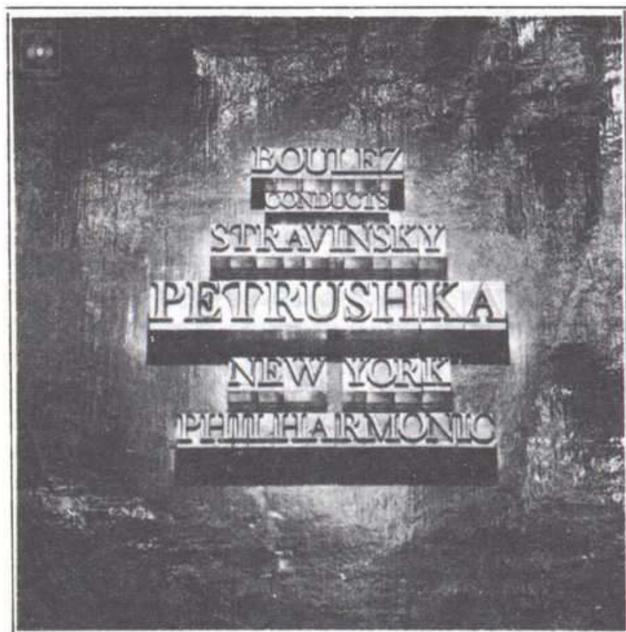
En el aspecto musical la obra está caracterizada por incisivos ritmos y ácidos empastes tímbricos. El amplio fraseo de la música romántica es violentado y escarnecido (más que ignorado), y lo grotesco de las sonoridades se adapta inmejorablemente a la evocación de la despiadada dinámica de la acción en la escena (a efectos de poder expresar el sentido de frustración al que la marioneta debe someterse). El perfilado politonalismo, violentamente disonante en su nitidez y fuerza de contornos, tiene una evidente similitud con la pintura cubista, a pesar de ser el fruto de una cultura profundamente rusa (temas e ideas melódicas tomadas, a veces por entero, del patrimonio folklórico ruso). **Petrushka** es, en definitiva, una mezcla de elementos heterogéneos, la confusión de los términos de perspectiva, la ascendencia nómada oriental del conjunto, el valor simbólico de las situaciones, la feroz discrepancia entre los diversos momentos que se enlazan; en palabras del biógrafo del compositor ruso, Jean Edouard Cirlot: «Es un caos organizado; esto es, un cosmos, que es lo contrario de una naturaleza» (en **Igor Stravinsky**, de J. E. Cirlot, pág. 52). El estreno de **Petrushka** inició las divergencias en torno a la música stravinskyana; hasta entonces, pese al canon disonante del **Till Eulenspiegel**, de Richard Strauss, y sus discor-

dancias más o menos programáticas, no se habían suscitado polémica de importancia.

Las aproximaciones discográficas a esta obra son múltiples y diversas. Al final de este trabajo he reseñado las que, a mi modo de ver, pueden ser consideradas como las más representativas lecturas de la partitura stravinskyana. No hay lagunas importantes en nuestro país en cuanto a la discografía de **Petrushka**, si tenemos en cuenta que el álbum del propio Stravinsky dirigiendo el «ballet» citado, además de **El pájaro de fuego** y **Consagración de la Primavera**, estuvo editado en nuestro mercado discográfico hace algunos años (sería conveniente, no obstante, que CBS tomase cartas en el asunto e hiciese lo posible por una nueva publicación del mismo). Sin contar con las versiones descatalogadas, de las realmente importantes sólo falta la de Ferenc Fricsay con la Orquesta RIAS, de Berlín (editada dentro de esa monumental y ejemplar «Fricsay-Edition», realizada por Deutsche Grammophon). No desesperando respecto a la aparición de esta versión (además de la reedición de la del propio compositor), retrasamos el comentario de las mismas para la ocasión propicia.

Una de las primeras alternativas de esta composición, en un disco que se completa con la «suite» de **El pájaro de fuego** (y, por cierto, con una impresionante toma de sonido), es la excepcional de Seiji Ozawa al frente de la agrupación de la que es titular en la actualidad: la Sinfónica de Boston, en grabación realizada por RCA (disco que, si la memoria no me falla, fue calurosamente elogiado por Pérez de Arteaga en alguno de los números de RITMO del año 1971, creo que en el Extraordinario de Navidad). Lo más destacado de la lectura del director nipón, además de la escrupulosidad y precisión de las que normalmente hace gala, es su peculiarísimo sentido tímbrico-rítmico, merced al cual logra una versión de un Stravinsky duro, cortante y nítido. Factor esencial de este registro es la intervención de la Sinfónica de Boston, orquesta cuyos componentes están habituados a escucharse mutuamente (requisito característico de las orquestas americanas), y que la configuran como una orquesta tímbricamente neutra, lo cual, como se sabe, es imprescindible para interpretar a Stravinsky correctamente (esto es, como él mismo quería que se hiciese). A destacar también la cálida aportación del solista de flauta (o de la solista, caso de tratarse de Doriot Anthony Dwyer) y de la parte del piano confiada a Michael Tilson Thomas. Resumiendo, pues, una gran **Petrushka** y un director de talla excepcional en lo que a la interpretación de la música de Stravinsky respecta.

Claridad, intensidad e incisividad son los «leit motiv» de la lectura de Pierre Boulez al frente de una soberbia Filarmónica de Nueva York, en un disco que quizá sea el mejor grabado de todas las versiones existentes con este «ballet» de Stravinsky. Nuevamente las constantes directoriales del director francés vuelven a hacer acto de presencia en su versión, inolvidable, de **Petrushka**, esto es: planificación milimétrica de la intensidad sonora, texturas orquestales clarificadas hasta extremos indecibles y absoluta precisión, además de una fina ironía que, en ocasiones, da lugar a un ácido humorismo. No olvidar que la doble perspectiva de compositor-director permite a Boulez una verdadera re-creación de la partitura desde el podio directorial (para dar una idea exacta al lector del trabajo de Pierre Boulez, y siguiendo la máxima del genial Vasili Kandinsky: su lectura está regida por el criterio y el principio que, en todos los terrenos,



es lo único artístico y lo único esencial: «el principio de la necesidad interior». (Ver la obra **De lo espiritual en el arte**.) La versión de **Petrushka** es, pues, una especie de equilibrio ideal entre nitidez y lógica constructiva, por una parte, y el margen concedido a la fantasía, a la imaginación, al placer del sonido por el sonido mismo, por otra. Además de ser uno de los mayores logros de Boulez como director de orquesta, esta versión me parece de referencia obligada, junto con la del propio Stravinsky, y quizá también a la de Carlo María Giulini, aunque la del director italiano tenga una óptica de enfoque diametralmente opuesta, si la comparamos con Boulez, Stravinsky, Ozawa o Fricsay. (El disco de Giulini estuvo en el mercado español. Actualmente está descatalogado. Confiamos que se vuelva a reeditar en esa espléndida serie económica de La Voz de su Amo llamada Acorde).

El resto de lecturas discográficas son aproximaciones más o menos afortunadas a las que hasta aquí se han señalado. Ejemplos: Bernard Haitink con la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, versión objetiva y de gran rigor analítico, si bien la orquesta holandesa no es de las agrupaciones más idóneas para la interpretación de esta música; Charles Dutoit al frente de la Filarmónica londinense, en disco grabado para Deutsche Grammophon, versión muy bella y de gran espontaneidad, aunque, a mi juicio, no llegue a las cotas alcanzadas por Haitink. Zubin Mehta con la Filarmónica de Los Angeles hace una **Petrushka** luminosa y brillante, pecando quizá de excesivamente epidérmica; esta grabación, excelente en el aspecto técnico (Decca), se completaba con la **Polca de circo** (creo que tam-

bién está descatalogada). Finalmente, dos versiones muy interesantes e importantes, debidas a dos clásicos en la dirección de la música stravinskyana: Ernest Ansermet y Pierre Monteux, ambos en la serie de Ace of Diamonds de Decca.

Conclusión: Imprescindibles las lecturas del autor y de Pierre Boulez. Como alternativa, Giulini u Ozawa y, de poder viajar a Alemania, la de Ferenc Fricsay—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN**.

REFERENCIAS

- Karel ANCERL, O. F. Checa (+ **Bolero**, de RAVEL). Discophon.
Ernest ANSERMET, O. Suisse Romande (+ **Les noces**). Decca Ace of Diamonds.
Pierre BOULEZ, O. F. Nueva York. CBS.
Charles DUTOIT, O. F. Londres. DG.
Ferenc FRICSAY, O. S. RIAS, Berlín (+ **El beso del hada**). DG. *
Carlo María GIULINI, O. Philharmonia (+ **El pájaro de fuego**). EMI.
Bernard HAITINK, O. Concertgebouw Amsterdam. Philips.
Zubin MEHTA, O. F. de Los Angeles (+ **Polca de circo**). Decca.
Dimitri MITROPOULOS, O. F. Nueva York. Philips («mono».)
Pierre MONTEUX, O. Conservatorio, París. Decca.
Seiji OZAWA, O. S. Boston (+ **El pájaro de fuego**). RCA.
Igor STRAVINSKY, O. S. Columbia (+ **El pájaro de fuego y Consagración de la Primavera**). CBS.

* No publicado en España.

LIBROS

MARCO, Tomás: **Historia general de la Música**, vol. IV, **El Siglo XX**. Ediciones Istmo y Editorial Alpuerto, S. A. Madrid, 1978.

Cualquier persona que conociera el talante estudioso y crítico con que Tomás Marco se acerca a la música en general, y a la contemporánea en particular; que conociera sus rigurosos escritos, desperdigados en mil y un artículos, notas a programa e intervenciones orales; sus libros (en especial **Música española de vanguardia**), podría haber pensado en él como un adecuado autor, en potencia, de la Historia de la Música contemporánea que faltaba en nuestra bibliografía: una historia con amplitud de miras, no reducida a los nombres una y otra vez tratados en monografías; una historia que incorporase definitivamente a los músicos

españoles en el contexto europeo, una historia que se acordara de que también se compone en Sudamérica, en Holanda, en Finlandia, en Portugal, en Canadá...; una historia, en fin, con la utilidad del dato y con una lógica expositiva que la hiciera práctica como obra de consulta. Pues bien, Istmo y Alpuerto abordaron el encargo y la posterior coedición de ese libro que es hoy venturosa realidad.

En dos grandes capítulos—**Del comienzo de nuestro siglo a la Segunda guerra mundial** y **De 1945 a nuestros días**— divide Marco su trabajo, que va pasando revista metódicamente a todos y cada uno de los estilos, tendencias, técnicas y casos aislados que han ido configurando la música del presente, desde los románticos rezagados hasta el mismo año en que el libro se redactó, 1978. Pocos textos tan felizmente conseguidos como éste en cuanto al equilibrio entre la enorme profusión de datos y la amenidad de la lectura, equilibrio que no es misterio alguno, sino el resultado de la concisión, por un lado, y, por otro, de la capacidad

del autor para concatenar los hechos musicales entre sí y para ponerlos en relación con el entorno histórico y cultural en que se produjeron. Por lo demás, el ejercicio diario de la crítica musical que Tomás Marco viene practicando desde muy joven no cabe duda que deja su positiva huella, y así, la exposición posee siempre juicios valorativos, que no rehuyen, en ocasiones, tomas de postura claras.

El índice onomástico completo, que rebasa con mucho los dos mil nombres, da idea del inmenso campo abarcado por la obra total y garantiza la facilidad de manejo del libro de Tomás Marco, toda vez que la ordenación del texto—que es fundamentalmente temática—obliga a que ciertas figuras de la composición contemporánea aparezcan tratadas en más de un capítulo.

Libro, pues, de lectura sumamente recomendable para cualquier melómano, y de obligada consulta para quienes requieran información sobre el arte sonoro de nuestro tiempo.—**J. L. G. B.**

EL CORREO DE «RITMO» (Viene de la pág. 11)

- es la reciente de Dorati (Decca, aún no en España).
- Missa Solemnis, de Beethoven: sólo dos versiones plenamente recomendables, las de Klemperer y Giulini (las dos EMI).
- De El Príncipe Igor había una interpretación magnífica, muy difícil de encontrar, con Christoff/Semkov (EMI Francia). Aquí están disponibles la antigua de Danon (Decca) y la de Ermler (Hispanvox), ambas satisfactorias.
- Quintas de Bruckner puede encontrar en nuestro país las de Maazel (Decca), o las incluidas en los álbumes de los ciclos de Haitink (Philips) y Jochum (DG). En el extranjero hay tres aún superiores: Klemperer (EMI), Kempe (BASF) y Karajan (DG).
- Tres estupendas versiones de la Serenata «Haffner», de Mozart, en España: Boskovsky (Decca), Kubelik y Böhm (ambas DG).

- Carmina Burana, de Orff: Dorati (Decca), Tilson Thomas (GBS), Previn (EMI) o Jochum (DG), tal vez por ese orden de preferencias.
- Don Carlos: Giulini (EMI) y, en segundo lugar, Solti (Decca).
- Otelo, ni una sola interpretación plenamente convincente. De las que hay, Barbirolli (EMI), Karajan (Decca y EMI) y, aún sin publicar aquí, Solti (Decca) y Levine (RCA).
- Rigoletto: Fischer-Dieskau/Kubelik (DG), MacNeil/Molinari-Pradelli (EMI), Merrill/Solti (RCA) o MacNeil/Sanzogno (Decca).
- Traviata: Callas/Giulini (Cetra, antigua), Caballé/Prêtre (RCA), Sills/Ceccato (EMI) o Cotrubas/Kleiber (DG).
- Trovador: Mehta (RCA), la más completa de las modernas y tal vez de todas, aunque la antigua versión de Karajan (EMI) tiene a la Callas.

- Del Requiem por la Guerra, de Britten, sólo se ha efectuado una grabación, dirigida por el autor. En Inglaterra, y quizá en otros países, está disponible.
- Y en cuanto a Sylvia, de Delibes, no encuentro en ningún catálogo la grabación de Fistoulari. La de Bonyngé (Decca, en España), me parece magnífica.—**A. C. A.**

* * *

CONSULTA HI-FI: El modelo Luxman PD es muy bueno, pero ha de ser complementado con un brazo de categoría, ya que se sirve sin él. Luxman tiene dos modelos superiores, el PD 444, que admite hasta dos brazos, y el PD 441. A nivel parecido al PD 131 puede encontrar usted el Thorens TD 126 MK II o el Kenwood KD 750, por ejemplo. En este momento no sé con exactitud el precio del PD 131 en España, pero desde luego, sin brazo como le he dicho, sobrepasa los veinte mil duros.—**A. O.**

DISCOS EDITADOS

ENTRE EL 1 Y EL 25 DE ABRIL DE 1979

LISTA CONFECCIONADA POR
ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

I. ORQUESTAL

- C. Ph. E. BACH: **Cuatro Sinfonías hamburguesas**. Collegium Aureum. Director, F. J. Maier. EMI, 065-099691.
- BACH: **Los Seis Conciertos de Brandemburgo**. P. Zukerman, solistas. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, P. Zukerman. Deutsche Grammophon, 2707098, dos LP. 900 pesetas.
- BARTOK: **Conciertos para piano números 2 y 3**. P. Rogé, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, W. Weller. Decca, SXL 6816.
- BARTOK: **El mandarín maravilloso. Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta**. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, S. Ozawa. Deutsche Grammophon, 2530887. 600 ptas.
- BEETHOVEN: **Las Nueve Sinfonías**. Addison, Hobson, Lewis, Bell. Coro y Orquestas de Cleveland. Director, G. Szell. CBS, S 77706, siete Lp. Precio oferta: 3.500 ptas.
- BIZET: **«Suites» de Carmen y La Arlesiana**. Orquesta Nacional Filarmónica. Director, L. Stokowski. CBS, S 76587. 600 ptas.
- BRAHMS: **Sinfonía número 1**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2530959. 600 ptas.
- BRAHMS: **Sinfonía número 2. Variaciones sobre un tema de Haydn**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2530960. 600 ptas.
- BRAHMS: **Sinfonía número 3. Rapsodia para contralto**. Ch. Ludwig, Cantores de Viena, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2530992. 600 pesetas.
- BRAHMS: **Sinfonía número 4. Obertura «Trágica»**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2530894. 600 ptas.
- DEBUSSY: **El Mar. Preludio a la siesta de un fauno**. RAVEL: **Bolero**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI, 067-002953 Q, «estéreo-cuadrafónico».
- FALLA: **El amor brujo. Fanfare**. Orquesta Filarmónica de Nueva York. RAVEL: **Scheherazade**. M. Horne, Orquesta Nacional de Francia. Director, L. Bernstein. CBS, S 76707.
- GOLDMARK: **Concierto para violín número 1**.
- SARASATE: **Aires gitanos**. 1. Perlman, Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director, A. Previn. EMI, 065-002938 Q, «estéreo-cuadrafónico».

- IVES: **Sinfonía número 4. Central Park en la oscuridad**. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, S. Ozawa. Deutsche Grammophon, 2530787. 600 ptas.
- MASSENET: **«Ballet» de «El Cid». Lamento de «Ariadna»**. MEYERBEER: **Los patinadores**. Orquesta Nacional Filarmónica. Director, R. Bonyngé. Decca, SXL 6812.
- MOZART: **Conciertos para piano números 9, 11, 14, 20, 21 y 24**. M. Perahia, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, M. Perahia. CBS, S 79317, tres Lp. Precio oferta: 1.500 ptas.
- SIBELIUS: **Cuatro leyendas de Lemminkainen**. Orquesta Estatal de Hungría. Director, J. Jals. Decca, SDD 488.
- TCHAIKOVSKY: **Francesca da Rimini. Romeo y Julieta**. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, M. Rostropovich. EMI, 067-002973 Q, «estéreo-cuadrafónico».
- VERDI: **Oberturas de La batalla de Legnano, La fuerza del Destino, Juana de Arco, Luisa Miller, Nabucco y Las vísperas sicilianas**. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, R. Muti. EMI, 065-002877 Q, «estéreo-cuadrafónico».
- WEBERN: **Obra completa, volumen I**. I. Stern, G. Piatigorsky, L. Rose, A. Webern, Cuarteto Juilliard, etc. CBS, S 79402, cuatro Lp. Precio oferta: 1.940 ptas.

II. CAMARA

- BEETHOVEN: **Los Cuartetos de cuerda**. Cuarteto Juilliard. CBS, GM 101, diez Lp. Precio oferta: 5.000 ptas.
- BRUCKNER: **Quinteto de cuerda. «Intermezzo» en Re menor para quinteto de cuerda**. Quinteto de la Filarmónica de Viena. Decca, SDD 490.
- NIELSEN: **Cuartetos de cuerda en Sol menor, op. 13, y en Fa mayor, op. 44**. Cuarteto Carl Nielsen, Dinamarca. Deutsche Grammophon, 2530920. 600 ptas.

III. INSTRUMENTAL

- BARRIOS, Agustín: **Música para guitarra**. J. Williams. CBS, S 76662.
- BRAHMS: **Variaciones sobre un tema de Haendel, de Schumann, y original (del Sexteto número 1)**. D. Barenboim. Deutsche Grammophon, 2530335. 600 ptas.
- GRIEG: **Veinte Piezas líricas**. E. Gilels. Deutsche Grammophon, 2530476. 600 ptas.
- SCHUMANN: **Fantasia en Do mayor. Sonata para piano número 1**. M. Pollini. Deutsche Grammophon, 2530379. 600 ptas.

IV. VOCAL Y CORAL

- C. Ph. E. BACH: **Magnificat**. Palmer, Watts, Tear, Roberts. Coro del King's College, Cambridge. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, Ph. Ledger. Decca, SXL 29135.
- BACH: **Cantatas BWV 23 y 87**. Mathis, Reynolds, Schreier, Fischer-Dieskau. Coro y Orquesta Bach, Munich. Director, K. Richter. Archiv, 2533313. 650 ptas.
- BACH: **Cantatas BWV 202 («Nupcial») y 204 («Del contentamiento»)**. E. Mathis, Orquesta de Cámara de Berlín. Director, P. Schreier. Archiv, 2533363. 600 ptas.
- BACH: **Magnificat. Cantata BWV 78**. Stader, Buckel, Töpfer, Haefliger, Kasteren, Fischer-Dieskau, Engen. Coro y Orquesta Bach, Munich. Solistas de la Semana Bach, Ansbach. Director, K. Richter. Archiv, 1198197. 650 pesetas.
- BACH: **La Pasión según San Mateo**. Auger, Hamari, Ad. Kraus, Baldin, Nimsgern, Huttenlocher. Gächingen Kantorei. Collegium Bach, Stuttgart. Director, H. Rilling. CBS S 79403, cuatro Lp. Precio oferta: 1.940 ptas.
- M. A. CHARPENTIER: **Lecciones de tinieblas**. Watts, Rodde, Chamonin, Guitton, Nigoghossian, Wirz. La Grande Ecurie et La Chambre du Roy. Director, J. C. Malgoire. CBS, S 79320, tres Lp. Precio oferta: 1.500 ptas.
- VICTORIA: **Missa pro Defunctis. Motete Versa est in luctum. Responsorio Libera me. Lectio Taedet animam meam**. Escolanía y Capilla de Montserrat. Director, I. Segarra. EMI, 065-099602.

V. OPERA

- LEHAR: **La viuda alegre (selección)**. Gueden, Kmentt, Loose, Grunder. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Director, R. Stolz. Decca, SDD 460.
- PUCCHINI: **Madama Butterfly**. Scotto, Domingo, Knight, Wixell. Coro Ambrosian. Orquesta Philharmonia, Londres. Director, L. Maazel. CBS, S 79313, tres Lp. Precio oferta: 1.500 pesetas.
- RAMEAU: **Hipólito y Aricia**. Auger, Moser, Watkinson, Caley, Cold. La Grand Ecurie et La Chambre du Roy. Director, J. C. Malgoire. CBS, S 79314, tres Lp. Precio oferta: 1.500 pesetas.

VI. RECITALES

- «GUITARRA ROMANTICA»: **Obras de GIULIANI, SOR y TARREGA**. N. Yepes. Deutsche Grammophon, 2530871. 600 ptas.



EL ASISTIR A LOS PRINCIPALES
ACONTECIMIENTOS MUSICALES DEL
MUNDO, YA NO ES UN PROBLEMA

CRITICA DISCOGRAFICA

Ofertas
Primavera 1979

Nuestra crítica discográfica ofrece en este número novedades de estructura. La finalidad que perseguimos con ellas tiene dos vertientes. De un lado, queremos conseguir que todos los discos que entren en nuestra Redacción lleguen a ser objeto de crítica: para ello hemos diseñado una nueva sección, «Música para las cenas del rey». De otro, se trata de lograr que las críticas aparezcan dentro de plazo, sobre todo en el caso de las llamadas ofertas, que tienen vigencia limitada. En resumen, intentaremos proporcionar más abundante y rápida información discográfica sin mengua de su contenido crítico.

«Las cenas» —como decimos en la jerga de la Redacción— son presentadas por José Luis Pérez de Arteaga unas páginas más adelante. Sirva ahora esta breve introducción para explicar el procedimiento aplicado a la oferta de primavera. La de cada Firma —CBS, EMI, Hispavox y Polydor— aparece comentada globalmente por un «encargado de oferta». Cada trabajo incluye la relación de registros y su puntuación por «interpretación» y «sonido». Así, los lectores disponen de la información básica que puede orientarles selectivamente mientras esté abierta la oferta. Algunos de los registros serán objeto de crítica singularizada en números próximos, ya que por su novedad o importancia merecen esa atención. Por supuesto, puede ocurrir que dejemos sin crítica específica alguna edición que un lector considerará más interesante que otras si seleccionadas por nosotros. En ese caso, pedimos comprensión. Por una parte, garantizamos así que todos los registros queden criticados a tiempo; por otra, no renunciamos a servir, también selectivamente, una información cualitativa de valor más permanente, al tiempo que evitamos reiteraciones.

Las producciones que serán criticadas próximamente con más detalle son éstas (relación meramente enunciativa; entre paréntesis, la referencia del comentarista):

CBS

- BEETHOVEN: **Integral de las Sinfonías.** (J. L. P. A.)
- BEETHOVEN: **Cuartetos.** (A. R.)
- RAMEAU: **Hippolyte.** (D. C. C.)
- CHARPENTIER: **Lecciones de Tinieblas.** (D. C. C.)
- WEBERN: **Obra completa.** (J. L. P. A.)

EMI

- SCHUBERT: **Integral de las Sinfonías.** (M. C.)
- SCHUBERT: **Alfonso y Estrella.** (M. C.)
- VERDI: **Nabucco.** (M. C.)

HISPAVOX

- FRANCK: **Obra para órgano.** (A. F. M.)
- HAENDEL: **Samson.** (A. M. J.)
- SATIE: **Obras para orquesta.** (LL. B.)
- VIVALDI: **L'Olimpiade.** (LL. B.)

POLYDOR

- MAHLER: **Novena Sinfonía.** (E. P. A.)
- SCHUBERT: **III álbum de «Lieder».** (R. A. M.)
- SCHUMANN: **I álbum de «Lieder»** (J. L. G. B.)
- TCHAIKOWSKY: **Pique Dame.** (M. C.)
- VERDI: **Simon Boccanegra.** (G. A. R.)

En cuanto a la oferta de Philips, dividida en dos subofertas «mamut», consagradas a Vivaldi y a Mozart, se ha seguido el procedimiento de encomendarla a dos comentaristas, como si se tratara de dos ofertas. Dada la unidad temática de cada suboferta, las críticas que hoy publicamos reúnen la doble cualidad de generalidad y especificidad, por lo que los volúmenes de estas producciones ya no serán tema de comentario singular posterior.

Ahora son los lectores los llamados a decirnos si el nuevo camino lleva a Roma o conduce a los cerros de Ubeda.—A. F. M.

Comentario general a la OFERTA POLYDOR

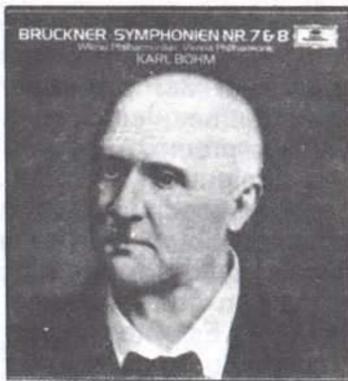
Basta echar un vistazo general sobre las referencias que componen la presente Oferta Polydor para darse cuenta de que (¡al fin!) los siempre mencionados «Pirineos discográficos» van a desaparecer progresivamente, al menos en lo que respecta a barreras estrictamente artísticas, ya que, en lo que atañe a lo comercial, el porcentaje de aumento en el precio de venta por disco va a ser considerablemente superior al del pasado 1978. También hay que añadir que los diversos álbumes, concretamente nueve, reseñados aquí, no van a llevar un precio especial reducido en base al precio normal de un disco cualquiera de sello amarillo, sino que costarán entre 600 y 650 pesetas cada microsurco (es decir, que si usted compra, por ejemplo, el álbum de **Lieder** de Schubert por Fischer-Dieskau, cuatro discos, tendrá que abonar entre 2.400 y 2.600 pesetas, y eso contando con que no tenga que pagar un suplemento por libreto y álbum...). Estamos, pues, al frente de una Oferta muy «sui generis», que sólo tiene de oferta el nombre que le ha dado el Departamento de Marketing de Polydor, y, consecuentemente, no hay argumentaciones posibles contra las exigencias del mercado discográfico (es decir, sí las hay, y muchas, pero condenadas, inevitablemente, al más absoluto fracaso, pues, en palabras de los hombres de la industria del disco, «proviene de cuatro chalados con sus diferentes monsergas culturalistas»...).

Para que el lector esté informado concienzudamente sobre todas las ofertas discográficas de la primavera presente, se ha optado por efectuar, en principio, un comentario global de todos los álbumes, dejando para próximos números de RITMO las composiciones que requerirían un estudio más profundo, bien por su novedad en estas latitudes o por una determinada interpretación, que necesariamente exigía más espacio que el consignado.

Antes de pasar al análisis de las diversas composiciones incluidas en esta Oferta Polydor, es preciso consignar que las puntuaciones referidas al apartado **Sonido** han sido calificadas en base a discos que algunos de nosotros habíamos adquirido en el extranjero (exceptuando el álbum con los **Primeros Cuartetos** mozartianos interpretados por el Cuarteto Amadeus).

BRUCKNER: **Séptima y Octava Sinfonías.** Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por Karl Böhm. Ya hice referencia a este álbum en mi trabajo sobre «Los grandes directores brucknerianos» (ver número 486 de RITMO), y, de acuerdo con lo que allí expresaba, referido concretamente a la **Séptima**, ratifico la opinión, concluyendo en considerar la lectura de Böhm de la **Sinfonía en Mi mayor** de Bruckner como la más específicamente hermosa de toda la historia de la música grabada. De las cuatro **Sinfonías** brucknerianas grabadas por el director de Graz al frente de la Orquesta Filarmónica de Viena, es decir, las números **Tres, Cuatro, Siete y Ocho**, es en la **Cuarta** y **Séptima** donde los valores interpretativos de este gran patriarca musical alcanzan cotas que difícilmente podrán ser superadas por directores que decidan llevar ambas **Sinfonías** al microsurco. El mismo Karl Böhm ha dicho en varias ocasiones que considera a la **Séptima** bruckneriana como la mejor producción sinfónica de todo el siglo XIX; independientemente de que se esté o no de acuerdo con tan rotunda afirmación, lo cierto es que Böhm se lo cree y trata de transmitir al oyente su fe total en esta música. Ya desde los primeros compases (¡qué grandeza y lirismo en las soberbias cuerdas de la Filarmónica vienesa!) uno queda literalmente hipnotizado por la permanente dialéctica entre la ternura y la majestad, que caracterizan al inmenso primer movimiento. El «Adagio» es, en manos de Böhm, una página increíble y fascinante, plena de serena sensualidad, que llega a conmover hasta grados de estremecimiento (es obvio que Karl Böhm tenga preferencia por esta obra y por las de carácter marcadamente lírico, como la **Pastoral** o el **Siegfried** wagneriano). Inigualable el «Scherzo», con el típico aire de las danzas rústicas austríacas, y buena lectura del movimiento final, quizá lo más discutible de toda la versión. Globalmente, la **Sinfonía** posee coherencia y co-

nexión interna en grado sumo. Lectura, pues, de absoluta referencia, que se puede complementar perfectamente con la de Furtwängler/Filarmónica de Berlín para EMI. En cuanto a la **Octava**, la versión Böhm/Filarmónica de Viena dista de llegar a las cimas logradas en la **Séptima**, aunque la interpretación es digna, especialmente interesante por la desusada atención prestada por el director austriaco a los aspectos tímbricos de la partitura, de concepción ligeramente superficial, sin lograr extraer el sustrato místico latente en la composición (el magistral «Adagio» es tratado aquí más centrándose en aspectos preciosistas que profundizando en el material musical). La mastodóntica coda final no es el resultado lógico, en manos de Böhm, de esa continua y gigantesca progresión que culmina con la exposición de los cuatro temas principales de la **Sinfonía** en una magistral construcción polifónica



ca; además, siendo la claridad instrumental la base del trabajo de Böhm en esta obra, se llega a la coda, y todo es expuesto de modo borroso y confuso. En definitiva, buena versión, sin más. Preferible, a pesar de lo deficiente de la toma sonora, la satánica interpretación de Wilhelm Furtwängler al frente de la Filarmónica berlinesa (ver RITMO, número 486), que, a mi modo de ver, sigue como absolutamente imbatible entre todas las versiones existentes en nuestro mercado discográfico. El álbum Bruckner/Böhm posee una espléndida toma de sonido y acertados trabajos de Constantin Floros, quien afirma que Bruckner se inspiró en el pasaje «Wann alle Toten auferstehn», de **El holandés errante**, para componer el «Adagio» de su **Octava**... Puede ser: personalmente, tengo serias dudas sobre el particular.

MAHLER: Sinfonía número 2. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago, dirigidos por Claudio Abbado. Esta fue la primera incursión en el campo mahleriano por Claudio Abbado (seguida por la reciente grabación de la **Cuarta** con Frederica von Stade y la Orquesta Filarmónica de Viena), y realmente auspicia la presencia de un futuro gran director mahleriano. Su lectura de la **Segunda** es magnífica en todos los sentidos, con una Sinfónica de Chicago espléndida; la colaboración del director italiano con la orquesta americana combina milagrosamente la precisión con la convicción de los músicos por la partitura que están interpretando, poseyendo la versión un magnetismo y un atractivo indudables. En bastantes aspectos, la versión de Abbado recuerda a la de Mehta con la Filarmónica de Viena (ver RITMO, núm. 469), si bien la de este último es una lectura más relajada y expresiva, más sensual y espontánea que la del maestro italiano. En ocasiones se tiene la impresión de que la exacta precisión de Abbado confiera a su lectura un carácter más métrico de lo que en realidad es. La variación en los «tempi» siempre obedece a las indicaciones de la partitura. Característica esencial de la interpretación de Abbado es su maestría en los pasajes dramáticos (producto evidente del consumado director de ópera que es el músico italiano). Sus características son, en definitiva, gran concentración, estricto rigor para con lo indicado por el compositor, impulsivo y controlado al mismo tiempo; exquisita delicadeza en el segundo movimiento (característica tan destacable en los músicos de Chicago como su proverbial precisión); «Scherzo» más próximo al ciclo **Knaben Wunderhorn** que lo que habitualmente se acostumbra, siendo incluso más vienés de carácter que el del propio Mehta con la Filarmónica vienesa. En cuanto a las partes solistas, Marilyn Horne canta bien «Urlicht», aunque, para mí, no sea tan profundamente expresiva como Christa Ludwig con Zubin Mehta. Bien Carol Neblett, y soberbios los Coros de la Sinfónica de Chicago. El sonido es bueno, aunque menos amplio en la dinámica que el registro de Mehta para Decca, mejor grabado que este de Deutsche Grammophon. Interesantes comentarios sobre la obra, debidos a Richard Osborne, y buena traducción al castellano.

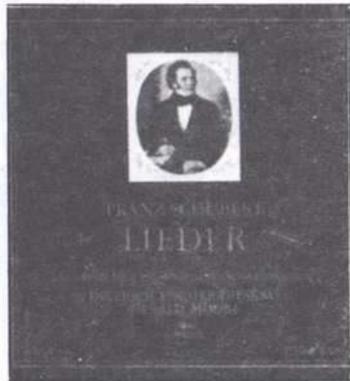
MAHLER: Sinfonía número 9. Orquesta Sinfónica de Chicago,

dirigida por Carlo Maria Giulini. Lleva ya varios premios conseguidos, y creo que será uno de los más firmes candidatos a la concesión de Premios RITMO para los mejores de 1979. La interpretación de Giulini es la más rabiosamente humana de cuantas se han llevado al microsuro; su dirección hace que la música de Mahler no se disuelva en un éxtasis sin contenido ni objeto, ni en un formalismo no menos desprovisto de ambos. Da la impresión de que la **Sinfonía** es el pasar y el morir que se realiza necesariamente en el tiempo, pero que al llegar al final no se hunde en el abismo donde todo desaparece sin dejar rastro, ni en una enigmática existencia de sombras que oscilan entre el ser y el no ser. El propio Giulini ha denominado el final de esta composición como el «triumfo del espíritu del hombre»... Volveremos sobre el tema. El álbum posee espléndidos comentarios de Deryck Cooke y José Luis Pérez de Arteaga. Sonido deslumbrante.

MOZART: Los primeros Cuartetos para cuerda. Versión del Cuarteto Amadeus. El álbum, de cuatro discos, contiene los **Trece primeros Cuartetos** más los **Divertimentos K. 136, 137 y 138**, con una toma de sonido excelente y un libreto con unos comentarios modélicos, firmados por Hans Keller, en discreta adaptación castellana de Juan G. Basté. Comprende el citado álbum muestras abundantes del juvenil y prolífico genio mozartiano, que anticipan de forma clara y rotunda sus grandes producciones de madurez. Así, el **Primer cuarteto en Sol mayor, K. 80**, posee en su primer movimiento, un «Adagio» de corte binario, el germen de lo que más tarde sería la célebre aria «Porgi amor», en **Las bodas de Figaro**. O en el **Tercer cuarteto, K. 156**, también en tonalidad Sol mayor, es utilizado uno de los temas a los que acudiría Mozart, al final de sus días, para insertarlo en el «Lacrimosa» de su **Requiem**. Por lo que respecta a las interpretaciones del Cuarteto Amadeus, pueden ser calificadas como equilibradas y vigorosas, con gran precisión en el fraseo, claridad de texturas, rítmica rigurosa, que a veces peca de excesivamente rígida; elegancia en la articulación y justeza en el ataque. Sin embargo, el Amadeus es un cuarteto que se desenvuelve mejor en las imponentes construcciones beethovenianas antes que en el luminoso mundo mozartiano, para el que el Cuarteto Italiano continúa siendo, hoy por hoy, el intérprete ideal. No obstante, como se ha dicho, las interpretaciones del Amadeus constituyen una segunda vía de indudable interés, plenamente recomendable.

RACHMANINOFF: Conciertos, con Tamás Vásáry como piano solista, acompañado por la Sinfónica de Londres dirigida por Yuri Ahronovitch. El propio Tamás Vásáry explica su acercamiento interpretativo a los **Conciertos** de Rachmaninoff en el libreto que acompaña a los discos. Insiste en que las líneas melódicas deben ejecutarse tendiendo a la concisión. «Empleo el «rubato» mucho menos que otros pianistas. Personalmente, creo que si una larga línea melódica se rompe debido a los «rubatos», no puede llegar a ser percibida por completo por el oyente. Por ejemplo, en el segundo movimiento del **Primer concierto**, la melodía dura unos treinta compases. Si me decidiese a hacer «rubatos», tendría la sensación de que se desharía en pequeñas piezas.» Posteriormente argumenta: «... el romanticismo está tan entrañado en esta música, que no veo la necesidad de hacerla todavía más romántica; el dar un mayor toque de emoción a esta música la haría caer en el sentimentalismo...» A pesar de todo, y hablando siempre desde mi punto de vista personal, las obras en cuestión me continúan pareciendo insoportables, lo cual no es óbice para que Vásáry/Ahronovitch realicen interpretaciones de antología, incluso superiores a las realizadas por el propio compositor, sobre todo en lo concerniente a los conciertos **Primero** y **Cuarto**, hecho curioso, si se tiene en cuenta la preferencia de Vásáry por los conciertos **Segundo** y **Tercero**, tal como explica en el libreto inserto en el álbum. Ahronovitch se compenetra totalmente con el solista, efectuando una dirección con gran sentido del equilibrio orquestal, basculando entre el dramatismo más exagerado y el intimismo





más expresivo, con el fin, creo, de liberar un poco estas composiciones (dentro de los límites en que pueden ser liberadas) de su exceso de sacarina... Para terminar con el apartado Rachmaninoff, una frase de Sergiu Celibidache con referencia a la música del compositor ruso: «... La música de Rachmaninoff es una escarlata musical por la que todos hemos pasado en algún momento... El paso del tiempo acaba siempre por curarnos de ella y de su mensaje musical de cuarta fila...»

SCHUBERT: Lieder, tercer volumen del total de los **Lieder** de Franz Schubert interpretados por Dietrich Fischer-Dieskau y Gerald Moore. El álbum contiene los ciclos de **La bella molinera**, **Viaje de invierno** y **El canto del cisne**. La grabación fue hecha con objeto de terminar los **Lieder** completos de Schubert para voz masculina que iniciaran Fischer-Dieskau y Moore, siendo ésta posterior a la ya publicada por EMI en nuestro país debida a estos dos mismos artistas (ver RITMO, número 469). La interpretación de estos tres ciclos no es una mera repetición de los ciclos publicados aquí por EMI. Aquí el fraseo del célebre barítono es, si cabe, todavía más exquisito que en la grabación anterior, matizado hasta unos extremos increíbles. Soberbio acompañamiento de Gerald Moore, que llega a alcanzar una simbiosis total con la voz, en una unidad real interpretativa, con tal densidad expresiva y tan emocionante convicción como nunca habíamos escuchado anteriormente. Espléndido trabajo introductorio de nuestro compañero José Luis García del Busto, inserto en el libreto que acompaña a los discos. Traducciones magníficas del P. Federico Sopena y Angel Carrascosa. Espectacular toma sonora. Confiamos, finalmente, que Deutsche Grammophon publique de una vez por todas los dos primeros volúmenes de este ya histórico documento fonográfico, imprescindible para conocer el mundo cultural del inolvidable siglo XIX.

SCHUMANN: Lieder (volumen I), con Dietrich Fischer-Dieskau, acompañado en esta ocasión por Christoph Eschenbach, el cual se revela como maestro consumado en el acompañamiento. Espléndido Fischer-Dieskau, por el que no parecen transcurrir los años. El álbum, primero de una serie de tres en los que se recopilarán todos los **Lieder** del compositor alemán, contiene poemas de diversos autores, como Andersen, Byron, von Chamisso, Geibel, Goethe, Heine, Rückert, etc., y, por cierto, en inmejorables traducciones al castellano. Los discos poseen buen sonido, y el álbum en cuestión es publicación importantísima, pues contribuye a rellenar una de las muchas lagunas que sufre nuestra no excesivamente vitalista historia discográfica.

Dos óperas cierran esta importante Oferta de Polydor: la primera, **Simon Boccanegra**, y **Pique Dame**, la otra. Creo que sobre la obra de Verdi, Gonzalo Alonso hará una pequeña reseña sobre los valores interpretativos que contiene. Ahora baste decir que el impresionante dominio de Abbado, en su faceta de director de ópera, confiere a esta grabación el aire de una retransmisión en directo desde el teatro, pero con las ventajas de la toma sonora en estudio. Las representaciones en La Scala de esta ópera precedieron a las tomas de estudio con el mismo reparto que ahora se incluye en la grabación, con la excepción de Plácido Domingo, que es sustituido aquí por José Carreras; éste encarna magistralmente al personaje de «Adorno», con ardor juvenil, belleza de color y perfectos matices. Espléndida la Freni, por encima incluso de Victoria de los Angeles en su grabación con Santini y de Katia Ricciarelli en el registro de Gavazzenni. Cappuccilli mejora sensiblemente su registro anterior, estando aquí con segura autoridad y espléndida caracterización; bien Ghiurov, no logrando igualar la voz cavernosa y grave del sin igual Boris Christoff (éste con Santini), aunque su actuación vocal sea digna y no tenga nada parecido con su desastrosa grabación de **Nabucco** con Muti (EMI). Con todo, lo mejor de todo es la soberbia dirección de Claudio Abbado, superando con creces la mediocre de Santini y la desigual de Gavazzenni, confirmando, además, al conjunto global de la ópera

una dignidad y nobleza que, indudablemente, mejoran la poco afortunada música que Verdi compuso para este melodrama. Discos con sonido excelente. Magnífica traducción al castellano del texto italiano, realizada por L. Alvarado. De la ópera de Tchaikovsky **Pique Dame**, basada en la obra de Pushkin, existía en el mercado español del disco la antigua versión, en Decca, debida al elenco de la ópera de Belgrado. La grabación es importante por la novedad y por el enfoque interpretativo. Debido a que «Martin Codax» tiene hecho ya el estudio, posponemos el comentario hasta la aparición del citado trabajo.

Conclusión: Excluyendo el álbum Rachmaninoff, todos los álbumes son dignos de ser conocidos. Bruckner-Böhm, Mahler-Giulini y «Lieder» de Schubert y Schumann por Fischer-Dieskau los considero de obligada adquisición.—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN.**



OFERTA POLYDOR

R

BRUCKNER: Sinfonías números 7, en Mi mayor, y 8, en Do menor. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Karl Böhm. DG, 2740179, álbum tres LP. Precio: 1.800 pesetas.

Interpretación: 9 (Sinfonía 7) y 7 (Sinfonía 8).
Sonido: 9.

MAHLER: Sinfonía número 2, en Do menor, «Resurrección». Carol Neblett (soprano). Marilyn Horne («mezzosoprano»). Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Claudio Abbado. DG, 2720094, álbum dos LP. Precio: 1.200 pesetas.

Interpretación: 8,5.
Sonido: 9.

R

MAHLER: Sinfonía número 9, en Re mayor. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Carlo Maria Giulini. DG, 2707097, álbum dos LP. Precio: 1.200 pesetas.

Interpretación: 9,5.
Sonido: 9.

MOZART: Los primeros Cuartetos para cuerda. Cuarteto Amadeus. DG, 2740165, álbum cuatro LP. Precio: 2.400 pesetas.

Interpretación: 7,5.
Sonido: 8.

RACHMANINOFF: Los Conciertos para piano y orquesta. Rapsodia sobre un tema de Paganini. Tamás Vásáry (piano). Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Yuri Ahronovitch. DG, 2740173, álbum tres LP. Precio: 1.800 pesetas.

Interpretación: 7,5.
Sonido: 8.
Interés del álbum: Nulo.

R

SCHUBERT: Lieder (vol. III). Dietrich Fischer-Dieskau (barítono). Gerald Moore (piano). DG, 2720059, álbum cuatro LP. Precio: 2.400 pesetas.

Interpretación: 9,5.
Sonido: 9.

R

VERDI: Simon Boccanegra. Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiurov, José van Dam, Giovanni Foiani, Mirella Freni, Claudio Abbado. DG, 2740169, álbum tres LP. Precio: 1.800 pesetas.

Interpretación: 9.
Sonido: 9.

TCHAIKOVSKY: Pique Dame. Peter Gougaloff, Galina Vishnevskaya, Regina Resnik, Bernd Weikl, Dan Iordachescu, Hanna Schwarz, Ewa Dobrowska, Dimiter Petkov, Fausto Tenzi, Heinz Kruse, Lucia Popp. Coro Tchaikovsky, Escolanía de Radio Francia y Orquesta Nacional de Francia. Director, Mstislav Rostropovitch. DG, 2740176, álbum cuatro LP. Precio: 2.400 pesetas.

Interpretación: 6,5.
Sonido: 7.

R SCHUMANN: **Lieder** (volumen I). Dietrich Fischer-Dieskau (barítono). Christoph Eschenbach (piano). DG 2740167, álbum tres LP. Precio: 1.800 pesetas.

Interpretación: 9.
Sonido: 9.

OFERTA PHILIPS

DEMASIADO VIVALDI, POCO VIVALDI

Se me puede acusar de que traigo aquí cosas que no vienen a cuento, pero tratando de ordenar ideas para comentar la Edición Vivaldi que acaba de presentar entre nosotros Philips dentro de su Oferta de Primavera —¿por qué no se dejarán de ofertas y sacarán los discos normales más baratos?—, no he tenido más remedio que recordar una obra de Juan Hidalgo recientemente presentada en Madrid y titulada **Rose Sèlavy**. En ella se iban superponiendo sucesivamente, en lo que ya calificué de **strip-tease** al revés, seis fuentes sonoras diferentes, en un «etcétera Zaj sinfín».

Algo así ocurre con este Vivaldi de Philips. De refundición en refundición, hemos ido teniendo a lo largo del tiempo, y siempre en oferta —faltaría más—, un mamotreto Vivaldi cada vez más abundoso y nutrido en discos. De los creo seis iniciales pasamos a doce, y de ahí a dieciocho, y de ahí a los cuarenta y nueve —repito, cuarenta y nueve— de ahora. La magnitud actual del intento ha hecho que el álbum-nodrizo se haya visto sujeto a un inevitable proceso de mitosis y se haya convertido en seis, que reúnen, creo que con mejor criterio, los diez que son en el extranjero.

La primera impresión que puede dar una oferta de este tamaño es la de que «esto es demasiado Vivaldi». Efectivamente, en un país de discografía tan menguada como es el nuestro, ver que se insiste en lo mismo, y sin ni siquiera actualizar las versiones en algunos casos, resulta descorazonador en primera instancia. Por otro lado, y como quiera que la mentada escasez de mercado discográfico no es más que reflejo de una escasez de demanda —por falta o no de estímulo, pero el caso es que hay esa escasez—, también cabe preguntarse si no será demasiado Vivaldi para la propia editora del «monstruo», sobre todo teniendo en cuenta que serán muchos los posibles clientes que ya tengan parte de él en alguna de las anteriores presentaciones.

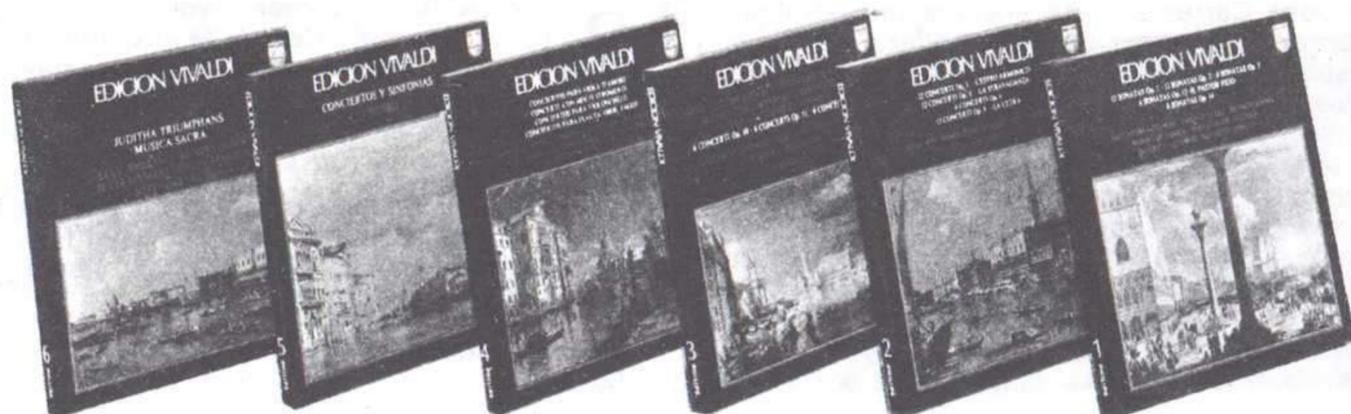
Pero, en fin: con unas cosas y con otras, el hecho es que el álbum, los álbumes, están ahí. Ni conviene aún quejarse mucho del hecho de que salgan discos, ni conviene tampoco preocupar-

se de si se suicida o no una Compañía multinacional que se supone tendrá sus especialistas en vender cosas como ésta. La simpatía de Philips por don Antonio Vivaldi es conocida, antigua, y supongo que no desinteresada, sino resultado de que I Musici sobre todo, pero también Accardo y Vittorio Negri, venden bien sus reiteradas aproximaciones a la obra del cura pelirrojo. Cito, con lo anterior, ya los nombres de los principales protagonistas de la edición. Y creo que la cita vale más que cualquier descripción de lo que tal edición encierra. Si algún calificativo se puede adjudicar a I Musici, al cabo de tanto tiempo de oírles hacer lo suyo de la misma e idéntica manera, es el de «predecibles». Con ello no objeto la calidad de sus interpretaciones, ni el más que probable acierto de quien tome esa predecibilidad por solera. Sí pongo en duda el servicio que puedan haber hecho a un autor al cual se le acusa repetidamente de asemejarse demasiado a sí mismo. I Musici son la baza fundamental de este Vivaldi: ello convencerá a los convencidos, con lo cual si hará las delicias de no pocos, no traerá adeptos nuevos al compositor.

Accardo y Negri son los otros nombres que destacué anteriormente. El primero es figura destacada del primer álbum de la edición, acaso el más interesante, desde el doble punto de vista de que es novedad absoluta en España y casi absoluta en el resto, y de que, además, presenta una serie de interpretaciones inobjektivas y sorprendentemente entusiastas, incluso dentro de lo que cabe esperar de un violinista de tan escaso «appeal» como Salvatore Accardo, irremisiblemente condenado —¿por sí mismo?— a ser valorado por bajo de lo que, en realidad, merece por su excepcional técnica. En cuanto a Vittorio Negri, exponer aquí las razones de su prestigio como máximo especialista en la materia estaría de sobra: baste decir que el material nuevo que ha grabado más o menos **ex profeso** para la edición continúa en su línea de intérprete-musicólogo más inclinado a la prudente exactitud que al riesgo inútil. Y, cosa que congratulará a ciertos aficionados, también hay que añadir que en otra cosa en que también persiste es en elegir intérpretes no italianos para sus realizaciones. Así, para la interpretación de los motetes para una voz con acompañamiento instrumental, una de las piezas fundamentales del sexto volumen —y la de más reciente grabación de la edición entera—, vuelve a elegir a Elly Ameling, de hermosa voz, aunque un tanto perjudicada esta vez por una extraña grabación, excesivamente resonante —¿Realizada en alguna iglesia antigua?—.

Accardo en las **Sonatas** del primer álbum, Vittorio Negri en la música sacra (sacro-militar, para incluir el oratorio **Juditha Triumphans**, que ha venido también a dar aquí), flanquean un **corpus** vivaldiano en el que a diversas formaciones de I Musici, correspondientes a las diversas fechas de grabación, sólo se oponen alternativas de tipo Kurt Redel, y ello en títulos muy contados. Creo que ello, aparte de continuar la unidad interpretativa de la edición, vale como diagnóstico: el aficionado puede imaginarse lo que le espera, y decidir si le compensa.

El «monstruo» sigue creciendo, en un etcétera sin final, que no sé si es Zaj, llegará a serlo, o no lo será nunca. Que resulte demasiado grande, para lo que tenemos entendido por Vivaldi según nos viene servido por las interpretaciones dominantes —de las que son el ejemplar más logrado las de I Musici—, es discutible: pero ya dije al principio que, inicialmente, lo parece. Ahora bien: hay todavía un Vivaldi por descubrir. Un Vivaldi que no depende de que su grabación sea reciente o no, de que su presentación en España sea la primera o la enésima. Es el Vivaldi que no escribió cerca de quinientas veces el mismo concierto, el Vivaldi de la música sacra que apunta el sexto volumen de esta oferta, y del que resta mucho por sacar a la luz; está también el increíble autor de treinta y tantas óperas, de las que una buena veintena pueden ser interpretadas con razonable fidelidad. Y no acaba ahí la cosa: queda el Vivaldi intérprete, cuyas técnicas y habilidades urge revitalizar para comprobar definitivamente lo que





OPERA *live*
CONCERTO *live*

momentos históricos de la interpretación
musical de los últimos 30 años

ferysa



ferysa



DISTRIBUIDOS EN EXCLUSIVA, EN ENVIOS POR CORREO Y CONTRA REEMBOLSO, POR

OTROS DISCOS DISPONIBLES

FRYDERYK CHOPIN
Concerto n. 1 in mi minore
per pianoforte e orchestra op. 11
Köln 25 ottobre 1954
Claudio Arrau
 Sinfonie-Orchester des WDR Köln
Otto Klemperer

Cetra LO 507 (1)
P.V.P.: 590 Ptas.

JOHANN SEBASTIAN BACH
Passio Secundum Matthaeum
(Matthäuspassion) BWV 244
Wien 14/17.4.1954
Anton Dermota ·
Dietrich Fischer-Dieskau ·
Elisabeth Grümmer · Marga Höffgen ·
Otto Edelmann · Wiener Singverein ·
 Wiener Sängerknaben ·
 Wiener Philharmoniker
Wilhelm Furtwängler

Cetra LO 508 (3)
P.V.P.: 1.770 Ptas.

GUSTAV Mahler
Kindertotenlieder
Köln 17.10.1955
George London
 Sinfonie-Orchester des WDR Köln
Otto Klemperer

Cetra LO 510 (1)
 + MAHLER:
 Lieder eines fahrenden Gesellen
Fischer-Dieskau/Furtwängler
P.V.P.: 590 Ptas.

UN BALLO IN MASCHERA
Milano 7.12.1957 Teatro alla Scala
Maria Callas · Giuseppe Di Stefano ·
Ettore Bastianini · Giulietta Simionato ·
Eugenia Ratti ·
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Gianandrea Gavazzeni

Cetra LO 55 (3)
P.V.P.: 1.770 Ptas.

LA TRAVIATA
Milano 28.5.1955 Teatro alla Scala
Maria Callas · Giuseppe Di Stefano ·
Ettore Bastianini ·
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Carlo Maria Giulini

Cetra LO 28 (2)
P.V.P.: 1.180 Ptas.

LUCIA DI LAMMERMOOR
Berlin 29.9.1955 Städtische Oper
Maria Callas · Giuseppe Di Stefano ·
Rolando Panerai · Nicola Zaccaria ·
 Coro del Teatro alla Scala
 RIAS Sinfonie-Orchester
Herbert von Karajan

Cetra LO 18 (3)
 + LUCIA DI LAMMERMOOR (Scene)
Maria Callas (Debut Metropolitan
Opera New York 1956)
P.V.P.: 1.770 Ptas.

"EL ANILLO" QUE MARCA UNA EPOCA

GÖTTERDÄMMERUNG
Bayreuth Festival 18.8.1957
Astrid Varnay · Wolfgang Windgassen ·
Elisabeth Grümmer · Maria von Ilosvay ·
Hermann Uhde · Gustav Neidlinger ·
Josef Greindl ·
 Chor und Orchester
 der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

CETRA LO 61 (5)
P.V.P.: 2.950 Ptas.

DAS RHEINGOLD
Bayreuth Festival 14.8.1957
Gustav Neidlinger · Arnold von Mill ·
Hans Hotter · Georgine von Milinkovic ·
Elisabeth Grümmer · Ludwig Suthaus ·
 Chor und Orchester der
 Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

Cetra LO 58 (3)
P.V.P.: 1.770 Ptas.

DIE WALKÜRE
Bayreuth Festival 15.8.1957
Astrid Varnay · Birgit Nilsson ·
Georgine von Milinkovic ·
Ramon Vinay ·
Hans Hotter · Josef Greindl ·
 Chor und Orchester der
 Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

Cetra LO 59 (5)
P.V.P.: 2.950 Ptas.

SIEGFRIED
Bayreuth Festival 16.8.1957
Bernd Aldenhoff · Astrid Varnay ·
Maria von Ilosvay · Paul Kuen ·
Gustav Neidlinger ·
 Chor und Orchester der
 Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

Cetra LO 60 (5)
P.V.P.: 2.950 Ptas.

DER RING DES NIBELUNGEN
Bayreuth Festival 14/18.8.1957
Hans Knappertsbusch

Cetra LO 58/61 (18)
P.V.P.: 10.620 Ptas.

Estos cuatro álbumes pueden adquirirse sueltos, o bien en conjunto, presentándose en este caso la colección en una lujosa caja que contiene la tetralogía completa,

REFERENCIA	TITULO	P.V.P.	PEDIDO (X)
LO-7 (4)	DON GIOVANNI	2.360	
LO-12 (3)	ERNANI	1.770	
LO-53 (3)	ANNA BOLENA	1.770	
LO-31 (3)	NORMA	1.770	
LO-36 (3)	MEDEA	1.770	
LO-40 (3)	AIDA	1.770	
LO-47 (5)	TRISTAN UND ISOLDE	2.950	
LO-64 (3)	LA FANCIULLA DEL WEST	1.770	
LO-504 (1)	Sinf. n.º 5 BEETHOVEN	590	
LO-513 (1)	Elektra, Tristan und Isolde, Götterdäm.	590	
LO-18 (3)	LUCIA DE LAMMERMOOR	1.770	
LO-28 (2)	LA TRAVIATA	1.180	
LO-55 (3)	UN BALLO IN MASCHERA	1.770	
LO-508 (3)	PASSIO SECUNDUM MATTAEUM	1.770	
LO-507 (1)	Conc. n.º 1 CHOPIN	590	
LO-510 (1)	KINDERTOTENLIEDER	590	
LO-59 (5) ^x	DIE WALKÜRE	2.950	
LO-61 (5) ^x	GÖTTERDÄMMERUNG	2.950	
LO-60 (5) ^x	SIEGFRIED	2.950	
LO-58 (3) ^x	DAS RHEINGOLD	1.770	
LO-58/61 (18)	XTETRALOGIA COMPLETA	10.620	

PEDIDO DE FECHA:

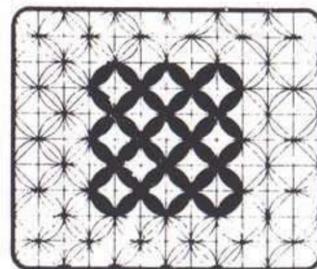
DIRECCION

CIUDAD, PROVINCIA, DISTRITO POSTAL

TELEFONO

NOMBRE Y APELLIDOS

Este Catálogo sólo se puede adquirir en España por medio de **FERYSA** y empleando el sistema de venta por correo.



Por ello, los discos **OPERA LIVE** y **CONCERTO LIVE** no estarán a la venta en ningún comercio del ramo.

cada vez más voces sostienen: que las innumerables piezas instrumentales y vocales que el maestro veneciano compuso no son sino pequeñas guías susceptibles de transformarse en realidades sonoras diferentes e irrepetibles con cada interpretación. Es el Vivaldi inagotable, definitivo contemporáneo nuestro, que anticipan ya algunas versiones, mayoritariamente no italianas. Y para ese Vivaldi, hasta cien discos son pocos.

Quedemos, pues, en que cincuenta son un consuelo, y bueno es que Philips española se haya atrevido a lanzarlos. Organizados, como ya dije al principio, en seis álbumes, mejoran en criterio de ordenación con su equivalente extranjero; como también mejoran en lo referente a los libretos informativos que acompañan cada volumen, remodelación de un trabajo «histórico» de mi colega José Luis Pérez de Arteaga: un trabajo que, como la edición a que va indisolublemente unido, parece destinado a crecer.—**JOSE RAMON RUBIO.**

EDICION VIVALDI, Seis álbumes (49 Lps.).

R Volumen 1: 12 **Sonatas, Op. 1.** 12 **Sonatas, Op. 2.** Seis **Sonatas, Op. 5.** Accardo, Franco Gulli, Canino, Roham de Saram. Seis **Sonatas, Op. 13 («Il Pastor Fido»).** Jean Claude Veilhan, Blandine Verlet, Jerm Lamy. Seis **Sonatas, Op. 14.** Gendrán, Smit, Sibinga, Hans Lang. Ocho discos. Philips, 6768755. Precio oferta: 3.600 ptas.

Interpretación: 9.
Sonido: 9.

Volumen 2: 12 **Concerti, Op. 3 («L'Estro Armonico).** 12 **Concerti, Op. 4 («La Stravaganza»).** Seis **Concerti, Op. 6.** 12 **Concerti, Op. 9 («La Cetra»).** Roberto Michelucci, Félix Ayo. I Musici. Nueve discos. Philips, 6768057. Precio oferta: 4.050 ptas.

Interpretación: 8.
Sonido: 7,5.

Volumen 3: 12 **Concerti, Op. 7.** 12 **Concerti, Op. 8 («Il Cimento dell'Armonia e Dell'Invenzione»)** (incluyendo **Las Cuatro Estaciones**). Seis **Concerti, Op. 10.** Seis **Concerti, Op. 11.** Seis **Concerti, Op. 12.** Salvatore Accardo, Félix Ayo, Roberto Michelucci, Gazzelloni, Holliger, I Musici. Nueve discos. Philips, 6768058. Precio oferta: 4.050 ptas.

Interpretación: 7,5.
Sonido: 7,5.

Volumen 4: **Conciertos para viola d'Amore.** Bruno Giuranna. **Concerti («Con molti Stromenti»).** **Conciertos para violoncello.** Walenzka. **Conciertos para flauta.** Gazzelloni. **Conciertos para oboe.** Holliger. **Conciertos para fagot.** Klaus Thuneman. I Musici. Negri, Redel. Nueve discos. Philips, 6768059. Precio oferta: 4.050 pesetas.

Interpretación: 8.
Sonido: 7,5.

Volumen 5: **Conciertos y Sinfonías.** I Musici. Seis discos. Philips, 6768060. Precio oferta: 2.700 ptas.

Interpretación: 7,5.
Sonido: 7,5.

R Volumen 6: **Juditha Triumphans.** Vittorio Negri. Música Sacra. Ocho discos. Philips, 6768061. Precio oferta: 3.600 ptas.

Interpretación: 9.
Sonido: 7,5.

Primera entrega de la «Edición Mozart»

El grupo «Polygram International» (Polydor-Fonogram) tiene una curiosa afición por las colecciones «monstruo». Si la memoria no

me es infiel, fue en 1970 cuando Deutsche Grammophon lanzó al mercado la Edición Beethoven, inaugurando así el camino de las series pluri-encajetadas. Más tarde (1974) vino «El Mundo de la Sinfonía» y la «Bach-Ausgabe», patrocinada por Archiv (1975-76). Ahora, en 1979 (1978 en Europa), Philips se incorpora a la afición de su firma hermana por las ediciones «proboscídeo», y lanza entre nosotros dos al mismo tiempo: la colección Vivaldi, que en este mismo número comenta José Ramón Rubio, y los cinco primeros volúmenes de la monumental «Mozart Edition», que consta en total de dieciséis álbumes.

En su día, al publicarse entre nosotros la Edición Bach, señalé (Cfr. RITMO, número 452, junio de 1975) que se trataba «de un lanzamiento de bastante más entidad que sus otros dos hermanos-mamut precedentes» (Beethoven y «Mundo de la Sinfonía»). Es paradójico que en estos días se reediten entre nosotros todas estas series y que las cinco colecciones (Beethoven, Sinfonías, Bach, Vivaldi, Mozart) puedan ser adquiridas simultáneamente por un presunto maníaco antropófago de la música enlatada. Y lo que en su día afirmé como defensa de la «Bach-Ausgabe», he de repetirlo hoy en parecidos términos respecto de la enorme edición mozartiana que Philips nos propone. Y el calificativo «enorme» me da la sensación de quedarse un poco menguado ante la cantidad tremenda de discos que esta edición comporta: cuando toda la «Mozart-Edition» esté en el mercado, en la primavera de 1980, el número exacto de discos incluidos en la serie sumará la aparatosa cifra de 148 Lps. Ninguna de las otras cuatro ediciones citadas se había atrevido a tanto: la colección Beethoven ocupaba 76 discos, repartidos en doce álbumes; «El Mundo de la Sinfonía» aumentaba la cifra a 93 discos, distribuidos asimismo en doce cajas; la «Bach-Ausgabe» elevaba el presupuesto a 99 microsuros, con reducción de una caja, o sea, once álbumes; la «Edizione Vivaldi», más moderada, reclama sólo seis álbumes para almacenar 49 discos. Así, los 148 Lps. de la Edición Mozart, repartidos en dieciséis cajas, marcan una cota de elefantiasis numérica desconocida en el mercado nacional.

La pregunta obligada y su respuesta: ¿merece la pena, en conjunto, este aluvión de discos con el tema único de Mozart como eje? La contestación, haciendo abstracción de planteamientos económicos y sociológicos, es que **musicalmente, sí.** Los motivos para este «sí» vienen dados por razones similares a las que en su día también me impulsaban a dar un voto positivo a la Edición Bach de Archiv (y que, también en su momento, me obligaron a contemplar con reservas las colecciones dedicadas a Beethoven y a las Sinfonías). En el 75, al comentar, en conjunto, la «Bach-Ausgabe», yo me refería a la «unitariedad del contenido»: aquí como allí nos encontramos frente a una vasta antología, en varias parcelas integral, seccionada en apartados creativos diversos; con las únicas excepciones de la ópera, a la que se dedican cuatro álbumes y un total de 32 discos, que, sin embargo, no bastan para cubrir **toda** la producción escénica mozartiana (quedan fuera siete de las composiciones juveniles), de las Arias y «Lieder» (se incluye un 50 por 100 aproximadamente, de los mismos) y de las Marchas y Danzas, la edición de Philips puede presumir de recoger **íntegramente** el resto de la obra mozartiana, que no es poco. Están, pues, en el inmenso saco de la edición todas las **Sinfonías**, todos los **Conciertos**, el ciclo completo de **Serenatas** y **Divertimentos**, la obra pianística en su totalidad, el montante global de los **Cuartetos**, **Quintetos** y **Tríos**, así como la música religiosa casi plena, a falta de algunas composiciones.

Alegaba también, al comentar la «Bach-Ausgabe», el hecho de la «unidad interpretativa», refiriéndome a la conexión de la mayoría de los ejecutantes con la «Escuela de Leipzig», y al predominio en más de la mitad de la serie de Karl Richter como intérprete omnipresente, cuyo acercamiento a Bach, decía yo entonces, podía no ser «toda la verdad» sobre el tema, pero sí «una parte importante de la verdad», recordando la contribución de este maestro en los últimos lustros a la difusión fonográfica de las obras del «Kantor» de Eisenach. Esta «unidad interpretativa» no es tan clara en la Edición Mozart, toda vez que en un mismo álbum (v. gr.: **Sinfonías**) podemos encontrar modelos muy distintos de interpretación mozartiana, llámense Neville Marriner y Josef Krips, o Colin Davis y Eugen Jochum, o Poulet y Szeryng, o Paumgartner y De Waart, etc. Sin embargo, aunque en el ánimo de los responsables de la edición esté el diferenciar por grupos de intérpretes un Mozart joven de un Mozart maduro (Marriner-Krips, Verlet-Haebler, Poulet-Szeryng), hay ciertos vectores de continuidad muy claros: por ejemplo, el apartado piano, que por entero pertenece a Ingrid Haebler, o el de los **Cuartetos**, que domina el Cuarte-



to Italiano, o la misma ópera, que mayoritariamente aparece confiada a la batuta de Colin Davis. Con todo, más que de «unidad interpretativa» yo tendría que hablar de **idoneidad interpretativa**: lo que es evidente para alguien que ojee imparcialmente un folleto de la «Mozart-Edition» es la categoría de mozartianos reconocidos, en algunos casos verdaderas cabezas de fila, que poseen la mayor parte de los intérpretes agrupados; nombres como los de Bernhard Paumgartner, Ingrid Haebler, Ferenc Fricsay, Peter Schreier, Neville Marriner, el Cuarteto Italiano, Edith Mathis, Janet Baker, Colin Davis, Kiri Te Kanawa, Jörg Demus, Henrik Szeryng, Ferdinand Grossmann, Fischer-Dieskau, Josef Krips, Arthur Grumiaux, Jack Brymer, Bruno Hoffmann o Frederica von Stade representan en un elevado tanto por ciento lo más granado del mozartianismo en los últimos treinta años. Desde luego pueden echarse en falta otros nombres, digamos Karl Böhm, Daniel Barenboim, Willy Boskowsky, o incluso Leopold Hager, pero es incuestionable que, problemas contractuales entre Casas discográficas al margen, todos los que «están» en esta edición «son», y algunos con letras mayúsculas. Voto positivo, por tanto, a esta macro-edición que, de haber sido realmente completa en todos sus apartados, merecería el desbordamiento del entusiasmo. De cualquier forma, para los mozartianos el manjar es apetitoso con creces, y en más de un instante, bocado suculento.

Algunas de estas «suculencias» son saboreables en los cinco primeros álbumes que de la edición se publican ahora en España. El primero de los mismos, volumen 1 de la colección, agrupa dos lanzamientos editados en su momento (1974-1976) por separado, las **Sinfonías** de juventud y las **Sinfonías** de madurez, números 1 a 20, de una parte, y 21 a 41, de otra, con la adición de nuevas oberturas o «sinfonías» englobadas en el primer apartado, en interpretaciones respectivas de Neville Marriner con su Academy of St. Martin-in-the-Fields y Josef Krips con la Orquesta del Concertgebouw. Arturo Reverter comentó con entusiasmo las lecturas de Marriner y la Academia (Cfr. RITMO, número 464, septiembre de 1976), considerándolas «de adquisición obligatoria para todo mozartiano que se precie»; sigo citando a Reverter: «Es muy difícil "a priori" pensar en un conjunto y director actuales más adecuados para traducir todo el encanto, transparencia y bellezas formales de estas pequeñas sinfonías, algunas de ellas piezas muy importantes en la evolución del género. (...) La calidad de la (versión) que se comenta —que aparece, además, servida por una grabación muy buena— queda inigualada. Tampoco Böhm, al menos en estas primeras sinfonías, es comparable; su concepción, con orquesta más amplia, menos mozartiana, es más sólida, más clásicamente germana, descuidando un tanto lo que de italiano (modelo de ópera bufa, levedad, contrastes dramáticos "forte-piano") existe en ellas». Por su parte, Fernando Gil Olalla (Cfr. RITMO, número 447, extraordinario dedicado al centenario del fonógrafo) titulaba su amplio comentario «Testamento de un gran mozartiano: Josef Krips», para indicar en el mismo que, superadas dudas iniciales sobre la capacidad de orquesta y director, «una vez escuchados los discos (...), el nivel global es sobresaliente; el Mozart de Krips es comunicativo, espontáneo, de fraseo elegante, "tempi" ajustados, pero no rígidos, y viveza controlada: está dirigido con cariño, grandes dosis de entusiasmo y profunda inspiración». Gil Olalla resaltaba asimismo el equilibrio de las voces y la fidelidad a las indicaciones dinámicas y de «tempo», así como la «extraordinaria toma de sonido», concluyendo, como Reverter, en favorecer en este apartado las versiones de Krips a las de Böhm con la Filarmónica de Berlín para DG. Coincido por entero en las apreciaciones de mis compañeros de Redacción, y sólo puedo añadir que la unión de ambos álbumes en un volumen unitario no perjudica en nada al conjunto, y que, incuestionablemente, el «tándem» Marriner-Krips queda muy por encima de la propuesta, interesante, pero muy irregular, de Karl Böhm, que actualmente también está a disposición del comprador en «El Mundo de la Sinfonía».

Que yo recuerde, no ha habido comentario en RITMO a los **Conciertos de piano** por Ingrid Haebler, o al menos yo no he podido encontrarlo rastreando números antiguos de la revista en nuestro archivo. La pianista vienesa grabó su integral entre 1965 y 1968, siempre con el apoyo orquestal de la London Symphony y bajo tres batutas diferentes: Alceo Galliera (siete **Conciertos** y los dos **Rondós**), Witold Rowicki (ocho **Conciertos**) y Colin Davis (otros ocho). En 1974, y con destino a la presente edición, Ingrid Haebler, utilizando un «fortepiano» dieciochesco, registró los cuatro primeros **Conciertos** acompañada por Eduard Melkus con la Capella Academica de Viena. Haebler se ve confrontada a la competencia con el soberbio integral de Daniel Barenboim, pianista y director con la English Chamber Orchestra para EMI, pero tiene ante él la ventaja de la totalidad: Barenboim no pudo, por razones contractuales, incluir en su integral los **Conciertos Séptimo** y **Décimo**, para dos y tres pianos, respectivamente, ni tampoco el **Rondó en La mayor**, piezas todas ellas que sí figuran en el álbum de Philips. A nivel pianístico, Ingrid Haebler puede no tener los toques de genialidad de Barenboim, pero estilísticamente es tan mozartiana como el argentino, y su interpretación está llena de momentos felices, en especial todos aquellos en los que puede desplegar su maravilloso fraseo y su peculiar sentido de la rítmica («Andantino» del **Noveno Concierto**, «Andante» del **Concierto 20 en Do mayor**, «Allegretto» del **K. 503**, todo el **Rondó en Re**, «Romance» [aquí con matrícula] del **Concierto en Re menor**, «Allegro final» del **K. 450**, etc.). Excluidos los cuatro primeros conciertos, a los que se da un especial carácter de obras del «settecento», la paridad entre los tres directores resulta sorprendente, y sin duda es la presencia activa de la Haebler la que ha provocado tal unidad en el tratamiento orquestal, lo cual no es óbice para que las ocho contribuciones de Colin Davis, muy en especial su magistral visión del **Concierto en Do menor**, destaquen en el aspecto orquestal sobre la media del álbum. Los diez a trece años transcurridos desde la fecha de grabación no han afectado la calidad primaria del registro, nítido y limpio, en el que es factor casi constante la colocación estereofónica del viento, metal a la izquierda y madera a la derecha.

Los **Conciertos para instrumentos de viento**, volumen cuarto de la edición, han sido comentados dos veces en esta publicación, en primera instancia por Manuel Chapa Brunet. (Cfr. RITMO, número 435, octubre de 1973), y en segunda por mí (Cfr. RITMO, número 445, octubre de 1974). Chapa y yo coincidimos en valorar el alto interés del álbum de Marriner, especialmente por la calidad del acompañamiento que el excelente músico británico brindaba a sus solistas, pero también estuvimos de acuerdo en dudar de la calidad (caso del fagot Chapman) o de la inspiración (caso de Claude Monteux) de alguno de los intérpretes. Yo terminaba mi comentario, año 74, indicando que «no disponemos todavía de una lectura definitiva de estas obras», y apostillando que «acaso Böhm sea la futura solución». Han pasado cinco años, y la esperanza depositada en Böhm y sus solistas de la Filarmónica de Viena se ha cumplido a medias, en algunos casos con sobresaliente (**Concierto para arpa y flauta**, **Sinfonía concertante**) y en otros con simple notable: el problema radica en que Böhm ha grabado menos obras que Marriner, y sus tres discos registrados para DG (venturosamente, en el mercado nacional a la hora de redactar estas líneas: 25 30 411, 25 30 527, 35 30 715) no contienen el **Andante para flauta** ni los cuatro **Conciertos para trompa**, por lo que su interpretación es un semi-integral. Marriner presenta, por tanto, la alternativa más global, aunque, aisladamente (**Concierto para fagot**, **Concierto para flauta**, el mismo **Concierto para clarinete**, **Concierto para trompa**), sea viable hallar interpretaciones más satisfactorias. Jack Brymer, clarinete de Marriner, posee una lectura más interesante para la misma firma (Philips), acompañado por Colin Davis, por no citar su legendaria actuación para Beecham (EMI). Alan Civil, solista de trompa en

este álbum, realizó una labor mucho más apasionante para Klemperer, en EMI, firma que parece especializada en este juego de obras (recuérdese la versión histórica de Denis Brain con Karajan, o la más moderna de Barry Tuckwell con el mismo Marriner). Album, en suma, útil y competitivo, pero mejorable.

Los dos últimos «sets» que componen este primer lanzamiento están consagrados a la ópera. El volumen 12 de la colección lleva el título «Las Operas Da Ponte», y en él se engloban las tres composiciones escritas por Mozart según libreto del famoso abate: **Las bodas de Fígaro**, **Don Giovanni** y **Così fan tutte**, las tres bajo la batuta de Colin Davis. Sólo **Don Giovanni** es novedad para el mercado hispano. Las grabaciones, cronológicamente, se sitúan así: **Fígaro**, en 1971 (publicación en España en 1973); **Don Giovanni**, en 1973, y **Così**, en 1975 (publicación en España en 1976). José Luis García del Busto comparó en su día **Las Bodas** de Colin Davis con las de Klemperer, que coincidían en España en la fecha de edición (Cfr. RITMO, número 438, enero-febrero de 1974), con saldo favorable para el director británico. «Davis —apuntaba García del Busto— ofrece una interpretación perfectamente clásica, en la línea de la vieja y no superada versión de Kleiber.» Mi tocayo calificaba al álbum de Davis de «sorpresa agradable», en contraste con «el aire inadecuado que respira la versión de Klemperer, debido a un "tempo" que no está en consonancia con lo que las notas piden». Asimismo señalaba J. L. G. B., respecto de la versión de Davis, «el sentido teatral que ha presidido la grabación, con muy felices resultados: recitativos incisivos, llenos de gracia y expresividad, a lo cual ha contribuido excepcionalmente la increíble actuación de John Constable al clavicémbalo; efectos muy logrados de ida y venida de los personajes; subrayado claro de cada persona, de cada situación en los conjuntos». Suscribo todo lo anotado y comparto también la valoración de los cantantes ofrecida por mi colega, que se mostraba entusiasmado con la «Condesa» de Jessye Norman y el «Fígaro» de Ganzarolli, interesado en la «Susana» de Mirella Freni y el «Conde» de Wixell, y defraudado ante el «Cherubino» de Ivonne Minton. En 1976 el autor de este comentario entrevistó a Colin Davis (Cfr. RITMO, número 463, agosto de 1976), quien, hablando largamente sobre el tema Mozart, manifestaba lo siguiente: «(...) A medida que me hago más viejo, más me maravillo ante el arte sublime de este hombre: cada nota de la(s) partituras está impregnada de amor, y apenas caben las palabras al confrontarse con un hombre así». Esta impresión está muy en consonancia con las frases que abrían un importante trabajo de Arturo Reverter sobre «La interpretación vocal en Mozart», publicado en estas páginas ese mismo año (Cfr. RITMO, número 459, marzo de 1976): «El amor en un sentido más amplio, el Amor con mayúscula si se quiere, es el sentimiento, la idea que domina, consciente o inconscientemente, la mente del compositor; la que fundamenta gran parte de su producción y le otorga uno de sus sellos característicos; la que motiva y potencia muchas de sus obras y se nos da en cada frase, en cada compás». Coincidente es, igualmente, una apreciación del cineasta Ingmar Bergman en sus comentarios al libreto de **La flauta mágica**, publicados por las ediciones de la BBC: «Aquí tenemos un recordatorio súbito (...) de la moral de **La flauta mágica** y de su razón de ser: **el amor como un don, el amor como lo mejor de nuestra vida, el amor como significado de la vida**» (las negritas son del propio Bergman). Al comentar yo la publicación entre nosotros del **Così** de Davis (Cfr. RITMO, número 468, enero-febrero de 1977), resumí todas estas impresiones para indicar que el trabajo del director inglés estaba sustancialmente hecho «con amore»; «la (de Davis) es la aproximación de un hombre joven, más que desvelador de los secretos de la obra, admirador rendido de los tesoros de la partitura. Davis toca **Così** "con amore", y esto se nota desde la misma obertura. (...) Durante toda la obra, Davis da la impresión de decir al tocar: «¡Pero qué hermoso es esto!» (...) Colin Davis (...) consigue irradiar su "estado amoroso" en torno a la obra». Mis preferencias en los cantantes iban hacia las voces femeninas: Caballé («Fiordiligi»), Janet Baker («Dorabella»), Cotrubas («Despina»); entre los varones destacaba el «Don Alfonso» del joven Richard van Allan. En fin, en una utópica clasificación deportiva, yo colocaba el **Così** de Davis en la «primera división», junto al segundo de Karl Böhm (EMI), el de Karajan (EMI) y, parcialmente, el de Klemperer (también EMI). Sobre **Don Giovanni**, que, es de esperar, en su momento aparecerá desgajado de la Edición Mozart como las otras dos obras, cabe apuntar la relevancia, una vez más, de la dirección de Davis, «middle of the road» entre el «Pathos» de Klemperer y el inefable humanismo de Giulini (ambos en EMI): «tempi» rápidos, a veces (aria del «Champagne») velocísimos; el impecable, ya menciona-

do, sentido teatral del conjunto; tono general de progresión hacia el climax de la confrontación entre el protagonista y el espectro del «Comendador», progresión que sólo tiene parangón en Giulini y el último **Giovanni** salzburgués de Böhm, grabado para DG; inclusión (como en **Bodas** y **Così**) de todo el material musical redactado por Mozart y Da Ponte, sin cortes y con recitativos íntegros. Es muy singular, e indudablemente polémica, la proyección del protagonista: el «Don Juan» de Davis es un ser accesible, dubitativo, hamletiano, apenas peligroso y a veces hasta indefenso; desde luego, la encarnación de Wixell está en los antípodas de lo que intérpretes como Siepi, Dieskau o, en nuestros días, Milnes, por no hablar de Ghiaurov, han propuesto como «canon» del personaje. Vocalmente, cabe destacar a la entonces debutante (recuerdo la fecha, 1973) Kiri Te Kanawa, dando vida a una de las mejores «Elviras» propuestas por el disco, y a Mirella Freni, maravillosa «Zerlina». Stuart Burrows es un notable, que no sensacional, «Octavio», y Roni un imponente «Comendador». El álbum, de doce discos, presenta los libretos de las obras, y la grabación, como en toda la edición, es de calidad inmejorable, limpia, detallada y sin ruidos de fondo o distorsión.

El último volumen de lanzamiento, número 16 de la colección, presenta también novedades para el potencial adquirente español, alguna de ellas de significativo carácter histórico. Bajo el título genérico de «Opera bufa, música para la escena y música de ballet», hallamos páginas tan dispares como **La Finta Giardiniera** (en su versión alemana **Die Gärtnerin aus Liebe**), **La Finta semplice**, la música incidental para **Thamos, Rey de Egipto**; los fragmentos que nos han llegado de **L'Impresario** y **Lo Sposo Deluso**, más los «ballets» de **Idomeneo** y **Les petits riens**. Sobre **La Finta Giardiniera** se pronunció en su día Arturo Reverter (Cfr. RITMO, número 471, mayo de 1977), que lamentaba en su comentario no se hubiese escogido la edición de la obra en lengua italiana, daba una de cal y otra de arena para el director Hans Schmidt-Isserstedt («Su lirismo, algo pesado, y su característica elegancia en el fraseo encajan bien (...) Este tono bello, pero sosote, define toda la versión») y aprobaba en el elenco vocal a Ileana Cotrubas y a Hermann Prey, encontrando reparos a los restantes (Unger, Donath, Norman, Troyanos, Hollwegg). Personalmente, coincido con A. R. en la necesidad de una versión italiana de la pieza, que aunque tiene buena adaptación al alemán, no puede negar sus orígenes mediterráneos. No coincido tanto en lo que hace a la dirección de Isserstedt, fallecido antes de poder realizar su sueño de grabar para Philips todas las óperas juveniles de Mozart (esa laguna de la edición a la que hacía referencia al comienzo de este comentario): creo que el desaparecido director fue un excelente mozartiano, y, más en concreto, un estupendo intérprete del teatro del salzburgués, lo cual ya había probado en su versión de **Idomeneo** para EMI; su estilo, alejado evidentemente del de un Marriner, es cercano al de un Krips, es decir, «lee» a Mozart desde una perspectiva de madurez, actitud quizá discutible en una obra como ésta, situada, como muy bien apuntara Reverter, «en los aledaños del genio», pero sin duda opción respetable y válida. Me temo que mi discrepancia aumenta al llegar al tema de los cantantes, en donde la calidad media es, para mi gusto, muy alta, y se percibe en todos los convocados una inequívoca simpatía hacia esta música que, muy posiblemente, casi todos ellos abordaban por vez primera. Ni la Norman me parece «oscura», ni la Troyanos «blanda», ni Hollwegg me parece afectado de «atonía»..., aunque puede que yo sea muy benévolo en materia vocal, pero recuerdo haber dado «palos» abundantes en materia mozartiana, así que... **La Finta semplice**, grabada en 1956, es uno de los pocos documentos que nos quedan del arte directorial de Bernhard Paumgartner. La obra, encantadora, recibe de este gran «pionero» mozartiano una versión luminosa, ágil, tensa y, detalle que no creo sea atribuible únicamente a la grabación, poderosa en los bajos, que el viejo maestro resalta constantemente. Sus solistas vocales (Rainger, Jaresch, Oravez, el siempre eficaz Pernestorfer y la excelente Dorothea Siebert) pueden no ser luminarias, pero dominan de manera palpable el estilo y la dicción, y su contribución no es nada desdeñable. La dirección de Paumgartner, que estaba a punto de cumplir setenta años en las fechas de registro, es enriquecedora, y la sola presencia de este preciado documento bastaría para recomendar entusiásticamente el álbum. También es novedad entre nosotros la interpretación de Bernhard Klee (esposo de Edith Mathis) de la música incidental para **Thamos**: siendo buena su actuación, Kee nos ha deparado pruebas de más vibrante mozartianismo en su apasionante versión-reconstrucción de **Zaide** (que también ha de aparecer en la Edición Mozart); aquí su labor es algo débil, como cautelosa, ajustada en los momentos líricos

y solemnes, pero algo feble en los pasajes más animados. Roberto Andrade Malde comentó hace algunos meses la publicación de *l'Impresario* y *Lo Sposo Deluso* (Cfr. RITMO, número 493, julio-agosto de 1978) en términos generalmente elogiosos, lamentando sólo la frialdad de Ruth Welting («gélida» fue su calificativo) y pidiéndole a Colin Davis, tras señalar su condición de «mozartiano brillante y eficaz», «un poco más de humor y sosiego»: básicamente, coincido con las impresiones de R. A. M., y me sorprende que un hombre tan histriónico (en el mejor sentido del término) como Davis no haya sabido sacarles más chispas a estas dos pequeñas intrascendencias. Por último, Fernando Gil Olalla comentó con fervor las interpretaciones de David Zinman de los dos «ballets» incluidos (Cfr. RITMO, número 472, junio de 1977), apuntando que «a la elegancia de Boskovsky y la vivacidad de Marriner habría que añadir el entusiasmo —con dosis bastante altas de aquellas cualidades— de Zinman», opinión que suscribo.

El balance final de esta primera dosis de macro-Mozart es positivo y merece tenerse en consideración. Estos 53 Lps que inician la edición albergan bellezas considerables, gozan de una satisfactoria presentación literaria (¡ya era hora!), y presentan un nivel sonoro encomiable, a pesar de mediar, en algunos casos, hasta veinte años entre dos grabaciones de un mismo álbum. Aplauso, pues, para Philips por la valentía del lanzamiento y por la calidad del mismo, y recomendaciones casi generales para mozartianos adictos o melómanos en vías de serlo.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

R

Edición Mozart (Philips).

Volumen 1: **Las cincuenta Sinfonías**. Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner; Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, Josef Krips (16 LPs). Precio de oferta: 7.200 ptas.

Interpretación: 9,5 (Marriner), 9 (Krips).

Sonido: 9 (en los dos casos).

R

Volumen 2: **Los veintisiete Conciertos para piano**. Ingrid Haebler, London Symphony, Colin Davis, Alceo Galliera, Witold Rowicky; Capella Académica de Viena, Eduard Melkus (13 LPs). Precio de oferta: 5.850 ptas.

Interpretación: 8,5.

Sonido: 8.

Volumen 4: **Los Conciertos para instrumentos de viento**. Jack Brymer (clarinete), Neil Black (oboe), Claude Monteux (flauta), Ossian Ellis (arpa), Michael Chapman (fagot), Alan Civil (trompa); Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner (cuatro LPs). Precio de oferta: 1.800 ptas.

Interpretación: 7,5.

Sonido: 8,5.

R

Volumen 12: **Las Operas Da Ponte. Bodas de Fígaro**: Jessye Norman, Mirella Freni, Wladimiro Ganzarolli, Ivonne Minton, Ingvar Wixell; Orquesta Sinfónica y Coro de la BBC, Colin Davis. **Don Giovanni**: Ingvar Wixell, Martina Arroyo, Stuart Burrows, Kiri Te Kanawa, Mirella Freni, Wladimiro Ganzarolli, Luigi Roni; Coro y Orquesta de la Royal Opera House de Covent Garden, Colin Davis. **Così fan tutte**: Montserrat Caballé, Janet Baker, Ileana Cotrubas, Nicolai Gedda, Wladimiro Ganzarolli, Richard van Allan; Coro y Orquesta de la Royal Opera House

de Covent Garden, Colin Davis (12 LPs). Precio de oferta: 5.400 ptas.

Interpretación: (Fígaro), 8,5; (Don Giovanni), 8,5; (Così), 9.

Sonido: 9 (valoración global).

R

Volumen 15: **Opera bufa, música para la escena, «ballet»**.

La Finta Giardiniera: Helen Donath, Jessye Norman, Ileana Cotrubas, Hermann Prey, Tatiana Troyanos, Werner Hollwegg, Gerhard Unger; Coro y Orquesta Sinfónica de la Norddeutsche Rundfunk, Hans Schmidt-Isserstedt.

La Finta semplice: George Maran, Walter Rainger, Edith Oravez, Dorothea Siebert, Karin Küster, August Jaresch, Alois Pernestorfer; Camerata Academica del Mozarteum de Salzburgo, Bernhard Paumgartner. **Thamos**: Theo Adam, Gisella Pohl, Eberhard Büchner, Karin Eickstadt, Hermann Christian Polster; Staatskapelle Berlin, Bernhard Klee. **L'Impresario, Lo Sposo Deluso**: Felicity Palmer, Ruth Welting, Anthony Rolfe Johnson, Robert Tear, Clifford Grant, Ileana Cotrubas; London Symphony, Colin Davis. «Ballet» de **Idomeneo**, «Ballet» de **Les petits riens**: Orquesta de Cámara de Holanda, David Zinman (ocho LPs). Precio de oferta: 3.600 ptas.

Interpretación: (Finta Giardiniera), 8; (Finta semplice), 9; (Thamos), 7; (Impresario, Sposo Deluso), 7,5; (Ballets), 9.

Sonido: 8 (valoración global).

OFERTA CBS

Una oferta equilibrada y atractiva

Con la oferta, especial de primavera, de música clásica presenta CBS una selección de obras de distintas épocas y estilos, que resalta, ante todo, por su equilibrio entre novedades —algunas verdaderas primicias en el mercado español— y tradición. Entre las primeras merece una mención de honor el primer volumen de la **Obra completa** de Anton Webern, compositor clave de la evolución de la música occidental posterior a la segunda guerra mundial, y que discográficamente se encontraba muy desatendido entre nosotros. Vale decir que este álbum viene a llenar una de esas lagunas que con tanta frecuencia tenemos que padecer en la vida musical española. También son novedades dos obras de la Escuela Clásica francesa, las **Lecciones de Tinieblas**, de Marc-Antoine Charpentier, y la ópera **Hipólito y Aricia**, con la que Rameau ve ampliada en poco tiempo, y tras la reciente edición de **Castor y Polux**, su presencia en el catálogo operístico. Dentro del repertorio más tradicional figuran algunas de las composiciones fundamentales de Beethoven, Bach, Mozart y Puccini, en versiones de las que se puede decir que en ningún caso resultan inútiles o repetitivas.

Así, la serie de las **Nueve Sinfonías** beethovenianas no es una más de las muchas que proliferan y saturan el mercado. El interés de la publicación hay que buscarlo aquí en la sensacional lectura



Gran Avenida, 36 - Teléf. 38 28 76

ELDA (Alicante)

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



del gran maestro del rigor que fue George Szell. La puntillista lectura de los pentagramas, incluso la adopción de las indicaciones metronómicas del compositor, no sofocan una notable libertad expresiva en la que nada se pierde, ni siquiera el peculiar encanto del estilo vienés. Sobre todo, se alcanza el milagro de conciliar cosas aparentemente tan dispares como pueden ser el fraseo de un Bruno Walter y la tensión interior de un Futrwängler. Ciclo homogéneo por excelencia, se mantiene todo él a un nivel difícilmente igualable. De destacar algunas sinfonías, cabría citar las **Números 1, 2, 3 y 9**. Aparentemente, la menos lograda en cuanto al concepto, dentro de la espléndida realización, sería la **6.**, sinfonía siempre conflictiva, dado que el intérprete, al afrontarla, encuentra pocas o nulas referencias en otras obras del compositor. El mismo horizonte utópico permite, con mayor motivo que en otras sinfonías, una continua reinención expresiva, que suele chocar con las pautas interpretativas establecidas.

Siguiendo con Beethoven, el ciclo de sus **Cuartetos** a cargo de un conjunto tan afamado como el Cuarteto Juilliard presenta aportaciones muy positivas. Resumiendo las características de esta publicación, podemos destacar la justeza y exactitud en los ataques, la incisividad tímbrica, la excelente planificación y el medido juego de contrastes en dinámica eficaz, aunque quizás no muy sutil. Se aprecia poca variedad en los «tempi» y una relativa elegancia en el fraseo. En los últimos **Cuartetos** hay cierta carencia de efusión, pero la claridad de las voces permite una perfecta captación del entramado polifónico. En todo caso, el ciclo es afrontado con visión unitaria y muy coherente.

Madame Butterfly tiene el interés, en primer lugar, de constituir la segunda grabación que de esta ópera hace la Scottó. Ha profundizado su visión del personaje, al que dota del encanto e ingenuidad que los dos primeros actos requieren, y al que sabe dar, dentro de una contención y sobriedad encomiables, los tintes dramáticos exigidos por el tercero. Su voz, de muy bellas cualidades, tiene ahora, en esta su última etapa dedicada al repertorio «lírico-spinto», mayor consistencia y anchura, aunque también ha perdido el esmalte que poseía en su etapa de lírico-ligero. El centro, en cualquier caso, es magnífico. Los agudos, sobre todo desde el *La natural*, oscilan peligrosamente y son emitidos con cierta dureza y dificultad. Domingo, por su parte, resulta un «Pinkerton» inadecuado; su voz es demasiado oscura y engolada, su emisión demasiado pesada. Frasea sin fluidez, sin el espontáneo lirismo indispensable para dar una imagen medianamente aceptable del insulso personaje. La octava superior de su instrumento se muestra falta de calidades, esforzada y áspera. La voz suena siempre atrás, sin progresar. El *Si bemol* de «Addio fiorito asil» es una caricatura. Aceptable el «Sharpless» de Wixell. Correctos los demás. La dirección de Maazel es brillante, contrastada, a veces demasiado dramática, aunque sabe encontrar los necesarios remansos líricos y las requeridas delicadezas expresivas; elocuente y teatral, se apoya, por una parte, en una orquesta magnífica. En suma, este registro se funda en dos puntos fuertes, Maazel y Scottó, inferior en conjunto al de Karajan-Freni-Pavarotti y al de Barbirolli-Scottó-Bergonzi.

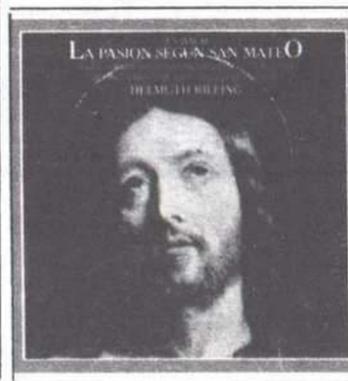
Los **Conciertos para piano y orquesta**, de Mozart, forman un capítulo de excepciones entre los mayores logros de la historia de la música. Tal vez sea el género instrumental con el que se siente más identificado el compositor, y en el que despliega una mayor dosis de originalidad y fantasía, al ajustarse de forma perfecta a su sentido de equilibrio como diálogo sin supremacía virtuosística. La selección que aquí se nos propone no parece obedecer a ningún criterio especial. Son seis obras muy contrastadas, y los resultados son desiguales. Perahia denota una gran finura en el fraseo, encanto rítmico y una articulación muy perfecta. Empero, no parece que haya extraído de estos pentagramas todo lo que llevan dentro. Falta en muchos casos el equilibrio. El piano se atribuye con frecuencia un excesivo protagonismo, en detrimento

de una orquesta que es simple acompañante antes que bloque sonoro imbricado en una dialéctica superior. Esto se hace patente, sobre todo, en **Conciertos** como los **K 466, K 467 y K 491**, en los que el tejido orquestal, animado por la continua intervención de los instrumentos de viento, es de una riqueza insuperable. En estas versiones, sin embargo, la Orquesta no alcanza esos niveles, y el resultado no deja de ser bastante decepcionante, habida cuenta de la indudable valía de los artistas que intervienen en la grabación.

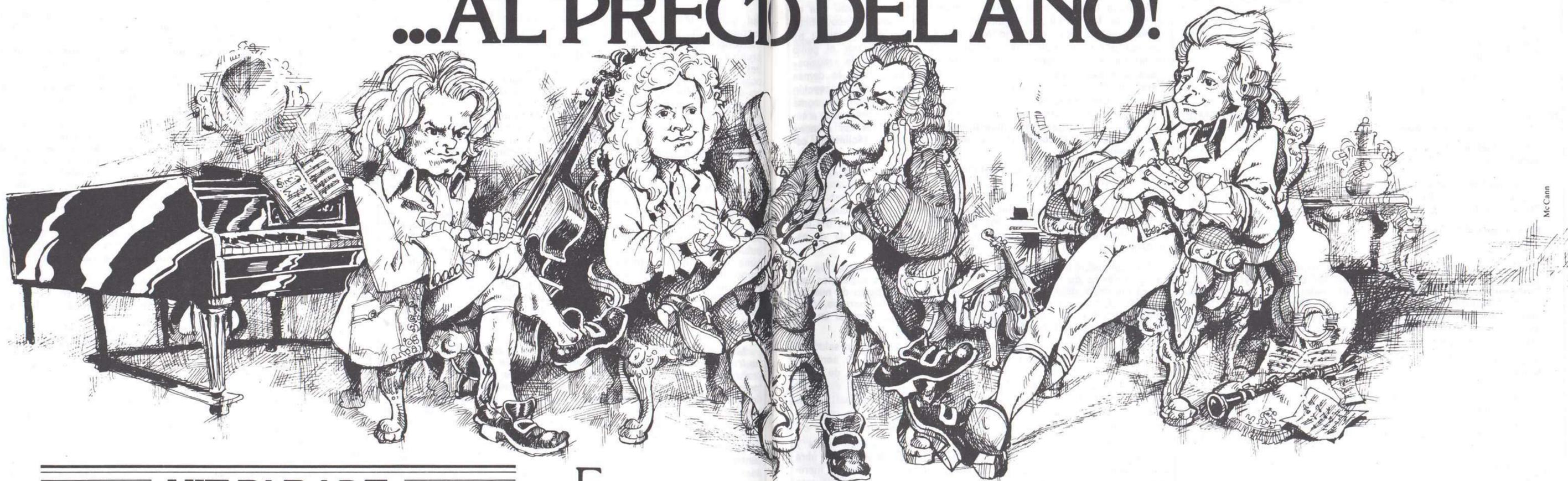
La Pasión según San Mateo que aquí se ofrece se asienta sobre bases firmes: solistas no excepcionales por sus cualidades vocales, pero muy experimentados y perfectos conocedores de las características estilísticas de esta gran producción; coros empastados y seguros, excelentes solistas instrumentales. Rilling es un músico de gran sensibilidad, que en muchas ocasiones ha demostrado su instinto investigador del universo bachiano, a través de muy convincentes grabaciones, algunas de las cuales han llegado al mercado español. Se sitúa en un punto equidistante entre las modernas tendencias interpretativas y las versiones neorrománticas que, fundadas normalmente en intérpretes prestigiosos, pertenecientes a otras parcelas musicales, gozan todavía de gran aceptación. La experta conducción de las voces, la bella realización del bajo, la coherencia tanto musical como expresiva, la animación dramática, la seriedad de los planteamientos y la armoniosa concepción general, hacen de esta **Pasión** una de las más interesantes y satisfactorias del catálogo nacional.

De las novedades de la oferta, que por su importancia serán objeto de comentarios pormenorizados en números sucesivos, hay que adelantar aquí sus interesantes calidades interpretativas. En el caso de las obras de Webern, la homogeneidad propiciada por unas versiones lúcidas y rigurosamente «objetivadas» es su mejor baza. Naturalmente, la presencia de Pierre Boulez es decisiva para este enfoque. En algunos casos podrá preferirse el fervor de las ya clásicas versiones de Robert Craft, o las aportaciones que han supuesto la interpretación de ciertas obras por parte de Karajan, Marriner o del Cuarteto La Salle; pero la media ideal es excepcional, y la misma frialdad distanciada que se adopta no debe sino facilitar a aquellos que se acerquen por primera vez a estos pentagramas una toma de contacto límpida, despojada de subjetivismos innecesarios y perturbadores, en espera de calas más comprometidas.

Finalmente, las dos obras clásicas francesas, de Charpentier y Rameau, se centran en un conjunto que ha adquirido en poco tiempo una proyección mundial, la Grande Ecurie et la Chambre du Roy, que dirige Jean Claude Malgoire, y cuyas interpretaciones se destacan por la radicalidad en los planteamientos, en busca de una autenticidad estilística siempre problemática, pero al mismo tiempo, y precisamente por ello, siempre incitante. Tiempo habrá de comentar con mayor extensión estas producciones. De momento, hay que pensar en que se trata de versiones sin posible competencia y de interés cierto, recomendable, por tanto, a pesar de evidentes insuficiencias en la aportación vocal, que en su momento serán objeto de un más detallado examen.—**DOMINGO DEL CAMPO CASTEL.**



ESTOS SON LOS SUPERVENTAS DEL SIGLO ...AL PRECIO DEL AÑO!



HIT PARADE

Estos son los 12 LP's más vendidos en la historia de la música

①	"5ª Sinfonía" de Beethoven (álbum 1 de la Edición Beethoven)	⑦	"La Pasión según San Mateo" de Bach (álbum 1 de la Edición Bach)
②	"Las 4 estaciones" de Vivaldi (álbum 3 de la Edición Vivaldi)	⑧	Concierto para Piano n.º 5 "Emperador" de Beethoven (álbum 2 de la Edición Beethoven)
③	"Tocata y Fuga en Re menor" de Bach (álbum 8 de la Edición Bach)	⑨	Sinfonía n.º 6 "Patética" de Tchaikovski (álbum 9 de "El Mundo de la Sinfonía")
④	"Concierto de Aranjuez" del maestro Rodrigo (catálogos generales Philips y D. Grammophon)	⑩	"Adagio" de Albinoni (catálogos generales Philips y D. Grammophon)
⑤	"Sinfonía 40" de Mozart (álbum 1 de la Edición Mozart)	⑪	"Concierto para Piano n.º 21" de Mozart (álbum 2 de la Edición Mozart)
⑥	"Sinfonía del Nuevo Mundo" de Dvorak (álbum 10 de "El Mundo de la Sinfonía")	⑫	"Sinfonía n.º 3" de Brahms (álbum 5 de "El Mundo de la Sinfonía")

Estas grandes obras, superventas del siglo en todo el mundo, están contenidas en los álbumes que, A PRECIO ESPECIAL DE OFERTA, le ofrecen Philips, Deutsche Grammophon y Archiv, en 5 magníficas colecciones:

- Edición BACH (11 álbumes)
- Edición BEETHOVEN (12 álbumes)
- Edición VIVALDI (6 álbumes)
- EL MUNDO DE LA SINFONIA (12 álbumes)

Edición MOZART
(5 álbumes/1ª parte)

Además, al adquirir cualquiera de estos álbumes A PRECIO ESPECIAL DE OFERTA, Vd. tendrá derecho a comprar A MITAD DE PRECIO igual número de discos o cassettes de los catálogos generales de música clásica Philips, Deutsche Grammophon o Archiv, que los contenidos en el álbum o álbumes de oferta adquiridos.

Aproveche esta ocasión única para iniciar o completar su discoteca. Son los superventas del siglo. Tienen la garantía técnica y artística de Philips, Deutsche Grammophon y Archiv... ¡y están al precio del año!

Importante:
Esta gran oferta, limitada en número de ejemplares, finaliza el 30 de Junio de 1979.

Para mayor información y catálogos acérquese a un establecimiento especializado.

LOS SUPERVENTAS DEL SIGLO EN



...AL PRECIO DEL AÑO!



OFERTA HISPAVOX: Eclecticismo e imaginación

De nuevo la primavera nos sorprende con una andanada de ofertas discográficas que buscan avivar la demanda tras los extras habituales que marcan la despedida y entrada en el nuevo año.

Destaca una vez más en las ofertas (al fin y al cabo son un reflejo de los productos habituales de las Casas discográficas respectivas) el eurocentrismo más absoluto de lo «ofertado»: todas las obras programadas son productos creados por el genio de europeos (normalmente, centroeuropeos), como si la «música» fuese una exclusiva de este Viejo Continente, y todo lo demás fuera simple y secundariamente «folklore». Según esta concepción de lo cultural, todo lo no «estandarizadamente» admitido como «culto» sólo debe atraer nuestra curiosa y condescendiente atención muy a la larga y sin divertirnos demasiado de las grandes obras maestras ya codificadas y, a lo que se ve, fácilmente comercializables.

Tan significativo como la ausencia de músicas creadas en nuestro siglo (sólo los nombres de A. Webern y E. Satie exceptúan lo normal) lo es el ofrecimiento de músicas de nuestros romanticismos (cantera, al parecer, inagotable), que en conjunto cuantifican tantos álbumes o más como los dedicados a las músicas del dieciocho (límite más allá del cual se cae en las tinieblas de «lo especializado»).

En realidad, cada cual tiene el mercado que se merece. De entre las Ofertas de Primavera que las Casas editoras españolas lanzan al mercado, destaca este año la de Hispavox, objeto de nuestro comentario, primero por su atención a la música del barroco, y segundo, porque dentro de la música barroca trata de ampliar un tanto nuestro todavía limitado conocimiento de él.

Ello no empece para que Hispavox trate de curarse en salud sacando en oferta un álbum ya retirado, pero que fue (y será) un éxito seguro: se trata de **La obra para flauta y orquesta**, de A. Vivaldi. Este álbum une la triple atracción del instrumento, del autor (uno de los más populares) y del intérprete (J. P. Rampal). El relanzamiento de este álbum apunta una oferta que, en conjunto, es algo, sólo algo, más imaginativa que cualquier otra.

Sin que ello nos exima de posteriores estudios más largos y concienzudos, como los que la **L'olimpiade**, de Vivaldi; **La obra para órgano**, de César Frank, o el **Homenaje a Erik Satie** se merecen, ofrecemos de momento un avance apresurado y meramente orientativo de toda la Oferta Hispavox, deseando sea de alguna utilidad a nuestros lectores.

Aparte la **Obra para flauta y orquesta** de A. Vivaldi, Hispavox nos ofrece, del mismo autor, una primicia interesante: se trata de la primera grabación mundial de la ópera **L'Olimpiade**.

L'Olimpiade es un ejemplo típico de ópera veneciana que sale de la mano de un Vivaldi ya maduro (1734). El libreto en el que la ópera se basa, famoso en la época como pocos, es una muestra de libreto «pre-Mozart», en el que se intenta un equilibrio palabra-música ideal. Con todo, el tema es más propio del siglo XVII que del XVIII, y los tópicos mitológicos e históricos, propios del gusto aristocrático de la época, aunque estilizados por su autor (Metasta-

R BEETHOVEN: **Nueve Sinfonías**. Orquesta de Cleveland. Director, G. Szell. Siete discos. CBS, S77706. Precio oferta: 3.100 ptas.

Interpretación: 9,5.
Sonido: Entre 7 y 8.

BEETHOVEN: **Cuartetos**. Cuarteto Juilliard. Diez discos. CBS, GM101. Precio oferta: 5.000 ptas.

Interpretación: 7,5.
Sonido: 8.

PUCCHINI: **Madama Butterfly**. Scotto, Domingo, Coro Ambrosian, Orquesta Filarmonia. Director, L. Maazel. Tres discos. CBS S79313. Precio oferta: 1.500 ptas.

Interpretación: 7.
Sonido: 8.

MOZART: **Seis Conciertos para piano y orquesta: Número 24, en Do menor, KV 491. Número 14, en Mi bemol mayor, KV 449. Número 21, en Do mayor, KV 467. Número 9, en Mi bemol, KV 271. Número 20, en Re menor, KV 466. Número 11, en Fa mayor, KV 413.** Solista, Murray Perahia. Orquesta de Cámara Inglesa. Director, Murray Perahia. Tres discos. CBS, S. 79317. Precio oferta: 1.500 ptas.

Interpretación: 6.
Sonido: 7.

BACH: **Pasión según San Mateo, BWV 244**. Solistas: Julia Hamari, Arleen Auger, Philippe Huttenlocher, Adalbert Graus, Siegmund Nimsgern, Aldo Baldini. Gächinger Kantorei Stuttgart, Bach Collegium Stuttgart. Director, Helmuth Rilling. Cuatro discos. CBS, «estéreo», 79403. Precio oferta: 1.940 ptas.

Interpretación: 7,5.
Sonido: 8.

R WEBER: **Obra completa** (Vol. I). Stern, Cuarteto Juilliard, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Pierre Boulez. Cuatro discos. CBS, S 79402. Precio oferta: 1.940 ptas.

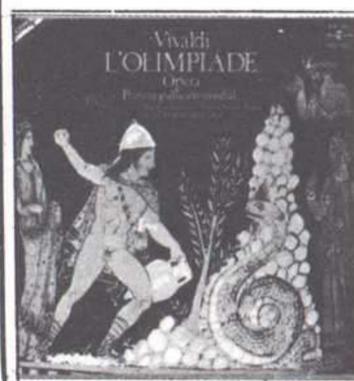
Interpretación: 9.
Sonido: 9.

CHARPENTIER: **Lecciones de Tinieblas**. Solistas: Helen Watts, Anne Marie Rodde, Lyliane Guitton, Clara Wirz, Sonia Nigoghossian, Jocelyne Chamonin. La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Director, Jean Claude Malgoire. Tres discos. CBS, S79320. Precio oferta: 1.500 ptas.

Interpretación: 7.
Sonido: 7.

RAMEAU: **Hippolyte et Aricie**. Solistas: Edda Moser, Arleen Auger, Anne Marie Rodde, Lyliane Guitton, Jocelyne Chamonin, Sonia Nigoghossian, Carolyn Watkinson, Max von Egmont, Jean Claude Orliac, Ian Caley, Michael Golthorpe, Ulrik Cold, Michel Hubert. Coro del Festival Bach Inglés (director, Nicholas Cleobury), La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Director, Jean Claude Malgoire. Tres discos. CBS, S79314. Precio oferta: 1.500 ptas.

Interpretación: 7.
Sonido: 8.



sio), se traducen en esta ópera en la que el protagonista, «Mega- cle», se ve forzado a decidir entre su individualidad (amor personal) y su posición social («status»).

La interpretación está a cargo de solistas, Coro y Orquesta Nacional de Hungría, dirigidos por F. Szekeres. El tono correcto y adecuado de la interpretación se corresponde con una buena presentación (la explicación y el libreto en original ayudan a degustar la obra). La grabación es discreta, pero eficaz.

El álbum dedicado a los **Conciertos y sonatas** de Tartini (Pirano, 1692 - Padua, 1770) tiene el mérito de ser el primer álbum español íntegramente dedicado a este compositor de la escuela veneciana.

Es Tartini un compositor que, notable en su época, tanto entonces como ahora queda relegado a un segundo plano, al compararlo con su paisano y contemporáneo Vivaldi. No obstante, sus segundos movimientos (sobre todo en las obras de madurez) presentan un interés por la melodía desnuda propio de una mentalidad que ve llegar el clasicismo.

La presentación, extensa y muy documentada, es francamente buena y útil. El sonido es mejor de lo que nos tiene acostumbrado Hispavox; sólo un ligero ruido de fondo acompaña una interpretación que merece el calificativo de buena en su conjunto (Solista Veneti, Piero Toso), y de muy buena tanto la de Rampal como la de Edoardo Farina.

Es una lástima que ahora que nos llega por vez primera una versión del célebre **Sansón**, de G. F. Haendel (una de las obras fundamentales de su autor), lo haga de la mano de una orquesta (la de Utah) y unos solistas que bajo la batuta de Abravanel nos ofrecen



una lectura del **Sansón**, cuanto menos, impropia del gusto interpretativo de hoy. El énfasis y la grandilocuencia que adornaban las interpretaciones de antaño son todavía un hoy en este **Sansón**, cuya partitura es un lucimiento para el tenor, un buen ejemplo de oratorio variado, rico en acción, y con un libreto (basado en un texto de Milton) ágil e interesante.

El sonido, defectuoso, corre a la par de la interpretación, y la presentación, no todo lo rigurosa que debiera. «Occasio calvata».

Incluye Hispavox en la presente Oferta la continuación de la **Integral de la obra para teclado**, de Joseph Haydn. Publicación oportuna, porque la literatura pianística haydniana es pobrísima en el catálogo español.

Los intérpretes, pertenecientes ambos (Zoltan Kocsis e István Lantos) a la joven generación de pianistas húngaros, lucen su virtuosismo en unas versiones magníficas.

Un álbum simpático nos llega hoy en la Oferta Hispavox. Se trata del segundo volumen de **La obra para piano a cuatro manos**, de Franz Schubert.

Una literatura hoy en desuso nos viene fresca y cargada de reminiscencias decimonónicas: los grandes salones de la burguesía ascendente o de la nobleza se llenan, con la sola ayuda de un piano, de marchas o danzas escritas con intención lúdica y de esparcimiento, o simplemente con un fin pedagógico-recreativo.

Toda la dimensión humana de un Schubert que, como él mismo escribe, «compone como un dios» en las mansiones veraniegas de los Esterhazy, queda patente en estas obras útiles y menores.

Bien interpretadas por C. Ivaldi y Noel Lee, y con un sonido si no muy claro, al menos adecuado para una velada audición; el álbum viene acompañado de una presentación literaria adecuada.

Como sustitución a una antigua (ya hoy descatalogada) integral de **La obra para órgano** de César Franck que cargó con todas nuestras justas iras por su mal sonido, nos llega ahora una nueva integral que no sólo llena el hueco, sino que mejora el ofrecimiento.

La mejor aportación romántica a la literatura organística es, sin duda, la salida de las manos de César Franck, quien supo, además, aprovechar las novedades técnico-expresivas que los constructores de órganos ponían en sus manos.



César Franck escribió para un órgano construido por el célebre Aristides Cavaille-Coll; pues bien, un Cavaille-Coll (el de San Francisco de Sales, de Lyon) es el instrumento usado por Marie-Claire Alain para la grabación que hoy nos ocupa.

Es justo resaltar la corrección interpretativa a que M.-C. Alain nos tiene acostumbrados. Si a ello unimos que el sonido, sobre todo el de los graves, ha mejorado con respecto a la anterior grabación, daremos el tono justo del ofrecimiento de Hispavox.

El álbum **Homenaje a Erik Satie: Obras originales para orquesta y obras orquestadas por sus amigos**, es el más sorprendente de toda esta oferta.

Erik Satie es no sólo un músico importante, sino, al decir de J. Cage, «imprescindible» a la hora de reflexionar sobre la música del siglo XX. No es sólo su proto-impresionismo o su reacción antisubjetivismo musical lo que de Satie más nos seduce hoy, sino, como ya estudiaremos más detalladamente en otro número de esta Revista, su búsqueda (a través de repeticiones, textos irónicamente intercalados entre los pentagramas, etc.) de una música antiretórica, de simple «duración».

Curiosamente, esta actitud enlaza, por un lado, con la introducción de elementos tradicionalmente extramusicales en la orquesta (chapoteos sonoros, ruedas de loterías, sirenas, máquinas de escribir, tiros de revólver, etc.), y por otro, con una unión arte-vida (obracotidianidad) más práctica que teóricamente expuesta.

En este álbum encontramos obras pertenecientes a todos los períodos de la vida de Satie, al igual que una serie de homenajes que consisten en obras del «maestro de Arcueil» orquestadas por músicos de varias generaciones (Debussy, R. Manuel, Francis Poulenc, Roger Desormière y D. Milhaud). El álbum, asequible, va acompañado de unos textos de Milhaud, Bennet y del propio Satie («¿Sabéis ustedes cómo se limpian sonidos? Es un proceso bastante sucio»), que abren el apetito de conocer más música y más textos de este genial y refrescante «músico amnésico» que fue E. Satie.

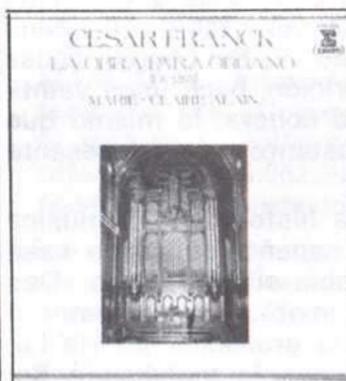
Tanto la interpretación como el sonido son aceptables, dentro de su discreción.—LLORENÇ BARBER.

R VIVALDI: **La obra para flauta y orquesta** (integral). Jean Pierre Rampal. I Solisti Veneti. Director, Claudio Scimone. Erato, HES 60150 12 (estuche tres LP.). Precio oferta: 1.125 ptas.

Interpretación: 9.
Sonido: 8.

R VIVALDI: **L'Olimpiade**, ópera (primera grabación mundial). Solistas, Coro Madrigal de Budapest, Opera Nacional Húngara. Director, Ferenc Szekeres. Hungaroton, S 66.308 (estuche tres LP.). Precio oferta: 1.125 ptas.

Interpretación: 9.
Sonido: 8.



TARTINI: Conciertos y Sonatas (grabación única). Jean Pierre Rampal, Piero Toso. Cuarteto Barroco Italiano, I Solisti Veneti. Director, Claudio Scimone. Erato, S 66.306 (estuche tres LP.). Precio oferta: 1.125 ptas.

Interpretación: 8, Soliste Veneti, Piero Toso; 9, Rampal, Edoardo Farina.

Sonido: 9.

HAENDEL: Sansón, oratorio (grabación única). Jan Peerce. Phyllis Curtin. Coral Sinfónica de la Universidad de Utah. Orquesta Sinfónica de Utah. Director, Maurice Abravanel. Vanguard, S 66.305 (estuche tres LP.). Precio oferta: 1.125 ptas.

Interpretación: 5.

Sonido: 5.

R **HAYDN: Integral de la obra para teclado** (volumen 2) (primera grabación mundial). Zoltan Kocsis, Istvan Lantos, piano. Hungaroton, S 66.502 (estuche cinco LP.). Precio oferta: 1.875 ptas.

Interpretación: 9.

Sonido: 8.

SCHUBERT: La obra para piano a cuatro manos (volumen 2) (primera grabación mundial). Christian Ivaldi y Noël Lee. Arion, S 66.307 (estuche tres LP.). Precio oferta: 1.125 ptas.

Interpretación: 8.

Sonido: 7.

FRANCK, César: La obra para órgano (integral). Marie-Claire Alain. Erato, S 66.309 (estuche tres LP.). Precio oferta: 1.125 ptas.

Interpretación: 7.

Sonido: 7.

SATIE, Eric: Obras originales para orquesta y obras orquestadas por sus amigos. Orquesta Sinfónica de Utah. Director, Maurice Abravanel. Vanguard, S 66.010 (álbum dos LP.). Precio oferta: 750 pesetas.

Interpretación: 7.

Sonido: 7.

OFERTA EMI

Oferta desigual, que comprende desde grabaciones de hace veinte o veinticinco años hasta las más recientes realizadas por la firma británica, como el ciclo Schubert de Herbert von Karajan y **Nabucco**, de Verdi, por Riccardo Muti; además, la peculiar **Creación**, de Haydn, con Frühbeck, y la primera grabación completa de la ópera, de Schubert, **Alfonso y Estrella**. La **Salomé**, de Richard Strauss, en versión de Karajan, que estaba programada en este lanzamiento, fue sustituida a última hora por el álbum «Karajan dirige los Clásicos populares» (volumen segundo), con obras que van de lo absolutamente horrendo a lo normalmente soportable. El álbum, de cinco discos (producción debida al fallecido Walter Legge), acusa el tiempo transcurrido desde su primera aparición, hace unos veinticinco años, referido, naturalmente, a la toma sonora, lo mismo que la **Manon**, de Massenet, si bien ésta sea bastante más interesante en todos los conceptos.

La versión de **Manon** es ya clásica en la historia de la música grabada, y estuvo publicada en el mercado español del disco hace unos veinte años. Victoria de los Angeles había elegido como «Des Grieux» a Jussi Björling, el cual declinó la invitación por temor a su defectuoso francés. De haber aceptado, la grabación podría haberse parangonado en resultados artísticos con la inolvidable **Bo-**



hème de Sir Thomas Beecham. Desgraciadamente, el «rôle» de «Des Grieux» no es equiparable a lo que hubiese realizado el célebre tenor sueco, en tanto que Henri Legay se desenvuelve en su papel entre la media voz y el falsete, resultando, en conjunto, un anodino «Des Grieux». Victoria de los Angeles se encontraba entonces en el ápice de su carrera, en plenitud de medios, que le permitieron volcar en el papel de «Manon» toda la exquisitez que el personaje requiere. Su voz era de soprano lírica-lírica, con una zona grave suficiente; voz homogénea en color y rica en armónicos, lo que implica que era la idónea para la **Manon**. Su recreación del personaje es tierna, ingenuamente maliciosa, infantil, semiinconsciente con sus devaneos... En definitiva, es la flor natural que acaba sucumbiendo devorada por la sociedad decadente y viciosa, o sea, la imagen cabal que Massenet quiso imbuir a su criatura (si lo plasmó o no adecuadamente en su música, es ya otro cantar...). Se le podría reprochar su excesivo linfatismo y una expresión edulcorada, que confieren a esta **Manon** cierto sabor decadente. Y se le podría pedir mayor temperatura, con una sensualidad más definida en cortesana, lo cual no está en absoluto reñido con su bondad y amor por Des Grieux. Vocalmente, se hallaba un poco apurada, con poco agudo, además de destemplado. La otra estrella del registro es la dirección orquestal de Pierre Monteux: intensa, precisa, vigorosa, sobria, contenida y delicada, que contrarresta además los excesos melifluos de Victoria de los Angeles. Discreto el resto del reparto, con los reparos antes apuntados para Henri Legay. Mal sonido, que evidencia lo antiguo del registro, a pesar de lo cual, y debido sobre todo a Victoria de los Angeles y Pierre Monteux, el álbum es recomendable sin reservas.

El álbum de Herbert von Karajan dirigiendo «Clásicos populares» es, a mi modo de ver, lo más flojo de esta Oferta EMI, por los tres puntos siguientes: 1) Programa elegido. 2) Interpretación «sui generis». 3) Defectuoso sonido (que invalida por completo el «precio oferta» de 2.600 pesetas (?) que cuesta el álbum). Lo más destacable en cuanto a interpretación son **Los pinos de Roma**, y teniendo en cuenta las virtudes específicas de la obra (ninguna, al menos para el que suscribe), la verdad es que el panorama es bastante descorazonador. Las versiones de las tres obras de Berlioz son brillantes y deshumanizadas. La **Invitación al vals** es desangelada, rápida y superficial. El **Vals triste** es aquí bastante trivial; por el contrario, muy bien **Finlandia**. La **Rapsodia húngara número 2**, de Liszt («Versión orquestal» de Müller-Berghaus), demasiado enfática. **Los Preludios**, también de Liszt, bien en ocasiones; globalmente, desigual. Insufrible el **Intermezzo** de Franz Schmidt, jamás había oído música más empalagosa. Bien las **Danzas polovtsianas**, ásperas, con fuerza e inhabitual virilidad. Grises los **Cuadros de una exposición**. Intenso y demasiado rápido el bellísimo «Intermezzo» de **Manon Lescaut**. Terso y frío el prelude del tercer acto de **La Traviata**. Notable traducción del intermedio de **Goyescas** (la única pieza de música española que ha interpretado Karajan). Insípida **La Arlesiana** en manos del director austríaco, y, finalmente, espléndidas **La Gaité parisienne** y **La Danza de las horas**, ambas, junto con la obra de Respighi, lo más sobresaliente de todo el álbum. La conclusión es obvia: si de entre las veinticuatro obras que contiene el álbum solamente seis o siete están interpretadas dignamente..., añadiendo que la toma de sonido es francamente mala... Conclusión: **No**.

Riccardo Muti se consolida definitivamente como un gran verdiano con este su cuarto registro de una ópera del compositor italiano. Las tres anteriores: **Aida**, **Un ballo in maschera** y **Macbeth**, supusieron hitos interpretativos en el campo de la ópera italiana, y excepción hecha de la versión de Claudio Abbado de la última de las tres citadas, todas continúan siendo portadoras de la impronta personal de este magnífico director de orquesta, constituyéndose en versiones insuperadas hasta la fecha. Indudablemente, de las cuatro óperas de Verdi que Muti ha grabado hasta el momento,



Nabucco (tercera de las 27 óperas verdianas) es, tanto musicalmente como en lo que concierne a construcción de personajes, la más débil de las cuatro. Como adelanto al trabajo que próximamente aparecerá sobre esta grabación, las principales características de la misma se detallan a continuación: espléndida dirección de Muti, vigorosa, con gran impulso rítmico y meridiana claridad en los pasajes concertantes. Renata Scotti, en el «rôle» de «Abigaille», posee penetración, comprensión y percepción de la naturaleza interior del personaje, tremendamente fogosa y apasionada; vocalmente, las notas emitidas por encima de Sol resultan duras y tremolantes; las dadas por debajo de su registro son forzadas y feas. Sin embargo, a veces sus intervenciones tienen tal encanto (como, por ejemplo, ciertas de las frases de su primer aria) y evidente talento teatral (el «pathos» de la sutil escena de la muerte) que los fallos vocales en seguida quedan compensados. Manuguerra realiza su parte de «Nabucodonosor» con cálida y humana convicción. En el aspecto vocal resulta a menudo un barítono frecuentemente nasal, manteniendo, a pesar de todo, un respeto digno de encomio a todas las indicaciones señaladas por Verdi en la partitura (óigase, por ejemplo, en el final del primer acto, el verdadero «sotto voce e cupo» que realiza siguiendo las estrictas indicaciones verdianas). Ghiurov, lamentablemente, no está a la altura requerida; sus agudos son realmente de pena; en cambio, en determinados pasajes «cantabile» su fraseo es de innegable belleza. Imponente la Obratzsova, aunque creo que para el «rôle» de «Abigaille» sería preferible una voz más ligera. Los Coros Ambrosianos poseen en este registro bastante más fuerza que lo usual; cantan con plena confianza y convicción. Buena toma de sonido, prensado mediano (distorsiones ligeras al final de las caras) y libreto con el texto original italiano traducido al inglés (me permito recordarle a EMI que por estas latitudes se habla y escribe en castellano...).

En el RITMO extraordinario del pasado diciembre, dedicado a Schubert, se retrasó hasta su aparición en España el comentario referido al ciclo sinfónico del compositor austriaco por la Orquesta Filarmónica de Berlín dirigida por Herbert von Karajan. Como en el caso del **Nabucco** y **Alfonso y Estrella**, creo que José Carlos Ruiz Silva ha preparado un pequeño estudio del ciclo Schubert por Karajan, por lo que ahora se comentan algunas de las características interpretativas más importantes del mismo. Mi opinión personal es que Karl Böhm al frente de la misma orquesta, en grabación hecha para DG dentro de su serie «El mundo de la Sinfonía», sigue conservando la absoluta primacía de entre todos los ciclos sinfónicos de Franz Schubert existentes en discos (frente a un excelente, pero sin la menor gracia, ciclo de Wolfgang Sawallisch, o del también magnífico, pero más desigual, de Istvan Kertesz. La integral schubertiana de Yehudi Menuhin no puede competir, sobre todo en las sinfonías **Octava** y **Novena**, con ninguna de las existentes). Karajan posee aciertos parciales fuera de toda discusión, sobre todo en lo que atañe a los aspectos puramente orquestales. En cambio, carece de espontaneidad en la traducción de las seis primeras sinfonías (elemento indispensable en la traducción de estos pentagramas, como bien han demostrado Beecham, Bruno Walter o el mismo Karl Böhm). Personalmente, su control orquestal me sigue pareciendo abrumador, y en bastantes ocasiones, sobre todo en los «Minuetos» y «Scherzi», la elección de esos «tempi» tan majestuosos y rimbombantes me parecen totalmente inadecuados a la esencia juvenil e impetuosa de estas partituras. La **Incompleta** fue ya editada por EMI en un disco suelto, que llevaba acoplada la **Sinfonía Londres, número 104**, de Haydn (ver RITMO núm. 478). La **Grande** es mejorada en esta ocasión, si la comparamos con la antigua grabada por Karajan para DG (elegante, relamida y amanerada). Ciclo desigual, en definitiva, que no aporta nada esencial a lo dicho por Böhm, Kertesz y Sawallisch.

Un breve comentario al oratorio, de Haydn, **La Creación**, dirigido por Frühbeck de Burgos (que EMI española no ha enviado a RITMO para su crítica. Ignoramos el porqué...). La concepción del director

español es romántica (equivocada, por tanto, como lo era también la lectura de Clemens Kraus, si bien ésta alcanzaba una grandeza y espiritualidad inexistentes en la versión de Frühbeck), ampulosa, grandilocuente y frecuentemente exagerada. Hablando en términos estrictamente subjetivos, esta nueva versión me parece que no tiene nada de «creación» (no olvidar el mensaje del oratorio: la creación, el resurgimiento de la vida en todas sus manifestaciones). A pesar de las buenas aportaciones vocales del trío solista (Donath, Tear y Van Dam), no alcanzan los niveles de entrega y convicción del, para mí, trío inigualable en las versiones discográficas de esta obra, refiriéndome, naturalmente, a Elisabeth Grümmer, Josef Traxel y Gottlob Frick, en la espléndida (¿insuperada?) versión de Karl Forster. En definitiva, prefiero la sencillez y emotividad de, por ejemplo, un Antal Dorati (por citar la última versión editada en España antes que la que ahora se comenta —ver RITMO número 488—) que toda la pompa y fastuosidad de la interpretación frübeckiana. Buen sonido, acompañado por también buen prensado.

Alfonso y Estrella me parece lo más destacado de esta desigual oferta. A la espera del próximo estudio, se detallan seguidamente algunas características generales de esta grabación: la obra es desigual, con música sin impulso dramático, debido, sin duda, a la prácticamente inexistente entidad teatral del libreto. Interesante en cualquier caso e imprescindible para completar el conocimiento del mundo schubertiano. La dirección orquestal de Otmar Suitner es desigual, más contemplativa que dramática. Vocalmente, Fischer-Dieskau actúa con voz cansada. Magnífico Theo Adam, que da a su «rôle» de «malo» gran nobleza y convicción. Bien Mathis y



Schreier, y espléndido Hermann Prey, posiblemente el que mejor delinea a su personaje, y globalmente su actuación puede ser considerada como la mejor del conjunto de prestaciones vocales del registro. Bien también orquesta y coros. Equilibrada toma de sonido.

Conclusión: Interesantes **Manon**, **Nabucco** y **Alfonso y Estrella**. El resto..., que cada cual saque su conclusión.—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN.**

MASNET: **Manon.** Victoria de los Angeles, Henri Legay, Michel Dens, Jean Vieulle, Liliane Berton, Raymonde Nottu, Martha Serres. Coro y Orquesta de la Opera Cómica, París. Director, Pierre Monteux. EMI, 165-010.144/46, álbum tres LP. Precio oferta: 1.500 pesetas. **Interpretación:** 7. **Sonido:** 5,5.

CLASICOS POPULARES

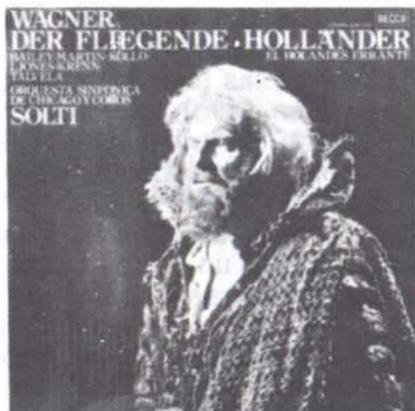
RESPIGHI: **Los pinos de Roma.** **BERLIOZ:** **Carnaval romano, Marcha húngara, Caza real y tormenta.** **WEBER:** **Invitación al vals** (orquesta Berlioz). **BIZET:** **La Arlesiana.** **OFFENBACH:** **La gaité parisienne** (orq. Rosenthal). **MUSSORGSKY:** **Cuadros de una exposición** (orq. Ravel). **BORODIN:** **Danzas Polovtsianas.** **SIBELIUS:** **Finlandia, Vals triste.** **FRANZ SCHMIDT:** **Intermezzo** (de «Notre Dame»). **LISZT:** **Rapsodia húngara número 2** (orq. Müller-Berg-haus), **Los Preludios.** **ROSSINI:** **El barbero de Sevilla, La urraca ladrona** (oberturas). **CHABRIER:** **Marcha feliz.** **PONCHIELLI:** **Danza de las horas** (de «La Gioconda»). **PUCCINI:** **Intermezzo** (de «Manon Lescaut»). **LEONCAVALLO:** **Intermezzo** (de «I Pagliacci»). **MASCAGNI:** **Intermezzo** (de «L'Amico Fritz»). **GRANADOS:** **Intermedio** (de «Goyescas»). **WEINBERGER:** **Polka** (de «Schwanda el gaitero»). Philharmonia Orchestra. Director, Herbert von Karajan. EMI, 165-052.307/11, álbum cinco LP. Precio oferta: 2.600 pesetas. **Interpretación:** Entre 5 y 9. **Sonido:** Entre 5 y 6,5.

VERDI: **Nabucco.** Matteo Manuguerra, Nicolai Ghiurov, Veriano Luchetti, Elena Obratzsova, Renata Scotti, Robert Lloyd. Ambrosian Opera Chorus. Philharmonia Orchestra. Director, Riccardo Muti. EMI, 167-003.294/96 Q, álbum tres LP. Precio oferta: 1.560 pesetas. **Interpretación:** 6. **Sonido:** 7.

ESTEREO D 82 D 1/3
VERDI
IL TROVATORE
Pavarotti/Sutherland/Horne/Wixell/Ghiaurov
 Orquesta Filarmónica Nacional
RICHARD BONYNGE



ESTEREO D 24 D 1/3
WAGNER
EL HOLANDES ERRANTE
Bailey/Martin/Kollo/I. Jones/Krenn/Talvela
 Orquesta Sinfónica de Chicago
 y Coros
SIR GEORG SOLTI



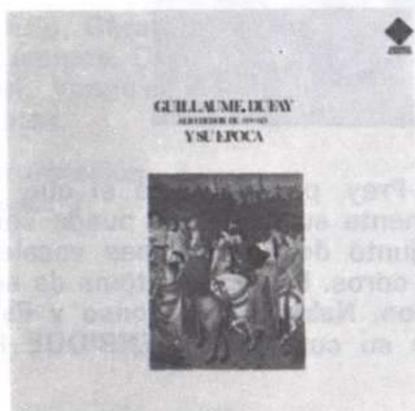
ESTEREO D 3 D 1/4
HAENDEL
LOS CONCIERTOS PARA TECLA Y ORQUESTA
Georg Malcolm
 Academy of St. Martin-In-The Fields
NEVILLE MARRINER



ESTEREO 2 BB 112/4
RICHARD STRAUSS
ARIADNE AUF NAXOS
Rysanek/Berry/Peerce/Peters/Jurinac
 Orquesta Filarmónica de Viena
ERICH LEINSDORF



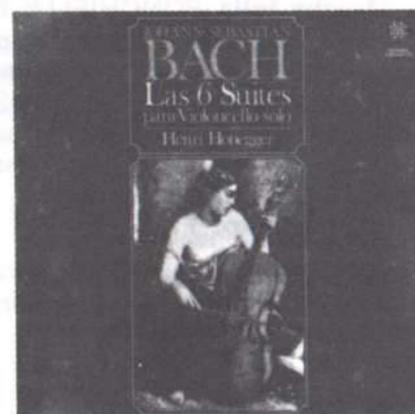
ESTEREO D 10 D 1/4
MOZART
DON GIOVANNI
Siepi/Nilsson/Price/Corena/Valletti
 Orquesta Filarmónica de Viena
ERICH LEINSDORF



ESTEREO 6.35257-1/2
GUILLAUME DUFAY Y SU EPOCA
 Syntagma Musicum
KEES OTTEN



ESTEREO 6.35338-1/2
BELA BARTOK PARA LOS NIÑOS
DEZSO RANKI, Piano



ESTEREO 6.35345-1/3
JOHANN SEBASTIAN BACH LAS SEIS SUITES PARA VIOLONCELLO SOLO
HENRI HONEGGER



ESTEREO 6.35386-1/2
ANTONIO VIVALDI IL CIMENTO DELL'ARMONIA E DELL'INVENTIONE 12 CONCIERTOS, Op. 8 LAS CUATRO ESTACIONES
Alice Harnoncourt/Jurg Schaeftlein
 Concentus Musicus de Viena
NIKOLAUS HARNONCOURT

Discos novedad - Edición limitada

Distribución Columbia

SCHUBERT: **Ocho sinfonías. «Rosamunda»** (Obertura y «Ballet»). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. EMI, 167-003.285/89 Q, álbum cinco LP. Precio oferta: 2.600 pesetas. **Interpretación: 6. Sonido: 8.**

SCHUBERT: **Alfonso y Estrella.** Hermann Prey, Edith Mathis, Theo Adam, Peter Schreier, Dietrich Fischer-Dieskau, Magdalena Faliewicz, Horst Gebhardt. Coro de Radio Berlín y Orquesta del Estado de Berlín. Director, Otmar Suitner. EMI, 167-030.816/18 Q, álbum tres LP. Precio oferta: 1.560 pesetas. **Interpretación: 6,5. Sonido: 7,5.**

HAYDN: **La Creación.** Helen Donath, Robert Tear, José van Dam. Coro y Orquesta Filarmónica. Director, Rafael Frühbeck de Burgos. EMI, 167-003.247/48 Q, álbum dos LP. Precio oferta: 1.040 pesetas. **Interpretación: 4. Sonido: 8.**

OTROS ESTUDIOS

PANORAMA INTERPRETATIVO DE LA PRODUCCION ORQUESTAL BRAHMSIANA: ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA OBJETIVIDAD EN LA MUSICA

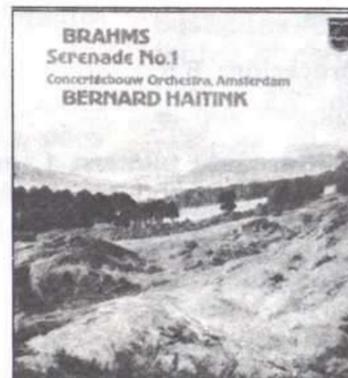
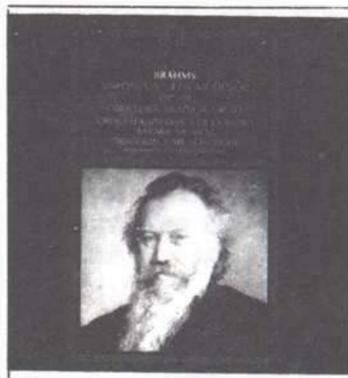
Un total de siete discos dedicados a la música sinfónica brahmsiana, aparecidos a lo largo de los últimos meses, constituyen un excelente material para reflexionar sobre lo que suponen los distintos modos interpretativos, las diferentes vías de aproximación a una obra que es hoy día ya tan familiar —o casi— como la correspondiente beethoveniana.

Un punto previo a considerar es el del interés de las publicaciones como novedad en el Catálogo. Desde este ángulo, sólo la **Serenata 1** lo es, y de hecho viene a rellenar un importante hueco, tras haber sido retiradas las preciosas versiones de las dos **Serenatas** debidas a Kertesz (Decca) y la **Número 2** de Abbado (DG). La pregunta surge automáticamente: ¿cómo es posible que existiendo una media de diez versiones diferentes de cada una de las **Sinfonías** de Brahms no haya en la actualidad ni una sola de la **Segunda serenata**? No pretendo que el nivel musical de cualquiera de estos dos trabajos juveniles brahmsianos, **Opus 11** y **16**, alcance el nivel de aquéllas, pero fácilmente podrá apreciar lo absurdo de tal situación quien escuche este disco, debido a Bernard Haitink y la Orquesta del Concertgebouw. Versión muy poco menos que definitiva de una maravillosa obra, que parece haber sido grabada de un tirón, tal es el suave fluir de la música, la gozosa espontaneidad que ésta rezuma. Y ello a pesar de la fama de director «objetivo», serio, que Haitink padece, y de que, por supuesto, la obra se contemple más como sinfonía juvenil que como ligera serenata: la orquesta es nutrida y amplios los «tempi», pero la justa elección de éstos —moderados, mas no pesantes—, una perfecta articulación del discurso musical y una magistral fusión de timbres (siempre la alquimia de sala y Orquesta de Amsterdam) proporcionan el imprescindible toque mendelssohniano —«Trío» del cuarto movimiento—, que equilibra el planteamiento inicial adoptado, de inequívoca raíz germánica.

Continuando dentro de esta línea directorial llamada «objetiva», uno de sus más ilustres exponentes fue, sin duda, George Szell, que pienso debe figurar entre los cinco o diez «grandes» de la dirección de este siglo XX. Por fin, CBS comienza a hacer justicia a este excepcional músico: al tiempo de la aparición de estas líneas estará ya en el mercado su espléndido integral sinfónico beethoveniano, más profundo y revelador; mejor, en suma, que el de Brahms ahora comentado, que se me antoja enfocado con demasiada grandeza y gravedad, más respetado que amado, lo que redundará en detrimento del fluir lírico (**Cuarta sinfonía, Obertura «Trágica»**), o de la espontaneidad (**Obertura «Académica»**, incluso las por otra

parte excelentes **Variaciones Haydn**). La **Primera sinfonía**, por su parte, desconcierta algo en la planificación de «tempi». Las joyas del ciclo son una clásica e impecable **Tercera** y una radiante **Segunda**, realmente sorprendente para un espíritu adusto y analítico como el de Szell (curiosamente, algo similar le ocurre a Klemperer, y no sólo en su ciclo Brahms). Claro es que las reservas expuestas han de entenderse formuladas a muy alto nivel —la ejecución de los Clevelanders es, además, irreprochable— y, punto muy importante, Szell consigue que el todo sea algo más que una simple suma o yuxtaposición de partes: la profunda coherencia interna, el sentido de ciclo, la progresión marcada por el director húngaro hasta alcanzar, mediante una **Cuarta** amplísima, la cima de este espléndido edificio brahmsiano elevan este integral a la altura alcanzada por el del otro gran «objetivo», Klemperer: dos ciclos cuyas similitudes y diferencias serían apasionante tema de estudio.

Personalmente, pienso que Boult, Haitink, Kempe, Sanderling y Sawallisch ofrecen un Brahms más cálido y más acorde con mi visión personal. Y Giulini, Walter y Furtwängler realizan con mayor plenitud la síntesis —difícil síntesis— entre los aspectos «camerísticos» y puramente sinfónicos de estas obras, logrando que el sentido arquitectural no presuponga menor atención al detalle, y que la mayor flexibilidad en los «tempi» y, en general, en la lectura de lo «objetivamente» escrito en la partitura permita «cantar» más los tiempos lentos o contrastar los extremos... Pero como quiera que ninguno de esos integrales sinfónicos figura en España, y a la vista del magnífico precio y del buen sonido del aquí reseñado éste es clara recomendación para «recién llegados», y obligada



referencia para todo buen brahmsiano, quien tampoco debe perderse las muy bellas lecturas que de **Cuarta** y **Obertura «Trágica»** ofrece el venerado Carl Schuricht. Teóricamente, parte de los antipodas de Szell: más relajado de «tempi», insistiendo más en el fluir lírico que en la arquitectura musical, nos brinda un Brahms de mayor esencia romántica, más «siglo XIX», y en cuyos moldes, inequívocamente germanos, se ha sabido verter savia latina en la debida proporción. Pero, pese a las apariencias, una audición atenta nos revela que ni siquiera considerada desde un aspecto constructivo o de claridad de texturas su **Cuarta** es inferior a la de Szell. Compárense las dos «Pasacaglias» finales, y se observará que en las variaciones centrales (13 a 15, siguientes al solo de flauta) Schuricht consigue una lírica serenidad, más adecuada que el ambiente que logra Szell, quien además parece a veces confundir los acentos o indicaciones «marcato» con leves «rallentandi», y que comete el error —tan frecuente, por otra parte— de ignorar el «piú allegro» de la coda. La pintura otoñal del primer tiempo tiene en Schuricht suaves colores; casi puede sentirse físicamente la naturaleza; Szell, por su parte, es apenas melancólico, tratando más bien de aproximar esta honda autoconfesión brahmsiana —y también la del «Andante»— al expresionismo, idea realmente interesante. Lo cierto es que ambas visiones se me ofrecen, en principio, perfectamente válidas. A la hora de la realización, Szell cuenta en su ayuda con una orquesta ciertamente mejor que la de Schuricht: las sonoridades graves son impresionantes, y un espléndido metal imprime rojizas tonalidades en este óleo, en el que colores y timbre fusionan entre sí sin merma de claridad.

Por su parte, Böhm nos ofrece una **Primera**, grabada a principio de los 60, mucho más animada que la de su reciente ciclo con Viena para DG. Debo confesar que, aun tratándose de una lectura correcta, idiomática y brillante, en mi opinión, desmerece algo dentro de este nivel general de excelencia. Echo en falta una concepción más profunda y personal de la obra que, aun sin compartirla, hallo en Szell. Además, en serie económica, figura una versión de Karajan con Viena (As de Diamantes, Decca) muy superior, mucho más cálida.

Conclusión: Ante todo, la multitud de diferentes —cuando no contrapuestos— enfoques que la obra brahmsiana permite, y que este bello septeto de discos evidencia, debería hacernos cuestionar muy seriamente («objetivamente») el tan traído y llevado tema de la objetividad en la interpretación musical. Respecto de cada uno de los directores, cabe señalar que Böhm debe rendirse, pese a su innegable calidad, ante un catálogo especialmente bien nutrido, como lo es el de la **Primera** brahmsiana. Schuricht, en cambio, es de conocimiento obligado, y Szell ofrece un ciclo homogéneo de enorme importancia. Haitink firma quizá la más bella página aislada de este excelente conjunto.—**ROBERTO ANDRADE.**

R BRAHMS: **Las cuatro Sinfonías. Las dos Oberturas. Variaciones Haydn, opus 56 a.** Orquesta de Cleveland. George Szell. Cuatro discos CBS, 61922/3/4/5. Precio unitario, 350 ptas.

E Interpretación: 8.
Sonido: 7,5.

BRAHMS: **Cuarta Sinfonía, opus 98. Obertura «Trágica», opus 81.** Orquesta Sinfónica de la Radio bávara. Director, Carl Schuricht. Movieplay, MOV 171237-0. Precio: 550 ptas.

Interpretación: 8.
Sonido: 6,5.

R

E BRAHMS: **Primera Sinfonía, opus 68.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Karl Böhm. DG, 2530959. Precio: 350 ptas.

Interpretación: 6,5.
Sonido: 7,5.

R BRAHMS: **Serenata número 1, en Re mayor, opus 11.** Orquesta Concertgebouw, de Amsterdam. Director, Bernard Haitink. Philips, 9500322. Precio: 625 ptas.
Interpretación: 9.
Sonido: 9.

NUEVA MUSICA ESPAÑOLA: DE LA RESPONSABILIDAD A LA RUTINA

La concesión del premio «Koussewitzki» a Jesús Villa Rojo no ha sorprendido a aquellos que, desde hace tiempo, seguimos la trayectoria del compositor. La principal virtud de Villa Rojo es la lucidez en un momento en el cual el saber exactamente qué es lo que se quiere conseguir no es excesivamente corriente en el mundo de la composición contemporánea. Su profundo estudio de las formas clásicas y de las técnicas instrumentales —no sólo del clarinete, sino también del violín y del piano—, así como sus experiencias interpretativas en Italia le han permitido sedimentar una personalidad musical definida: es relativamente sencillo seguir su desarrollo desde hace diez años y observar así la maduración de algunos aspectos y la relegación de otros; consecuencia inmediata de este proceso es la reconocibilidad de su música para un oyente experimentado, lo cual no resulta fácil en una época en la cual el mimetismo y el uso de tópicos es tan cotidiano que ya no sorprende. Villa Rojo es un compositor profundamente preocupado por el material y por las formas de utilización de ese material, especialmente en lo que se refiere a las variantes en los ataques instrumentales y a las posibilidades que éstos prestan —lo que Marco, con sigular fortuna, denomina ampliación instrumental—. Conjuntamente a esa utilización renovadora del instrumental —y, por ello, la obtención de sonoridades inéditas—, Villa Rojo se nos revela respetuoso en grado sumo de la forma —«forma» en este texto significa lo que significa en cualquier tratado—, utilizándola como soporte estructural que asegure la coherencia interna de una obra que va a aparecer inédita en su resultado sonoro. Desde esta perspectiva es analizable **Formas y fases**, la partitura ganadora del «Koussewitzki». Sin embargo, **Nosotros** es una obra que escapa un tanto a este formalismo relativamente academicista; nos sorprende, en primer lugar, la claridad de la escritura —notable incluso en un músico prestigiado por sus aportaciones a la grafía—, e inmediatamente por la sencillez directa de la obra, que es, ante todo, un festival de sonido en el que la tímbrica adquiere tal personalidad que permite una elasticidad estructural relativa, sin que la obra decaiga en

ningún momento en interés. En **Nosotros** —escrita para clarinete, violín, vibráfono y piano— nos atrae un suave sentido humorístico —casi francés—, de desenfado y de «creación de ambiente». Quizás el título remita un poco a esto, a una serena y ligeramente cómica reflexión sobre una trayectoria compositiva. Recientemente, en una interpretación para escolares, hubo ocasión de apreciar hasta qué grado se dejaban llevar por la música y se introducían en ella, comprendiendo lo que de divertida tiene esta obra, que resulta, dentro del catálogo de Villa Rojo, una travesura musical.

Versos a 4, de Angel Oliver, se plantea como una composición para clarinete acompañado. No existe armazón formal de ningún tipo, más que la secuencia de incidentes independientes entre sí, que llenan el tiempo de media cara de un disco. Existen, evidentemente, un dominio instrumental y una relativa claridad en la forma de conseguir los resultados sonoros; pero lo que no se aprecia es que Oliver tenga algo especialmente interesante que contar. La obra es tediosa en grado sumo, y aún más en segundas audiciones, en las que la curiosidad despertada por algún artilugio instrumental o combinación sonora ya ha sido disuelta. Al igual que en el caso anterior —si bien esta vez la grafía es plenamente tradicional—, la escritura es estimuladamente clara —un par de errores en la impresión no logran desmerecer la presentación—. El momento más atractivo de la obra, al menos para mí, es la cadencia para clarinete dentro de la caja del piano, obteniendo armónicos de sumo interés (recordaré que en **Música para obtener equis resultados** Villa Rojo investigara, en 1969, las posibilidades de un clarinete incorporado al piano).

Así es una obra que me ha dejado a medio camino entre la sorpresa y la indignación. Bernaola utiliza como célula generadora el tritono La-Mi bemol, y lo desarrolla en una forma que no puede menos que recordarnos los tópicos archimanidos de la música cinematográfica. Al no tener acceso a la partitura, no puedo saber qué parte de lo grabado corresponde a los intérpretes y cuál al compositor —ya que, según la nota explicativa de éste, la obra da paso a amplias improvisaciones—. De todas maneras, **Así** es un claro ejemplo de lo chabacana que puede resultar la música contemporánea cuando se unen un discurso vacío, una sintaxis incoherente y un sentimiento de lo vulgar digno de estudio.

Escorpión, de Carlos Cruz de Castro, nos presenta un discurso guiado por la intuición, en el cual seguramente no hay nada especialmente relevante. He optado por una audición desatenta, y me ha parecido sumamente agradable, desde esta visión funcional; ignoro hasta qué punto funcionará en la sala de conciertos, pero la recomiendo como elemento ambiental para alguno de esos momentos «muertos» que a lo largo del día tenemos. No está aún disponible la partitura, pero la relativa sencillez de la obra nos permite acceder a ella sin complejidad, por la simple audición. El compositor da en la carpeta prolijas explicaciones acerca de las implicaciones del zodiaco y la «kábalá» en su música. Si él lo dice, por algo será, supongo.

La interpretación —por lo menos, en las obras de Villa Rojo y Oliver, ya que en las otras dos no puedo opinar con objetividad— es magistral; Martín y Rego se encuentran tan a gusto en el lenguaje contemporáneo como Villa Rojo y Anaya, y el LIM mantiene el prestigio que ganara cuando en él intervenía la voz espléndida de Esperanza Abad. La pena es que estos formidables músicos no hayan dispuesto de un repertorio más atractivo para esta grabación, que simboliza un nuevo paso en la política comercial de CBS.

La grabación es impecable, y la presentación de lo más sugerente. Los comentarios corresponden a Villa Rojo, Ruiz Tarazona, Bernaola y Cruz de Castro, y sólo los del primero son realmente informativos sobre lo que, musicalmente, es la obra.—**XOAN M. CARREIRA.**

NUEVA MUSICA ESPAÑOLA: **Nosotros**, de Jesús Villa Rojo; **Versos a 4**, de Angel Oliver; **Así**, de Carmelo A. Bernaola, y **Escorpión**, de Carlos Cruz de Castro. Laboratorio de Interpretación Musical (LIM). Jesús Villa Rojo, clarinete; Luis Rego, piano; Francisco Martín, violín, y Joaquín Anaya, percusión. CBS, S 73779. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 9.
Sonido: 8,5.

Interés: Varía con las obras (mucho, **Nosotros**; nulo, **Así**). Las partituras pertenecen a EMEC, quien sólo editó **Nosotros** y **Versos a 4**.

DISCOS PARA LAS CENAS DEL REY

Las «Sinfonías (o «Músicas») para las cenas del rey» constituyen el grupo de obras más famoso de Michel-Richard Delalande (1657-1726): el rey, naturalmente, era Luis XIV, y las páginas de su compositor son el equivalente francés de la *Tafelmusik*, de Telemann. Al crear esta nueva sección, a la que deseamos dar un amplio contenido, dentro del apartado de la crítica de discos, nosotros queremos imaginar no un Luis XIV, que además de ser el «Rey Sol», era un hombre la mar de adusto, sino un rey bonachón y bienpensado, melómano empedernido, que pasa sus tardes pegado al tocadiscos (evitando así sudores innecesarios de los músicos de su corte) escuchando sus obras favoritas; un rey que, naturalmente, lee RITMO y al que le fatigan un poco los grandes estudios sobre la enésima **Quinta** de Beethoven o el incontable **Concierto número 1** de Tchaikovsky, y prefiere, para estas obras tan de repertorio, tan conocidas, algo más sencillito, unas breves frases y unas puntuaciones que le ayuden a orientarse en su epicúreo disfrute del gozo musical. Naturalmente, nuestro rey no excluye de sus «cenas» discos que lleven la «H» de «Históricos» o la mismísima «R» de «Recomendados para los premios RITMO», ni siquiera los de la «O» de «Oferta», pero entiendo que para saber que una **Cuarta** de Schumann es excepcional o un **Barbero de Sevilla** deleznable bastan unas pocas líneas. Deseemos, pues, «larga audición» a nuestro rey, y empecemos a darle información sobre el fondo musical de sus ágapes.—J. L. P. A.

Ludwig van BEETHOVEN: **Cinco sonatas para «cello» y piano.** Lynn Harrell, «cellista», y James Levine, pianista. RCA, RL-02241 (2). Precio: 600 ptas.

Interpretación: 7,5.
Grabación, 7,5.
Interés de la edición: Mínimo.

El dúo Lynn-Levine realiza una versión discreta de estas cinco **Sonatas** beethovenianas, versión que no puede ni soñar en competir con las de Rostropovich-Richter (Philips), Casals-Serkin (CBS) o Fournier-Kempff (Deutsche Grammophon) ni por técnica ni por expresividad. Álbum condenado a pasar inadvertido por no aportar ni una visión distinta de estas **Sonatas** ni una interpretación que roce lo magistral.—X. M. C. A.

BERLIOZ: **Sinfonía «Fantástica».** Orquesta Nacional de Francia. Director, Leonard Bernstein. EMI, 10C065-002.898 Q, «estéreo/cuadrafónico» compatible. Precio: 595 pesetas.

Obra: **Sinfonía «obligada»** en el repertorio de todos, absolutamente todos los directores de orquesta, y, en consecuencia, una de las obras más grabadas en la historia del disco, con los variopintos resultados que todos conocemos.

Interpretación: Bernstein se saca discretamente la espina —sobre la misma partitura y con «tempi» muy parecidos— de su anterior lamentable grabación para CBS (véase el número 486, pág. 67). Versión extrovertida, dinámica, casi rutinaria en el sentido profesional del término; ni pone ni quita, pero ayuda a su señor (léase Bernstein). **Puntuación:** 7.

Sonido: Bastante natural. Prensado aceptable. **Puntuación,** 7.

Observaciones: Publicación inútil más allá de los mecanismos industriales actuales y del ser o no ser discográfico de la Nacional Francesa frente a la Orquesta de París.

Conclusión: Fuentes bien informadas comunican que Bernstein, mientras grababa esta **Fantástica**, canturreaba así: «Eres como una espinita que se me ha clavado en el corazón...». Bien; confiemos en que la extracción haya sido completa y definitiva.—A. F. M.

DVORAK, TCHAIKOVSKY: **Serenatas para cuerda.** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. Decca, SXL 29134. 540 ptas.

Obras: Hace sólo un año había en nuestro país apenas un par de grabaciones de la bellísima **Serenata** de Dvorak y una media docena de la muy agradable de Tchaikovsky. Pero en poco tiempo nos encontramos con cuatro versiones más de primerísima calidad de ambas: Stokowski y Leppar (Philips), Barenboim (EMI) y Marriner (Decca).

Interpretación: Magníficas ejecuciones de la Academia, bajo una dirección ágil y elegantemente expresiva de Marriner. Creo que la de Tchaikovsky está algo más lograda que la de Dvorak, pues esta última suena curiosamente «tchaikovskizada», más rusa y rococó que checa. (Tchaikovsky: 8. Dvorak: 7.)

Sonido: Espléndido: limpio y de suma claridad (9).

Conclusión: Una de las primeras opciones para Tchaikovsky, detrás sólo de la asombrosa interpretación de Barbirolli (EMI extranjero). Para Dvorak, preferibles Barenboim, Leppard o Kubelik (éste DG extranjero). **A. C. A.**

E. ELGAR: **Variaciones enigma** Obertura **Cockaigne.** Orquestas Sinfónica de Chicago y Filarmónica de Londres. Director, Sir Georg Solti; Decca, S. X. L. 6795. Precio: 540 ptas.

Obras: Dedicadas a sus amigos y a su ciudad natal, Londres. Elgar consigue con estas partituras dos obras claves del sinfonismo británico de comienzos de siglo.

Interpretación: 7,5. Brillante y espectacular versión de Sir Georg, que a fuerza de brillantez pierde un poco esa pátina «victoriana» que caracteriza estas obras.

Sonido: 9.

Conclusión: Muy bien todo, pero quizá el «enigma» de sus amigos retratados no se resuelva totalmente por falta de psicología.—A. M. J.

FAURÉ: **Pavana, op. 50** (arr.: Ch. Gerhardt). SATIE: **Gimnopedias 1 y 3** (orq.: Debussy). RAVEL: **Introducción y «Allegro» para arpa, flauta, clarinete y cuerdas. Le Tombeau de Couperin. Pavana para una infanta difunta.** Orquesta Nacional Filarmónica (Inglaterra). Director, Charles Gerhardt. RCA, RL-25094. 600 ptas.

Obras: Aunque el programa es original e inteligente, algunas de estas obras las encontramos ya en demasiadas grabaciones. La **Pavana** de Fauré se presenta en arreglo del director, que suprime el coro. Lo más interesante sea tal vez las **Gimnopedias 1 y 3** (en lugar de 1 y 2, como dice el disco), de Satie, orquestadas por Debussy.

Interpretación: Acertada, por estilo y realización. Sobresale la **Introducción y «Allegro»**, con un gran arpista: David Watkins. **Le Tombeau** no queda muy atrás de las versiones «de referencia»: Haitink, Boulez. Martinon, Ozawa (7 a 8).

Sonido: El registro es excelente, pero no así el prensado, poco cuidadoso. Según la carpeta, las tomas han sido hechas de

un tirón y no han sido manipuladas en el estudio (7).

Conclusión: Buen disco. Recomendable si no se poseen ya grabaciones de **Le Tombeau** y la **Pavana**, de Ravel.—A. C. A.

HAYDN: **Misa número 12, en Si bemol mayor, «Harmoniemesse».** Judith Blegen, Frederica von Stade. Kenneth Riegel, Simon Estes. Coro Westminster y Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, Leonard Bernstein. CBS, S 76410. 600 pesetas.

Obra: Apenas se recuerda que Haydn, tras su última sinfonía, en madurez absoluta, compuso seis geniales **Misas**, la última de las cuales —y puede que la mejor— es ésta.

Interpretación: Muy bella. El espíritu del último Haydn es perfectamente traducido por Bernstein. (Guest, en cambio, la interpreta más bien como si hubiese sido escrita por Haydn bastantes años antes.) Excelentes el coro y la orquesta, y muy bien el cuarteto vocal, en el que destacan las dos mujeres, de elevada musicalidad (8,5).

Sonido: Flojo. La grabación Decca, unos diez años anterior, suena algo mejor. (El álbum en el que se incluye ésta, conteniendo las seis últimas **Misas** de Haydn dirigidas por Guest y Willcocks, en la serie económica de Decca, merece ser vivamente recomendado.) (6).

Conclusión: Leonard Bernstein, uno de los pocos grandes directores que se acuerdan de las **Misas** del «Padre del cuarteto y la sinfonía».

(Versión comparada: Spoorenberg, Watts, Young, Rouleau. Coro del St. John's College, Cambridge. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Guest. Decca, SDD 341/6.)—A. C. A.

LISZT: **Sonata en Si menor.** FAURÉ: **Impromptu número 5, op. 102, y Nocturno número 13, op. 119.** Vladimir Horowitz, pianista. RCA, RL-12548. Precio: 600 ptas.

Obra: La **Sonata** lisztiana, evidentemente, es una de las obras cumbre del pianismo universal. Preciosos, y bien poco manidos, los «complementos» de Fauré.

Interpretación: 9. Cualquier grabación de Horowitz es acogida por los melómanos y discófilos como «acontecimiento». La expectación, verdaderamente,

se justifica una y otra vez: estamos ante un músico singular, en el más profundo sentido del término, uno de esos monstruos de la interpretación que —como Rostropovitch, Celibidache o Benedetti— consigue que nos olvidemos del «medio», del instrumento tañido, para sentirnos enfrentados a la música misma. Entrar en análisis en estos casos suele ser demasiado largo y quizá inútil.

Sonido: 6. Bueno, teniendo en cuenta que se trata de una grabación de concierto público.

Observaciones: La grabación es de 1977. Los coleccionistas tienen como una de las joyas más preciadas la versión «mono» de la **Sonata** de Liszt que Horowitz hizo en 1932. Esta no es mejor: aquel poderío técnico, aquel torrente incomparable de talento, perfección y hondura no han dado lugar al milagro de un «más allá».

Conclusión: Recomendable sin rodeos. Ninguna otra versión de la **Sonata en Si menor** que podamos tener en nuestra discoteca (ni siquiera la vieja del propio Horowitz) nos excusa de conocer este disco que, como siempre ocurre con los artistas superdotados, es «otra cosa». — J. L. G. B.

E W. A. MOZART: **Cuatro conciertos para trompa**. B. Tuckwell y orquesta. Sinfónica de Londres. Director, Peter Maag; Decca, S. D. D. 364. Precio: 350 ptas.

Obras: He aquí un hermoso ejemplo de la capacidad inventiva de Mozart al servicio de un instrumento de sonido agradecido, pero de técnica difícil.

Interpretación: 7. Tradicional versión, caracterizada por la gran masa orquestal empleada y un cierto aliento romántico. El solista, justo. — A. M. J.

Sonido: 7.

Conclusión: Estupenda interpretación de estos **Conciertos**, en serie económica, que viene a hacer compañía a los ya existentes.

MOZART: **Sonata para dos pianos en Re mayor, K. 448**. RAVEL: **Ma mère l'oye**. BRAHMS: **Variaciones sobre un tema de Haydn, op. 56 b**. Dezso Ranki y Zoltan Kocsis, piano. Hungaroton, S 60.155.

Obras: Se recoge en este interesante disco una serie de obras para dos pianos (Mozart y Brahms) y para piano a cuatro manos (Ravel), interpretadas por los dos jóvenes pianistas húngaros Ranki y Kocsis, con un dilatado historial discográfico en España.

Interpretación: 8. Igual que en los casos anteriores, la labor de ambos pianistas es digna de todo elogio, con un sonido, técnica y compenetración admirables. Con ser todo excelente, destacaría su versión de **Ma mère l'oye**.

Sonido: Buena grabación, habiéndose recogido perfectamente el sonido de los pianos.

Observaciones: También, como siempre que se trata de discos de estos pianistas, «palo» para la portada, un prodigio de amaneramiento y con unas «poses» de lo más rebuscadas. ¿No habría manera de que Hispavox cambiase esas espantosas portadas?, pues to influye...

Conclusión: Precioso disco, con una obra de Mozart de las más importantes dedicadas al teclado por su autor, con un Ravel de los «importantes», y con un Brahms que, creo, es la primera vez que se edita entre nosotros en versión de dos pianos. Alto grado de recomendabilidad — P. C. C.

E W. A. MOZART: **Misa número 14, «De la Coronación», Exultate jubilate, Et incarnatus est**. M. Stader, O. Domínguez, E. Haefliger, M. Roux; O. Lamoureux y de la Radio de Berlín. Directores: I. Markevitch y F. Fricsay. D. G. «Privilege» 25.35.148. Precio: 350

Obras: Festiva, fervorosa, la **Misa «De la Coronación»** mozartiana se nos ofrece como un risueño contrapunto a la severidad de los barrocos precedentes; pero el «**Incarnatus est**» de la **Misa en Do menor** nos recuerda que en la sociedad tan mundana del momento era posible una plegaria honda y llena de sincera emoción.

Interpretación: 8. Histórico reparto, que en sus tiempos supuso uno de los mejores cuartetos vocales posibles; Markevitch y Fricsay supieron recrear estas obras con la transparencia y luminosidad más apropiada, dejándonos unos registros ejemplares.

Sonido: De 6 a 7.

Conclusión: ¿A que pocos se acordaban de que Markevitch

y Fricsay eran dos grandes mozartianos? Recuerde...
A. M. J.

PROKOFIEV: **Conciertos para violín y orquesta números 1, en Re mayor, op. 19, y 2, en Sol menor, op. 63**. Kyung-Wha Chung (violín). Orquesta Sinfónica de Londres. Director, André Previn. Decca, SXL 6773. Precio: 540 ptas.

Obras: El **Primer concierto** está ligado a una visión cordial de la vida, articulándose en secuencias melódicas bien definidas, sin tonos angustiosos o violentos. El segundo pertenece a la madurez de Prokofiev y revela los caracteres de limpidez serena y de reencuentro familiar con el folklore ruso; los movimientos musicales están compuestos en un límpido tejido sonoro y reflejan un instintivo amor por la vida y gran impulso rítmico.

Interpretación: 9. Bellísima. Hay alternancia de afectuosas inflexiones con movimientos vertiginosos, de efectos rutilantes. Soberbia la magnífica violinista coreana y, sobre todo, la absoluta compenetración existente entre ella y Previn redundando en una traducción sonora de estos **Conciertos** como nunca se había escuchado hasta hoy.

Sonido: 9. Excelente, complementado por un buen prensado.

Observaciones: Quizá se pueda preferir a Isaac Stern o David Oistrakh en la parte de violín. Sin embargo, globalmente, ni el primero con Ormandy ni el segundo con Galliera logran resultados tan convincentes.

Conclusión: Obras e interpretaciones como éstas dignifican a la industria discográfica. — E. P. A.

RAVEL: **Alborada del gracioso, Bolero, Pavana para una infanta difunta, Valses nobles y sentimentales**. Orquesta Nacional de la RTF. Director, Maurice le Roux. Movieplay, 17.1404/5. Precio: 550 ptas

Obras: Valiosas, como es sabido, pero repetidamente representadas en nuestro catálogo.

Interpretación: Gris. Sin especial interés (**Alborada, Pavana**), afectada (en algún momento de los **Valses**) o monótona (**Bolero**). En esta última obra, test exhaustivo para toda orquesta, la de la Radio-

Televisión Francesa no sale muy bien parada (5).

Sonido: No puede disimular los años; es plano, y además ha sido manipulado con no mucho acierto (5).

Conclusión: Disco innecesario. A bajo precio sería aceptable. — A. C. A.

SCHUMANN: **Fantasiestücke, op. 12**. BEETHOVEN: **Sonata en Mi bemol mayor, op. 31, número 3**. Artur Schnabel, pianista. RCA, RL-12397. Precio:

Contenido: Dos obras maestras de muy diversa estética, y ambas frecuentemente servidas en recitales y grabaciones discográficas.

Interpretación: 8. Gran lección de hondura y belleza, de «verdad» interpretativa. El mismo Rubinstein hubiera añadido, hace unos años, algo más de brío (sobre todo, en el final de Schumann) y más limpieza en el mecanismo, pero esto son nimiedades al lado de la formidable musicalidad vertida.

Sonido: 6. Molestan algunos ruidillos parásitos y alguna distorsión en los «fortes», sobre una toma de sonido buena.

Observaciones: La grabación es de 1976, cuando el decano de los concertistas de piano contaba ¡noventa años! de edad. Ello hace subir varios enteros el grado de interés del disco, pues le otorga un alto valor testimonial.

Conclusión: Disco para guardar con cariño, pues ya casi es histórico en el momento de salir, dadas las circunstancias que lo rodean. — J. L. G. B.

J. SIBELIUS: **Finlandia, En Saga, Tapiola, El cisne de Tuonela**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI, 10.C.067.002.878. O. Precio: 630 ptas.

Obras: A lo largo de su vida Sibelius compuso varios poemas sinfónicos, inspirándose en la literatura y en el paisaje de su país. Karajan nos ofrece los más difundidos.

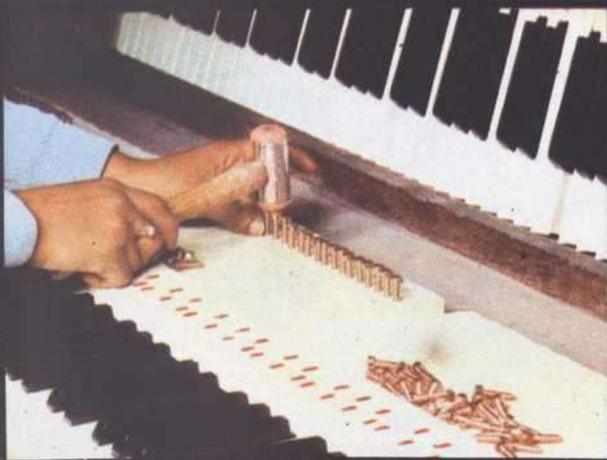
Interpretación: 8,5. Versiones soberbias, llenas de poéticos matices, suntuariamente recreados por la Filarmónica berlinesa.

Sonido: 9 «cuadrafónico».

Conclusión: Buena oportunidad para iniciarse en el mundo sibeliano. — A. M. J.

Dietmann

Modelo STUDIO
Medidas 108 x 142 x 55 cms.



Fabricación artesana



Perfecta afinación



Control de calidad



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

SUIZA, INGLATERRA Y ESTADOS UNIDOS UN GIRADISCOS

A pesar de la creciente hegemonía que ha alcanzado Japón en el mercado mundial de Alta Fidelidad, los que podríamos llamar «países fundadores» no cejan en sus esfuerzos para mantener un «standard» de calidad que les ha hecho famosos. Los tres componentes que comentamos en el presente número de RITMO son una buena prueba de ello, y cualquiera de ellos puede formar parte dignamente de cadenas «Hi-Fi» del máximo nivel. Las tres marcas que referenciamos, Thorens, Celestion y AR, respectivamente, pueden muy bien ser consideradas como «pioneras» cada una en el género de aparatos que producen, sin que se hayan producido jamás «baches» en el nivel de calidad de los productos que ofrecen al mercado. En suma, tres países famosos en la producción «Hi-Fi», tres grandes marcas representativas y tres modelos para hacer las delicias de cualquier aficionado.

EL GIRADISCOS TD-110: UNA GRAN NOVEDAD CON EXCEPCIONAL RELACION CALIDAD- PRECIO

La presentación de un nuevo modelo Thorens constituye casi siempre un acontecimiento en el mundillo de la Alta Fidelidad, porque ha sido norma y tónica general de la marca no lanzar al mercado modelos nuevos si no es para innovar o mejorar lo ya existente en beneficio de los cada vez más exigentes aficionados y profesionales usuarios de esta etiqueta. De ahí que haya modelos que hayan pasado a la historia como, por ejemplo, el famoso TD-124, que en su tiempo batió todos los «records» en cuanto a cifras de regularidad de marcha del plato, y posteriormente el TD-150, que ha sido de los aparatos de este género más imitados en el mercado mundial. Aunque desde hace mucho tiempo Thorens emplea el sistema de transmisión por correa para todos sus modelos, es preciso recordar que esta Casa inventó y patentó en su día el ahora tan en boga sistema de «transmisión directa», empleado, sobre todo, por la mayoría de los fabricantes japoneses y americanos. ¿El porqué de este cambio al sistema de correa ya empleado anteriormente? Sencillamente, porque desde un punto de vista estrictamente musical es mejor, y buena prueba

de ello es que los míticos Linn-Sondek, Rega y Ariston (los tres británicos) lo emplean, así como algún que otro antiguo supermodelo de Sony, ya que entre los puristas y fanáticos japoneses abundan quienes prefieren el sistema de la correa al de transmisión directa, y puedo, en este sentido, relatar, a título de curiosidad, que allá por 1965 en algunos talleres artesanales japoneses se fabricaron (siempre por encargo) algunas máquinas giradiscos de TRANSMISION POR HILO, que viene a significar la misma teoría que la transmisión por correa, y empleando platos superpesados, llegándose a emplear masas de hasta 20 kilos y más, con objeto de mejorar el momento de inercia de los aparatos. El sistema de transmisión por hilo no ha sido nunca comercializado, que yo sepa, a nivel de gran público, pero, sin duda, se trata de un «superrefinamiento» del sistema «correa».

La filosofía que ha precedido la elaboración de la plataforma TD-110 ha sido la de atacar frontalmente uno de los más antiguos y arduos problemas de este tipo de aparatos: conseguir aislar el aparato de todo género de vibraciones exteriores, causantes, como fácilmente se comprende, de niveles de distorsión y accidentes en los procesos de escucha de verdadera entidad. El sistema elaborado por Thorens e incorporado al TD-110 se denomina Ortho-Inercia, y es capaz de absorber igualmente los movimientos verticales y laterales de la máquina en funcionamiento, impidiendo de esta forma, de un modo casi total, la transmisión de vibraciones a la cápsula lectora. El sistema empleado por Thorens en este modelo se basa fundamentalmente en el uso de cuatro «paliers» en forma de sección de esfera, sobre los cuales se apoya la contraplata, y en una serie de resortes separados, que controlan los desplazamientos verticales y horizontales. La superficie de contacto de dichos «paliers» está situada en el mismo plano horizontal que el centro de gravedad del conjunto del sistema. La sección de esfera está hecha de caucho, lo que permite asegurar un gran nivel de aislamiento y amortiguamiento de las frecuencias audibles, y disminuye al propio tiempo los inconvenientes del llamado «Efecto Larsen». El nombre del sistema que analizamos, «Ortho-Inercia», proviene de la compensación mutua de las direcciones dominantes de desplazamiento ortogonal y de la inercia de la contraplata suspendida.

El plato empleado tiene un peso de 1,25 kilos, y es de aleación antimagnética, como es usual en los aparatos Thorens. El cubreplatos de caucho (sistema tradicional empleado por todos los fabricantes) posee notables cualidades antivibratorias, aunque,



Thorens TD-110: máxima elegancia y sencillez en el diseño con prestaciones técnicas de gran clase.

naturalmente, no alcanza el nivel de los cubreplatos profesionales tipo Spectra, por ejemplo, a base de una aleación de silicón.

El brazo de lectura incorporado al TD-110 es el TP30 bajo el principio Iso-track (invención de Thorens), con una masa móvil de ligerísimo peso. Dispone, como es natural, del correspondiente sistema «anti-skating», de muy sencillo manejo en este caso.

El uso del aparato resulta sumamente sencillo y agradable. La puesta en marcha del plato se realiza casi instantáneamente (menos de dos segundos para alcanzar la velocidad correcta), y el descenso lento del brazo se opera con la mayor dulzura y precisión. Otra gran ventaja es la enorme versatilidad del brazo TP30, que es capaz de trabajar a la perfección con cápsulas de muy variado género (lo que no es frecuente), desde los modelos más ligeros a los más pesados. Esta universalidad de empleo es una cualidad muy a tener en cuenta. El ruido de rotación es absolutamente inaudible, y el comportamiento antivibratorio de la máquina, de acuerdo con el sistema antes descrito, prácticamente perfecto; puede colocarse la máquina encima de una caja acústica de graves funcionando a gran potencia sin que se aprecie el menor signo de «efecto Larsen».

Tanto el manejo como el aspecto del TD-110 son de una gran sencillez, lo que, unido a sus grandes cualidades audibles, hacen de este aparato un nuevo éxito de Thorens en beneficio de los aficionados a la Alta Fidelidad. Y un importante detalle final: el precio del TD-110 está muy dentro de lo asequible, siendo la relación calidad-precio, en este caso, óptima.

OFERTA DE PRIMAVERA 1979

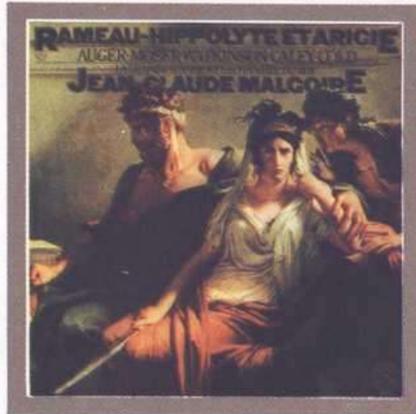
DEL 23 DE ABRIL AL 20 DE JULIO



Oferta sobre todo el catálogo clásico:
Del 23 de Abril al 19 de Mayo, un
20% de descuento.



PUCCHINI: MADAME BUTTERFLY S 79313
Scotto, Maazel, Orq. Philharmonia
(También disponible en Cassette, con la
ref. 40-79313)
Precio Normal (Album 3 Lps): 1.875.
Precio Oferta: 1.500.
GRAND PRIX DU DISQUE



RAMEAU: HIPPOLYTE ET ARICIE
S 79314
Malgoire, La Grande Ecurie
Precio Normal (Album 3 Lps): 1.875.
Precio Oferta: 1.500.



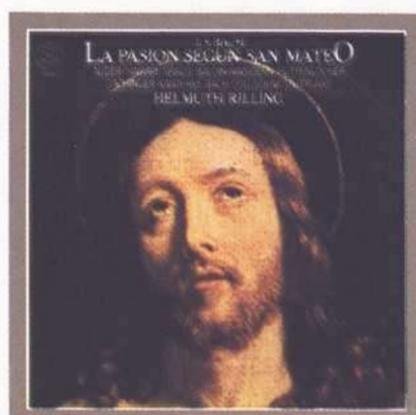
MOZART: CONCIERTOS PARA PIANO
S 79317
Perahia, Orq. Inglesa de Cámara
Precio Normal (Album 3 Lps): 1.875.
Precio Oferta: 1.500.



CHARPENTIER: LECCIONES DE TINIEBLAS
S 79320
Malgoire, La Grande Ecurie
Precio Normal (Album 3 Lps): 1.875.
Precio Oferta: 1.500.



WEBERN: OBRA COMPLETA, Vol. 1
S 79402
Pierre Boulez, Director
Precio Normal (Album 4 Lps): 2.425.
Precio Oferta: 1.940.
GRAND PRIX DU DISQUE



BACH: LA PASION SEGUN SAN MATEO
S 79403
Rilling, Gächinger Kantorei
Precio Normal (Album 4 Lps): 2.425.
Precio Oferta: 1.940.



BEETHOVEN: LAS NUEVE SINFONIAS
S 77706
Szell, Orq. de Cleveland
Precio Normal (Album 7 Lps): 4.200.
Precio Oferta: 3.500.



BEETHOVEN: LOS CUARTETOS DE CUERDA
GM 101
Cuarteto Juilliard
Precio Normal (Album 10 Lps): 6.000.
Precio Oferta: 5.000.

Cada album contiene un Catálogo de Música Clásica

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. 8
CENTRO MUSICAL MAXPER
Carretera de Andalucía, Km. 12,600
Getafe (Madrid)

Nombre

Dirección

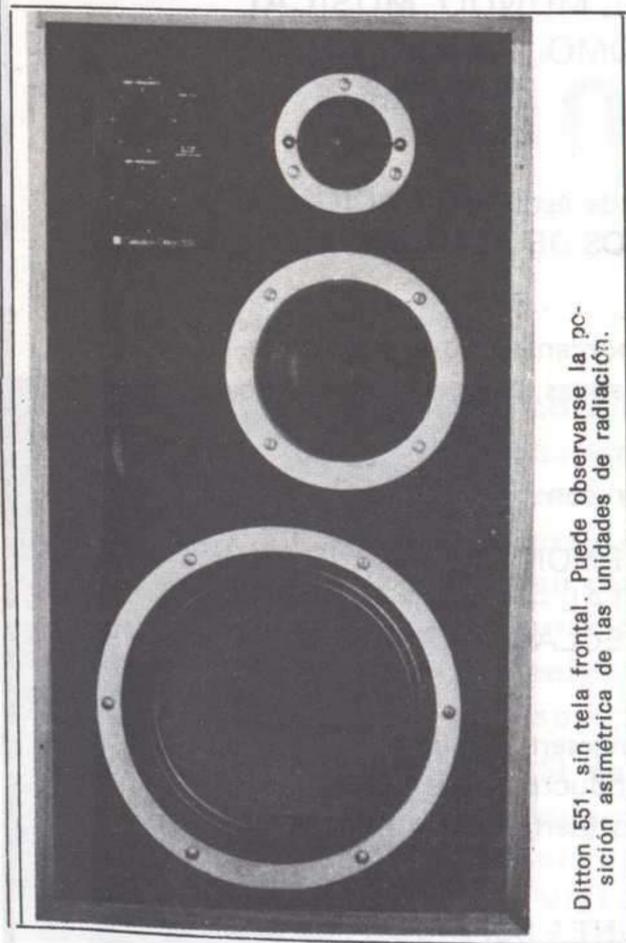
D. P.

CAJA ACUSTICA CELESTION 551: UNA GRAN CATEGORIA DE SONIDO

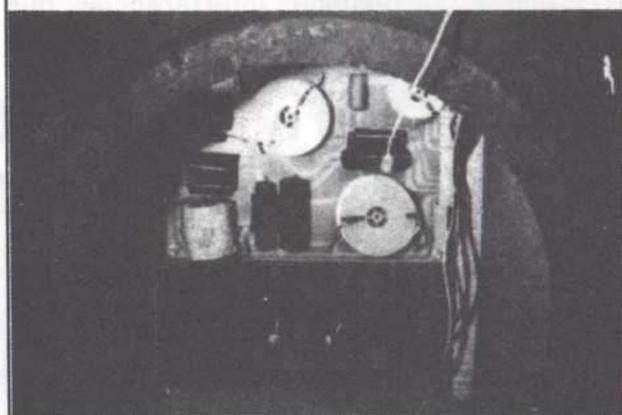
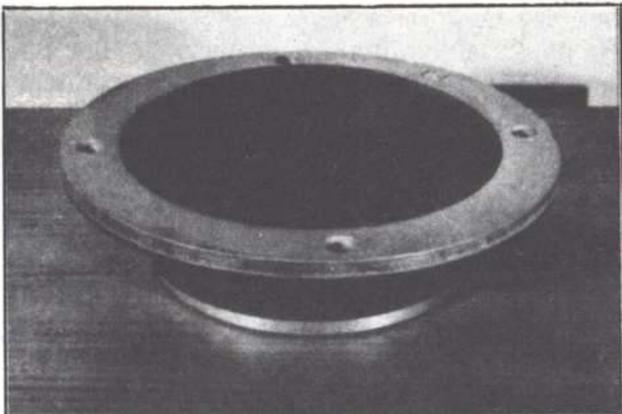
La firma inglesa Celestion, cuya fama y renombre no es preciso presentar, acaba de completar su gama Ditton con los modelos 551, 442 y 662, los dos últimos bajo el sistema de baffle infinito o suspensión acústica. Estas tres adiciones a la gama de cajas Celestion se caracterizan básicamente por el empleo de nuevos transductores creados por esta firma, cuyos comienzos se remontan a 1924, y que celebró su cincuenta aniversario con el lanzamiento del famoso modelo Ditton 66, que constituye una verdadera referencia del género. En la fábrica Celestion, ubicada en Ipswich (Inglaterra), cada unidad es revisada y controlada individualmente, con objeto de constatar si sus prestaciones coinciden con los prototipos preparados en laboratorio. Un tan alto nivel de control de calidad se traduce, lógicamente, en unos fabricados sin la menor deficiencia y salvo, desde luego, de cualquier clase de reproches.

La caja Ditton 551 se distingue, de entrada, por el soberbio acabado de su gabinete, placado en madera de nogal, en perfecta armonía con su tela frontal, que ha sido juiciosamente estudiada para no perturbar ni un ápice el comportamiento de las unidades de radiación, cosa que no siempre sucede. Realmente, la estética de la caja 551 ha sido muy bien estudiada, así como sus proporciones físicas de $72 \times 39,5 \times 32,8$ cm., que resultan particularmente gratas en cualquier tipo de decoración.

El sistema empleado es de tres vías bajo la modalidad «Bass Reflex», lo que no es muy frecuente en cajas acústicas británicas, seguidoras casi siempre de la modalidad de baffle infinito. La colocación de las unidades de medios y de agudos (como puede apreciarse en la fotografía) es asimétrica con respecto a la postura de la unidad de graves. El altavoz de graves tiene un diámetro de 29 centímetros y lleva una bobina móvil de 5 centímetros de diámetro. El procedimiento de fijación de las



Ditton 551, sin tela frontal. Puede observarse la posición asimétrica de las unidades de radiación.



Celestion Ditton 551. Detalle de la unidad de medios y divisor de frecuencias.

tres unidades es de una perfección absoluta, así como las medidas adoptadas para lograr un óptimo amortiguamiento de la caja.

El rendimiento es de tipo medio, por lo que no existe inconveniente alguno para asociar las Ditton 551 a amplificadores de gran potencia. De hecho, se trata de una caja que «merece» un amplificador de gran clase. La colocación más favorable de este modelo para disfrutar al máximo de sus posibilidades debe observar las tres siguientes reglas:

- 1.ª Colocación a una altura de unos 20-30 centímetros sobre el suelo.
- 2.ª Colocación lo más cerca posible del muro posterior.
- 3.ª Distancia de un metro, aproximadamente, con respecto a las esquinas.

La 551 dispone de mandos de ajuste de medios y agudos que, naturalmente, deben ser empleados por el usuario a la medida de sus gustos, aunque en una sala acústica de buenas condiciones los mejores resultados se obtienen reduciendo ligeramente el medio y aumentando un poco el agudo. Se trata, lógicamente, de una simple indicación objetiva, pues también influirá en el uso de dichos mandos la personalidad de la cápsula, el nivel dinámico del «programa» musical que se escuche, etc.

Y ahora vamos a lo que más importa. La Ditton 551 sorprende de inmediato por su enorme vitalidad y dinámica, sin por ello caer en exageraciones ni efectismos, que se traducen, más o menos a la larga, en fatiga auditiva. Produce un sonido abierto, preciso, con una excelente definición de perfiles y matices sonoros. La respuesta de medios puede calificarse de excepcional, así como la imagen estereofónica que es capaz de producir una pareja de 551. La reproducción de la voz humana es correcta, lo que de por sí supone un importante elogio. La reproducción de bajos es de una gran naturalidad. Finalmente, es preciso destacar de nuevo que la «presión sonora» que es capaz de producir la Ditton 551 es, en verdad, impresionante, sin la menor traza de distorsión audible. En suma, a título de conclusión: una caja acústica merecedora de figurar en equipos de gran clase.

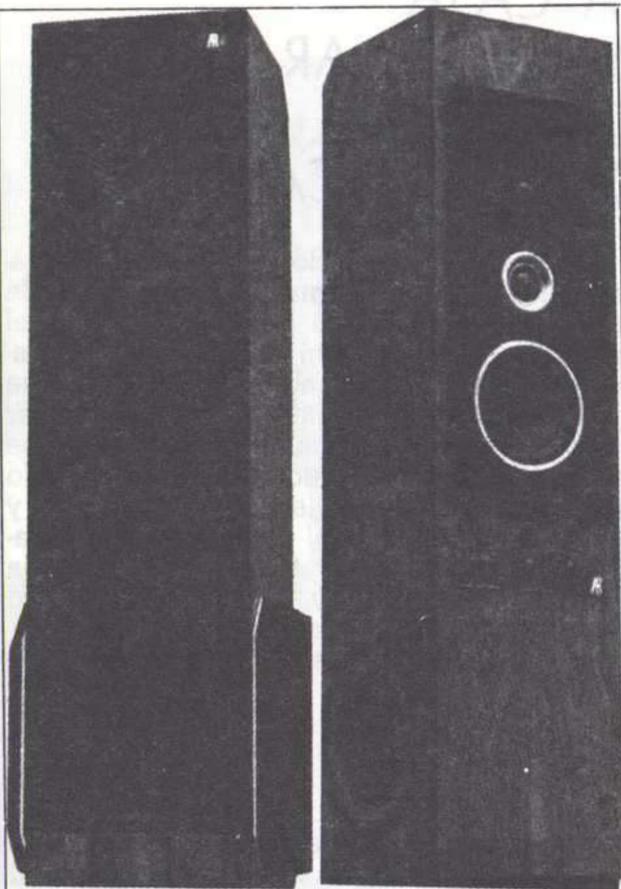
LA CAJA ACUSTICA AR-9, TOPE DE GAMA DE LA MARCA

No parece necesario efectuar presentación alguna de la firma AR, que ya desde el año 1957 se erigió como «pionera» del sistema de suspensión acústica en la elaboración de cajas. El autor del sistema fue el ingeniero de sonido americano Edgar Vilchur, cuya colaboración con AR se ha mantenido durante muchos años, haciendo producido modelos tales como los AR-3 y AR-3A, el AR-LST y el famosísimo y ultra popular modelo 2Ax, todos ellos de una calidad indiscutible y ya clásicos dentro de este tipo de componentes Hi-Fi.

La caja AR-9 constituye actualmente la cima de esta gama, y su diseño externo corresponde a Tim Holl. Se trata de un sistema de cuatro vías de las más altas prestaciones. La caja es enormemente voluminosa; 1,34 m. de altura, 38 cm. de anchura y 40 cm. de profundidad para un volumen interno de 120 litros y con un peso total de 59 kilos sin embalaje. Llama poderosamente la atención la presencia, en la parte inferior de cada costado de la caja, de dos unidades de radiación de extremo grave de 30 cm. de diámetro, que trabajan en paralelo y en fase, con el fin de reproducir correctamente las frecuencias bajas hasta el límite de 200 Hz. El hecho de que este trabajo sea realizado por dos unidades de graves simultáneamente implica doblar la potencia admisible de la caja sin aumento alguno de los índices de distorsión. Al propio tiempo, esta modalidad del doble altavoz de graves se traduce en un índice de dispersión del sonido verdaderamente destacado. Desde otro punto de vista, el emplazamiento de los dos altavoces de graves ha sido calculado con vistas a la colocación de la caja encima directamente del suelo, sin que sea, por lo tanto, necesario valerse de soporte alguno. La posición frontal del altavoz de bajos-medios de 20 cm. de diámetro ha sido calculada con el fin de que reproduzca las frecuencias a partir de 200 Hz; este altavoz va completamente encerrado en un receptáculo ci-



AR-9. Vista frontal.



AR-9, con y sin tela frontal. En la imagen de la derecha puede verse la unidad lateral de graves.

posibles reacciones de presión de las unidades de graves laterales. Las frecuencias comprendidas entre 1.200 y 7.000 Hz corren a cargo de una unidad también frontal, con una superficie de radiación de 38 milímetros. A partir de los 7.000 Hz el trabajo de reproducción acústica es realizado por una espléndida unidad de agudos de 19 milímetros de diámetro, que va provista de un imán de gran potencia, para asegurar una correcta respuesta a transitorios.

Los tres transductores frontales están perfectamente alineados en eje vertical, y para evitar las posibles interferencias que puedan producirse entre ellos los ingenieros de AR utilizan unas planchas de fieltro, con objeto de absorber cualquier clase de reflexiones parásitas. La caja dispone de tres conmutadores, para regular, en un margen de -3 y -6 dB, los niveles de bajo-medio, alto-medio y agudos. El filtro divisor de frecuencias es de una enorme complejidad, y está fabricado a base de componentes de la más alta categoría; esta extraordinaria elaboración no resulta ajena al formidable comportamiento sonoro de la caja AR-9.

Para obtener los mejores resultados de la AR-9 es aconsejable colocar las cajas a una distancia de 50 centímetros, aproximadamente, tanto del muro posterior como de los laterales. Ya dijimos antes que las cajas han sido diseñadas para ir directamente sobre el suelo, por lo que ningún tipo de soporte resulta necesario. Otra operación conveniente es proceder al oportuno ajuste de los conmutadores de nivel, en función de las condiciones acústicas de

la sala de escucha. Para excitar debidamente las AR-9 es preciso el empleo de un gran amplificador, tanto desde el punto de vista de su potencia como de su estabilidad. Cumplidas estas condiciones de colocación, ajuste de controles y utilización de un amplificador adecuado y concorde con la calidad de las AR-9, se obtiene un equilibrio tonal verdaderamente fantástico, que permite la escucha de estas cajas durante períodos muy prolongados de tiempo sin la menor fatiga auditiva. La respuesta en bajos desciende ampliamente por debajo de los 80 Hz sin el menor signo de coloración ni efectismo alguno. La reproducción de discos o cintas de órgano es realmente muy difícil de mejorar al nivel de la técnica actual. Las AR-9 son capaces de producir presiones sonoras absolutamente impresionantes, sin por ello desvirtuar lo más mínimo el timbre natural de los instrumentos en los pasajes musicales más complejos y potentes. Con el modelo AR-9 los ingenieros de la famosa firma americana han sabido crear un nivel de escucha doméstica sin el menor compromiso ni concesión a la mediocridad, y siempre en la línea de las grandes realizaciones que han hecho de AR una marca famosa. Es interesante observar, a título de consideración final, que este modelo queda reservado para audiófilos de amplio presupuesto (su precio en España es elevadísimo), y preferentemente para quienes disponen de salas de escucha de dimensiones generosas; sólo en una sala grande y bien acondicionada pueden disfrutarse plenamente de las excelencias de esta caja.

límpido, con un sistema de amortiguamiento perfecto, con objeto de aislarlo de las

COMUSICA

ASOCIACION DE COMERCIANTES – IMPORTADORES
Y EXPORTADORES DE INSTRUMENTOS DE MUSICA
Núñez de Balboa, 118-6º. D. MADRID

SE COMPLACE EN INFORMAR AL MUNDO MUSICAL
TANTO A PROFESIONALES COMO AFICIONADOS

Que por Real Decreto 404/1979, el Ministerio de Comercio, y a solicitud de esta ASOCIACION, ha tenido a bien modificar los porcentajes de los DERECHOS ARANCELARIOS DE ADUANAS para la importación de instrumentos de música.

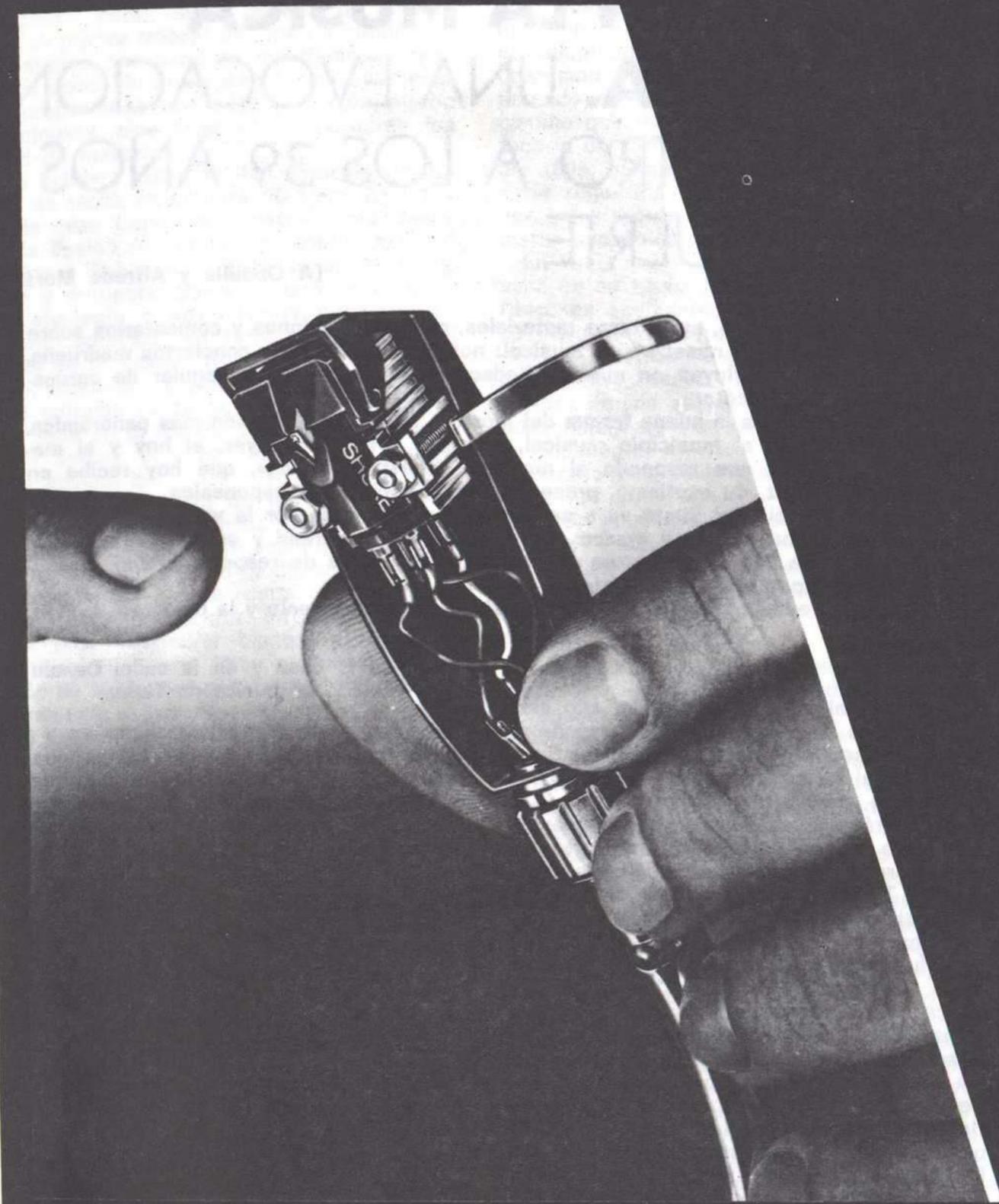
Esta medida repercute beneficiosamente en la baja de precios en distintos porcentajes que pueden oscilar entre un 5 hasta un 25 por 100. Dependiente todo ello de las características, países de procedencia, moneda y fabricantes.

Tenemos por ejemplo, que los instrumentos a los cuales afecta esta reducción son:

PIANOS – ORGANOS DE TUBOS – ARMONIUMS – ACORDEONES – ARMONICAS – CONCERTINAS – INSTRUMENTOS DE PERCUSION – INSTRUMENTOS DE METAL – ORGANOS ELECTRONICOS – GUITARRAS ELECTRICAS – SINTETIZADORES – TECLADOS ELECTRONICOS – ORQUESTRIONES – CUERDAS ARMONICAS – ETC. ETC.

Pudiera darse el caso de que los precios de algunos instrumentos se mantuviesen o que sufrieran un pequeño aumento. Ello sería debido a que las tarifas de origen de estos productos, hayan subido sus precios y no compensara con la referida REDUCCION ARANCELARIA, o bien, que no hayan sido incluídos en la misma.

Con este motivo, agradecemos y expresamos nuestro reconocimiento a la JUNTA SUPERIOR ARANCELARIA, por tan importante proyección social.



Aquí nace la Alta Fidelidad.

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

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

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

Brazo o tocadiscos _____

Cápsula _____

Amplificador _____

Pantallas acústicas _____

Nombre _____

Dirección _____

Población _____



SEVILLA EN LA MUSICA DE TURINA. UNA EVOCAACION DEL MAESTRO A LOS 39 AÑOS DE SU MUERTE

(A Obdulia y Alfredo Morán.)

NUESTRA MUSICA

Por JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

RITMO se construye, entre otros materiales, con informaciones y comentarios sobre aspectos concretos de nuestra vida musical: noticias, la crítica de conciertos madrileña, las crónicas que confluyen en nuestra Redacción, la presentación regular de agrupaciones musicales, etcétera.

Sin embargo, para la buena fragua del mortero faltaba una sección más panorámica, menos circunscrita al municipio musical, atenta a avizorar el ayer, el hoy y el mañana; una sección que responda al nombre, «Nuestra Música», que hoy recibe en este acto, a la vez, de bautismo, presentación en sociedad y esponsales.

José Luis García del Busto va a ser su preceptor y guía por la vida. De él dependerá que la criatura grane y crezca: en la virtud, en la verdad y en la belleza. Tarea apasionante, a la que José Luis se enfrenta con su bagaje de responsabilidad, conocimiento y ya importante experiencia.

A partir de este momento, «Nuestra Música» tiene el espacio y la palabra.—A. F. M.

Turina es el músico de Sevilla, ello está en el ánimo de los melómanos españoles y, desde luego, no faltan elementos para asegurar tal cosa. Gran parte de la música compuesta por Turina (alrededor de 120 obras) está relacionada más o menos explícitamente con el paisaje, el ambiente, las costumbres o las gentes de su Sevilla natal. Joaquín Turina es, por una parte, uno de los compositores españoles modernos más «universales», a juzgar por la presencia de su obra fuera de nuestras fronteras; por otra parte, su obra es la más «localista» que nunca haya dado la gran música española, si atendemos al fuerte apego que su inspiración muestra, no ya hacia España y hacia Andalucía, sino más precisamente hacia Sevilla. Así, pues, al repasar la música turiniana relacionada con la capital hispalense no pretendo ser exhaustivo, ya que ello nos iba a llevar muy lejos; me limitaré a revisar un puñado de composiciones en las que esa relación se hace del todo manifiesta. Por lo demás, este hilo conductor, válido como cualquier otro, nos permitirá —y de ahí la elección— referirnos a obras de todas las etapas creadoras de don Joaquín, desde obras de juventud, inéditas, hasta las de plena madurez.

El sevillanismo de Joaquín Turina, demostrado día a día a lo largo de su biografía, observable —como hemos dicho— en su obra, fue algo realmente hondo, acaso el rasgo más saliente de su personalidad. Tres bellos testimonios escritos, pertenecientes a otros tantos ilustres amigos y colaboradores del compositor, servirán para introducirnos definitivamente en materia, excusándonos, a la vez, de mayores digresiones sobre el particular. Su biógrafo Federico Sopeña (Joaquín Turina, Editoría Nacional, Madrid, 1943) escribió:

Difícil sería encontrar un artista como Turina, tan clausurado para otros paisajes que no sean los que entran, poco a poco, agarrados a cada minuto de un vivir ensoñado y discreto, en sus días sevillanos e infantiles.

Y más adelante:

El patio sevillano es la orgánica comunión del hogar con el aire libre; todo lo que éste puede dar se encuentra aquí reducido a una deliciosa miniatura. Porque el patio tiene una forma perfecta y una vista continua del cielo, puede encerrar todo humanizándolo... Las gentes, en fin, viven

en la casa y en la calle. De ahí ha nacido la música de Turina...

El gran poeta Manuel Machado, cuyo arte lírico con tanta razón se alinea con el musical de Turina, en la falseta que publicó a modo de prólogo de la citada biografía de Sopeña, insiste en la condición profundamente sevillana de Turina y de su música; por ejemplo, leemos:

**Ah, Turina, gran Turina,
va a empezar
a cantar
tu Sevilla,
mi Sevilla...
que sólo tú sabes.
«acompañar».**

Treinta años antes, en 1914, Tomás Borrás había tocado el tema con palabras tan expresivas como éstas:

El joven maestro que acaba de triunfar con Margot es sevillano, y a pesar de sus etapas de parisiense, conserva el ceceo de la tierra; si no han podido borrarle los acentos exóticos, ¿cómo iba a desaparecer su españolismo, su andalucismo, a pesar de su vida cosmopolita, de su cultura extranjera, de su alejamiento de la blanca ciudad árabe? Turina es el caso de español «más español» cuanto es más durable su permanencia fuera de nuestro ambiente. Años y años por ahí, y parece que llega de la calle de las Sierpes.

Turina había nacido, el 9 de diciembre de 1882, en la calle de Ballestilla, hoy de Buiza y Mensaque: en el número 8 hay una placa conmemorativa que el Municipio sevillano colocó en 1955. Se inició en el Colegio del Santo Ángel, «un colegio muy parecido al que pinta Palacio Valdés en su **Hermana San Sulpicio**», según ha escrito el propio músico, pasando después al Colegio de San Ramón, en donde se familiarizó con el Solfeo e inició la técnica del Piano bajo la tutela de Enrique Rodríguez, quien a la sazón había sido profesor de Música de la infanta María Luisa Fernanda. Los secretos de la Armonía y el Contrapunto los aprendió Turina, todavía adolescente, junto a don Evaristo García Torres, maestro de capilla de la Catedral sevillana, en cuyo cargo había sucedido a Hilarión Eslava (*).

Al entrar el nuevo siglo, el nuestro, Turina era un muchacho con claras inclinaciones hacia la composición. El mismo nos cuenta en un escrito que hacia 1900 se encontraba «haciendo pinitos de compositor con una marcha fúnebre que dirigió Font, el



(*) No deja de tener interés la opinión de un músico sevillano tan ilustre como Turina acerca de la dilatada labor que don Hilarión había desarrollado en la capital hispalense. «La mayor víctima de Eslava —escribió Turina— ha sido su sucesor en la Catedral, don Evaristo García Torres. Este maestro de capilla era la bondad personificada, tenía un carácter dulce y un talento superior al de Eslava... Don Evaristo era un gran admirador de Eslava, y yo, a pesar de mis quince años, no podía menos de hacer comparaciones entre los dos y no compartía con él su admiración.» Sin embargo, esta opinión negativa debía basarse exclusivamente en la música eslaviana, pues en otro momento escribió Turina sobre Eslava lo siguiente: «Bastarían su Lira Sacro-Hispana y su Museo Orgánico para inspirarnos el mayor respeto.»

padre, escoltando los maravillosos "pasos" de palio». Estas letras, además de revelar-nos un primer trabajo del que no quedó ras-tro alguno, nos pone de manifiesto la tem-prana atracción que sobre Turina ejercieron las procesiones sevillanas, atracción que no disminuiría, sino todo lo contrario, en los años de madurez.

La primera composición conocida de Tu-rina se fecha en octubre de 1901, y se tra-ta de unas **Coplas a Nuestro Padre Jesús de la Pasión** (no editadas), sobre texto de Muñoz y Pabón (**), para tenor, barítono, coro y orquesta. Sobre el tema insistió al año siguiente el joven Turina, pues Luis Izquierdo encontró, en 1958, otras **Coplas al Jesús de la Pasión**, fechadas en 1902, para coro, orquesta y órgano. Turina pertenecía a esta cofradía de tanta raigambre sevillana, con sede en la iglesia del Salvador, y com-puso ambas páginas inspirándose en la bella imagen del Cristo esculpida por Mar-tínez Montañés, uno de los «pasos» más admirados de la Semana Santa sevillana. Otras composiciones de Joaquín Turina con similar funcionalidad, e igualmente inéditas, pertenecientes a esta etapa de formación, fueron una **Plegaria a la Virgen de la Mer-ced** («La Virgencita blanca que preside mis trabajos»), una **Misa a Nuestro Padre Jesús de la Pasión**, un **Motete al Santísimo Sacramento** y una **Plegaria al Cristo de la Vera Cruz**, todas ellas inéditas y compues-tas en Sevilla y para Sevilla, único lugar donde hay constancia de que se hayan ejecutado (las **Coplas** de 1901, por cierto, con asiduidad durante años).

Pero dejemos momentáneamente la «ve-na procesional» del joven músico y vaya-mos al terreno que, infaliblemente, tenía que atraer a un compositor en aquellos años: el sainete, la zarzuela; este género, y no otro, podía consagrar a un músico de la noche a la mañana, y no era cuestión dejar de intentarlo. En 1904, concretamente el 24 de marzo, se estrenó en el Teatro Cer-vantes, de Sevilla, una «zarzuela de costum-bres sevillanas», en cuatro cuadros, libro de Labios y Lucuix, música de Joaquín Turina, titulada **La copla**. El éxito fue tan grande en el momento como insignificante en quan-to a sus posibles repercusiones. Otro in-tervento del joven Turina de hacerse notar como músico teatral se llevó a cabo, en 1905, en el Teatro Cómico, de Madrid, donde se puso en escena el sainete, de los Alvarez Quintero, **Fea y con gracia**, musicado por Turina. Y lo mismo: éxito efímero... El au-tor, por cierto, «renegó» de estos trabajos propios y, en plena madurez, mostró una fuerte reacción contra los intentos de revit-alizar el género zarzuelístico. Así, en 1928, don Joaquín declaraba a Fernández Núñez en una entrevista: «No creo en absoluto en la zarzuela ni en su posible resurgimien-to. La zarzuela ha desaparecido; mejor, mu-rió; es en vano tratar de resucitarla».

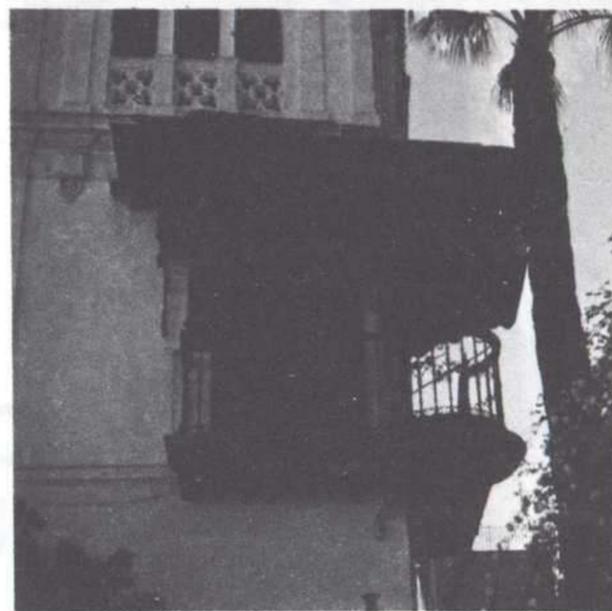
Mientras tanto, Turina profundizaba en su formación. Madrid y París fueron las suce-sivas etapas. En la capital francesa estudió en la Schola Cantorum, bajo la dirección de Vicent D'Indy, coincidiendo con Manuel de Falla no en las aulas pero sí en los am-bientes musicales. Ambos jóvenes conocie-ron a Albéniz, y el encuentro de Turina con el genial autor de **Iberia** fue decisivo para su carrera, pues, según propia confesión, Albéniz fue quien le invitó a dedicarse al fomento de la música «nacional», dejando la vía imitativa de la tradición francesa que, lógicamente, Turina había iniciado, imbuido como estaba de las teorías franckianas y de la Schola. Pero no perdamos el hilo de nues-tro tema, porque, en efecto, después de un formalista **Quinteto**, tras cuyo estreno se produjo el encuentro Turina-Albéniz, tene-mos una composición, la **Op. 2**, que mues-tra la inmediatez de los efectos de este encuentro. Su título, **Sevilla**, «suite» pinto-resca para piano, compuesta en 1908, en

tres movimientos, respectivamente titula-dos: «Bajo los naranjos», «Jueves Santo a medianoche» y «La Feria». Soleares en el primer número, ecos de saeta y de marcha procesional en el segundo, sevillanas y za-pateado en el tercero: Turina iniciaba un camino que iba a ser el camino. El mismo tocó la obra en Sevilla, en 1908, y en París, en 1909; desde entonces nunca dejó de serle querida en sus conciertos, y a la vez era pieza de repertorio de grandes pia-nistas españoles: Viñes, después Cubiles...

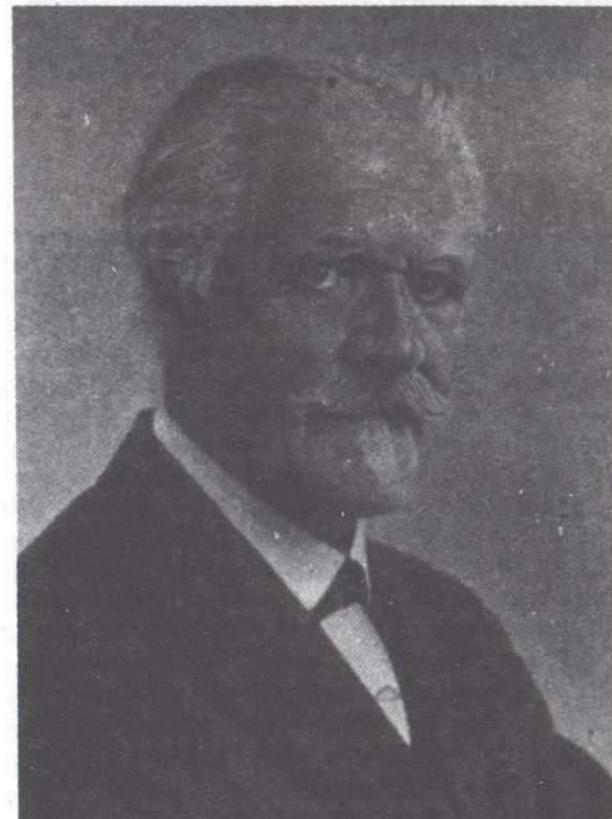
En 1911, una nueva «suite» pianística lle-vaba en su título y en sus notas a Sevilla: **Rincones sevillanos, op. 5**. El primer tiem-po («Noche de verano en la azotea») trae ecos de sevillanas; en el segundo («Ronda de niños»), temas infantiles; sigue una «Danza de los seises de la Catedral», sin-gular homenaje a su maestro García Torres, y, finalmente, «¡A los toros!», que es un elaborado pasodoble que anuncia un logro posterior extraordinario, la **Oración del to-tero**. Un pianismo de espléndida factura, la dignidad musical de los temas y su sabia armonización, elevan la partitura de **Rinco-nes sevillanos** muy por encima de lo que su «programa»—sencillo y descriptivista— pudiera hacer esperar.

Pero pronto nos encontramos con la pri-mera obra orquestal de Joaquín Turina, **La Procesión del Rocío, op. 9**, sin duda uno de sus más perdurables éxitos. Se trata de un díptico sinfónico («Triana en fiesta» y «La procesión»). Compuesto en 1912 y estre-nado en el Teatro Real, de Madrid, el 30 de marzo de 1913, por la Orquesta Sinfónica dirigida por Arbós. De nuevo Sevilla, re-presentada por su más afamado arrabal; de nuevo el descriptivismo y el basarse temá-ticamente en sonos populares. Para tanto joven melómano que mira la música de Turina—como casi toda la música españo-la—un poco por encima del hombro y sin molestarse por entrar en su fondo, no será ocioso recordar el agrado que **La Proce-sión del Rocío** causó a Claude Debussy cuando el propio Turina la dirigió en París (mayo 1913): «Este poema sinfónico de Joaquín Turina tiene la ordenación de una bella pin-tura al fresco», manifestó. Bien; **La Proce-sión del Rocío**, dedicada a Arbós, supuso la definitiva consagración de Turina como compositor. Toda España, después París y Lon-dres (donde Henry Wood la incorporó a su repertorio), se rindieron ante la belleza y calidad de esta página, de la que hoy acaso sólo cambiaríamos los compases finales, triunfalistas en exceso... Pero he dicho toda España, y aunque tal afirmación nunca se entiende al pie de la letra, quiero hacer un inciso que puede resultar ilustrativo. Después de ser estrenada, en Madrid, en la fecha antes citada, el maestro Arbós con su Orquesta Sinfónica emprendió una gira de conciertos durante la primavera de 1913, dando a conocer con formidables éxitos **La Procesión del Rocío** en los siguientes lu-gares y fechas: Sevilla (16 de abril), Málaga (17 de abril), Santa Cruz de Tenerife (24 de abril), Murcia (4 de mayo), Valencia (9 de mayo), Logroño (17 de mayo), Bilbao (20 de mayo), Santander (25 de mayo), Oviedo (28 de mayo), Gijón (31 de mayo), León (3 de junio), La Coruña (5 de junio), Vigo (8 de junio), Palencia (11 de junio) y Valladolid (13 de junio). No pararon ahí las ejecu-ciones de la obra dentro de 1913 y rebasado tal año. ¡Esto sí que eran «giras por pro-vincias»!

El 10 de octubre de 1914 el Teatro de la Zarzuela se abrió para dar el estreno de **Margot**, comedia lírica de Joaquín Turina sobre libreto de Martínez Sierra. Dirigió la escena Paco Meana, y la Orquesta Pablo Luna. Don Manuel de Falla fue testigo de excepción de los ensayos, por los que tam-bién se interesó Pérez Casas. La obra, de difícil pervivencia por el convencionalismo del libreto (ya contestado en su época), po-



Rincones sevillanos...

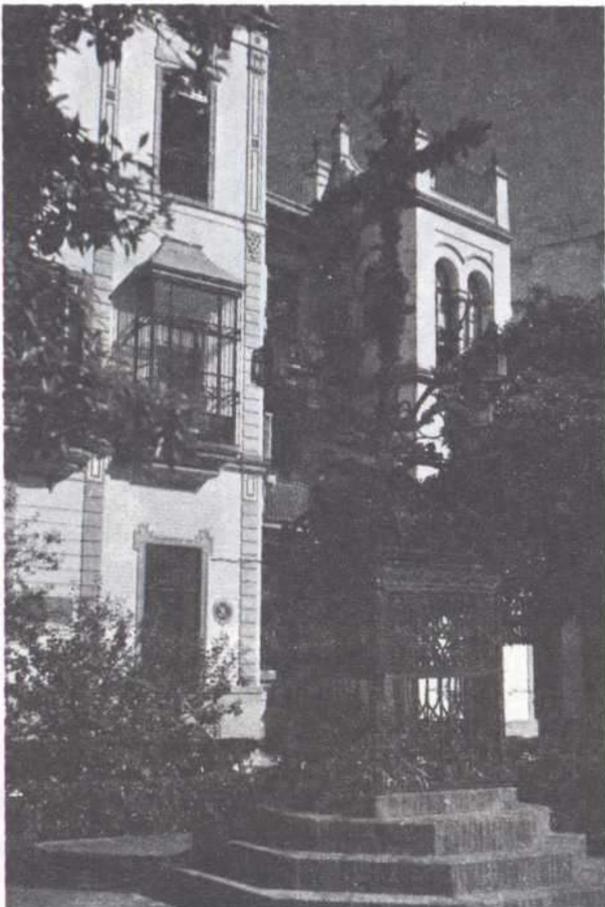


Vincent d'Indy, el principal maestro de Turina.



A la izquierda, Arbós (de pie) y Falla (sentado). En el lado opuesto, sonriente, Joaquín Turina. No-viembre de 1927.

(**) De Muñoz y Pabón, y no de Rodríguez Marín, como por error escribió Turina en la propia portada de la partitura, error en el que han abundado des-pués algunos tratadistas.



El barrio de Santa Cruz.

see, no obstante, retazos de gran música, siendo el momento cumbre el final del acto segundo (que, como el tercero, transcurre en Sevilla), en el cual se entrecruzan, al paso de la procesión, cantos de saeta y el drama amoroso.

Después del estreno de **Margot, op. 11**, don Joaquín fue llamado irónicamente «el músico de las procesiones»... Pero él, irónico como el que más, era buen encajador y no nada melindroso al proclamar su sevillanismo y su apego afectivo-religioso al hecho concreto de la Semana Santa andaluza. Hasta tal punto que, en 1920, en posesión ya de un prestigio extraordinario, no dudó en prestar su participación artística a los actos organizados en Sevilla por la Hermandad de María Santísima del Amparo, de la que fue nombrado Hermano Honorario por componer una pieza musical para flauta, clarinete, fagot, trompas, trompetas, cuerdas y coro masculino, sobre texto de Gómez Millán. Tres años después enviaría otra **Plegaria** con el mismo destino: ambas obras permanecen inéditas.

Pero 1920 es otro momento cumbre en la creación sevillanista de nuestro autor, pues el Gran Casino de San Sebastián, con un Jurado formado por Bretón, Villa y Guridi —cuya formación incluso puede llegar a gustar a mi colega Carreira—, premió en su concurso la **Sinfonía sevillana, op. 23**, de don Joaquín, obra en tres tiempos, titulados «Panorama», «Por el río Guadalquivir» y «Fiesta en San Juan de Aznalfarache». El título y la proyección de la obra coadyuvan para que haya sido mostrada muchas veces como la máxima representación de la vinculación de Turina a su patria chica, lo que no es riguroso, ya que, entre otras razones, encontramos como temas cardinales de la obra un «schottis» madrileño y una petenera, forma ésta andaluza, pero no específicamente sevillana.

Avancemos tres años más para encontrar una preciosa **Sevillana, op. 29**, de 1923, para guitarra, un tanto oscurecida por la mayor presencia del **Fandanguillo** y la **Sonata** que Turina compusiera para el mismo instrumento. Al año siguiente fechó Turina su **Op. 31, Jardines de Andalucía**, subtitulada **La musa de Sevilla**, donde recorre el jardín de Capuchinos, el del Alcázar y el Parque, tres rincones tras cuya exploración musical resultó inevitable el detenimiento en ese «dije» de la ciudad de Sevilla que es el Barrio de Santa Cruz. **El Barrio de Santa Cruz, op. 33**, con una original disposición de tema con variaciones, se fechó el 25 de marzo de 1925. Es notoria la tendencia hacia una mayor abstracción en esta partitura pianística, mucho menos «pintoresca» y «descriptiva» de lo que su título y los de las siete variaciones invitan a pensar.

Esa abstracción pronto iba a ceder otra vez en beneficio del homenaje abierto y cálido a su ciudad: el 3 de mayo de 1926, en el Teatro San Fernando, de Sevilla, rodeado el concierto de una enorme expectación, estrenó el **Canto a Sevilla, op. 37**, de Joaquín Turina, quien, por añadidura, fue solista de piano en el mismo concierto, interpretando, con el maestro Arbós y su Sinfónica, las **Noches en los jardines de España**, de su ilustre colega y amigo de juventud. Crisena Galatti fue la soprano solista de este poema para voz y orquesta que es el **Canto a Sevilla**, basado en textos de Muñoz San Román. Veamos el desfile de títulos, bien ilustrativo acerca del programa expresivo: «Preludio» (orquesta sola), «Semana Santa», «Las fuentecitas del parque», «Noche de Feria» (orquesta sola), «El Fantasma», «La Giralda» y «Ofrenda» (orquesta sola). Turina hizo primeramente una versión para voz y piano, y, de hecho, varios de estos fragmentos se interpretan a menudo como canciones aisladas. Destacamos especialmente el movimiento **Semana Santa**, sabia combinación de tres saetas —una «clásica, otra «moderna» y otra

original del propio Turina—, que bien puede presentarse como ejemplo acabado del nivel que nuestro autor supo alcanzar en su intento de entroncar lo popular en la tradición culta. Este número tenía un claro precedente en el «Jueves Santo a medianoche» de la «suite» **Sevilla**, y tuvo, en 1930, el consecuente de la **Saeta en forma de Salve, op. 60**, compuesta por Turina sobre un poema de los hermanos Álvarez Quintero. En cuanto a «La Giralda» (número 6 del **Canto a Sevilla**) el embrujo de la más célebre torre de España fue más ampliamente recreado por Turina pocos meses después, pues en 1927 fechó una nueva «suite» pianística, su **Op. 40, titulada La leyenda de La Giralda**. La «otra torre» de Sevilla, la del Oro, fue evocada por Turina, en 1932, en el cuarto tiempo de las **Siluetas, op. 70**.

Una simpática composición de 1931, recordatoria de la amplia relación de Turina con la radiodifusión española, insiste en la temática sevillana: nos referimos a **Radio Madrid, op. 62**, «suite» en un prólogo y «tres retransmisiones», la tercera de las cuales se titula «Fiesta en Sevilla».

En el año siguiente fechó el compositor la «suite» **Mujeres españolas, op. 73**, que concluye con la evocación de «La alegre sevillana»; pero esta temática femenina, tan cara a Turina, alcanzaría mayor desarrollo musical, en 1935, con una «suite» pianística titulada **Mujeres de Sevilla, op. 89**.

En numerosas ocasiones don Joaquín fue requerido por el cine, aportando ilustraciones musicales, muchas de las cuales fueron realizadas en estrecha colaboración con su buen amigo y discípulo Jesús García Leoz. ¡Con qué gracia ha relatado Turina en varios artículos las tribulaciones de un compositor obligado a plegarse a unas condiciones de trabajo que hoy resultan poco menos que increíbles! Precisamente, de 1943 es la música para el documental, de Fernán, **Primavera sevillana**, muy celebrado en su momento.

Con este trabajo turiniano recién citado hemos rebasado ya el paréntesis, doloroso paréntesis, de la guerra civil. Hasta cuatro años después de finalizada, Turina no volvió a ofrecer otra partitura sevillana. Volver a Sevilla era, para el músico, como volver a la luz, y este reencuentro se produjo en noviembre de 1943, fecha en que quedó concluida la «suite» **Por las calles de Sevilla, op. 96**. El acento del pianismo turiniano se hace aquí más trascendente en lo musical, menos colorista, más introvertido que en composiciones similares de antaño. Flanqueada por sendos números, titulados «Reflejos en la torre» y «A la calle de las Serpes», encontramos una nueva manifestación de los sentimientos del «católico viejo» que Turina fue: **Ante la Virgen de la Merced** se titula el fragmento, que está dedicado «A los nazarenos del Jesús de la Pasión y la Virgen de la Merced», esto es, a la cofradía a la que perteneció desde niño y hasta el fin de su vida.

Los trabajos al frente de la Comisaría de Música, la crítica diaria y una salud nada robusta, minaron poco a poco la potencia creadora de don Joaquín. Sevilla le reclamaba una y otra vez, pero ni su presencia física ni el homenaje musical pudieron menudear en los últimos años. Otra «suite», titulada **Desde mi terraza**, lleva el último número de «opus» del catálogo turiniano: el 104. Hay ecos de Sevilla, pero muy tamizados. Era noviembre de 1948, y faltaban pocas semanas para la muerte de nuestro autor, hecho que sobrevino a primeras horas de la tarde del día 14 de enero de 1949. Entre las innumerables coronas de flores que acompañaron al féretro hasta el cementerio de la Almudena, de Madrid, había una por demás significativa: la enviada en avión por el Ayuntamiento de Sevilla, confeccionada con flores tomadas del Parque de María Luisa.



Isaac Albéniz y Enrique F. Arbós, dos figuras de la música española a las que Turina debió consejo y apoyo.



Joaquín Turina en sus últimos años.

DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER

EL INTERPRETE COMO CREADOR. LIBERTAD Y SUBJETIVIDAD.

(A propósito de una nueva actuación en Madrid de Celibidache)



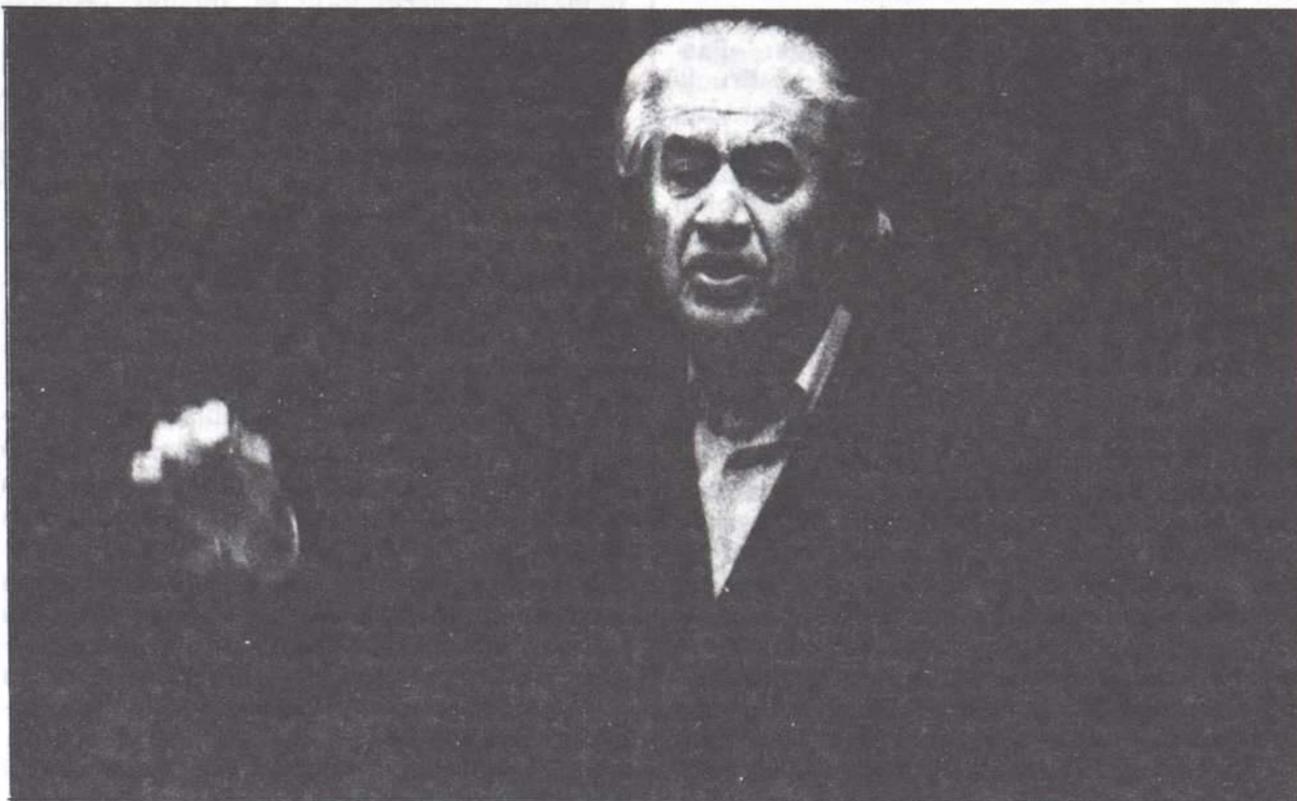
Cada visita de Celibidache se convierte en un punto clave en el desarrollo de cualquier temporada. Tal es el interés que promueve y los resultados musicales que obtiene. Tal es también la polémica que alguna de sus interpretaciones motiva. Todo lo cual ha de ser recibido con atención expectante, normalmente no defraudada, porque el director rumano, siempre lejos de los moldes y clisés habituales, siempre distinto, y por ello original (aunque sobre esto habría que matizar más diciendo, en primer lugar, que en este caso «original» no equivale a «arbitrario»), tiene la incuestionable virtud, creo que no negada ni siquiera por sus detractores —que, como es lógico, los tiene—, de vivificar y vigorizar lo planteamientos al uso, de otorgar valor de nuevo a lo ya, por antiguo, sabido (sólo en apariencia en ocasiones). Después de cada concierto suyo es frecuente tener el convencimiento —a mí, por lo menos, me ocurre— de haber asistido a la explicación o, mejor, al «descubrimiento» de algo que existía ya en la entraña musical de cada composición, y que antes no había sido posible valorar y mostrar a través de los caminos más o menos trillados, más o menos tradicionales. Lo que, naturalmente, supone la posibilidad de que sus criterios choquen frontalmente con las ideas previamente adquiridas —no necesariamente erróneas, por supuesto— del oyente. Lo más valioso e interesante de Celibidache es, por ello, fundamentalmente, la capacidad para enseñar (en su doble acepción de mostrar e instruir) los factores definitorios de una obra musical (melodía, timbre, estructura...) a partir de un riguroso, razonado y meditado trabajo de análisis. Aspecto intelectual que, unido al elemento temporal y espacial (momento de la producción sonora); proporcionarán a la interpretación una apariencia determinada, alejada siempre, en todo caso, de la fría y rutinaria reproducción. Esto último es especialmente significativo en las recreaciones del maestro rumano, al conferir a cada componente de la orquesta una relevancia inusitada, convirtiéndolo en protagonista (coprotagonista, más bien) real y responsable, en sujeto activo y creador, a partir de las pautas fijadas previamente por la mente rectora. Es curiosa a este respecto la opinión del director rumano, tantas veces expresada, de que él, en realidad, no

crea, sino que da el valor adecuado a lo escrito, completándolo cuando lo considera preciso, pues «el intérprete ha de saber más que el compositor», el cual, según esto, podría haber escrito algo defectuoso, solamente a impulsos de un momento de genialidad, sin haber desarrollado rigurosamente, intelectualmente, la idea, sin haberla podido elaborar con una suficiente base de conocimiento. Por eso el intérprete «ha de saber más que el autor» (1). Teoría que así expuesta, de forma tan esquemática, no deja de poseer muchos puntos débiles y discutibles, pero que resulta apasionante y que, en el fondo, ha de asimilarse a aquella otra que define a toda partitura como un esbozo que hay que completar, perfilar y rellenar. Peligroso y resbaladizo tema, sin duda, pero que, en definitiva, pone el dedo en la llaga y apunta hacia la verdadera esencia del concepto «interpretación». De todas maneras, hay algo claro: lo trazado por el compositor ha de ser recreado, traducido, en cierto modo

(1) Ver entrevista a Celibidache, en el número 486 de RITMO.

transformado; o sea, **interpretado**. Y cada intérprete lo hará de manera diferente, según su criterio estético, su cultura y su técnica. Con lo que tendremos que los más diversos enfoques interpretativos serán válidos si se realizan a través de unos planteamientos artísticos mínimamente coherentes, y de unas calidades de reproducción sonora suficientes (por supuesto, no hay una regla fija para establecer los límites entre lo malo y lo bueno), porque —y aquí puede estar el quid de la cuestión— no hay una sola, sino múltiples interpretaciones de una misma obra musical (lo que, naturalmente, ha de extenderse a otros campos artísticos), aunque normalmente cada intérprete crea que la suya es la buena, la «verdadera». De ahí que uno no pueda evitar una sonrisa escéptica cuando, después de un concierto, viene alguien y dice tajantemente, dogmáticamente: «Esto no es Brahms» o «Esto no es Beethoven» o «Esto no es Sibelius» o «Esto no es...», al no haber entrado la interpretación ofrecida en los esquemas previos, en los clisés del indignado auditor. Estas exclamaciones son más corrientes en los con-

Celibidache: «El intérprete ha de saber más que el compositor.»



ciertos de Celibidache que en los de otros directores (estamos refiriéndonos, claro, a directores, a músicos de cierta talla), lo que hasta resulta lógico y saludable. Por supuesto, hay un mínimo de condiciones que deben cumplirse, no ya para que aquello sea Beethoven o Brahms, sino para que sea un fenómeno sonoro de alguna coherencia interna. Pero una vez alcanzado ese nivel (para cuya medición no existen patrones absolutamente precisos, pero que, a partir de determinado momento, no resulta demasiado difícil detectar), ha de aceptarse la labor personal, la fantasía, la imaginación, el compromiso del intérprete, que por todo ello no es ni puede ser nunca objetivo. Por eso, y con independencia de otro juicio posterior, en este camino, el maestro rumano está el primero por su continua búsqueda, por la novedad de planteamientos, por su permanente prosecución en pos del ideal sonoro. Y ello en base a una preparación y a una honradez profesional innegables. Lo que no quiere decir que sus extremismos ideológicos o sus actitudes, a veces, no puedan o no merezcan ser discutidas y aun criticadas.

Pero, en definitiva, y esto es lo que importa en arte, las interpretaciones celibidachianas obedecen siempre a alguna motivación razonada o razonable, no son «porque sí»; derivan de un estudio riguroso de cada partitura; no son «standard» ni se repiten unas a otras. Cada compositor tiene su sonido, su estilo, su carácter. Así, Mozart no «suena» igual a Haydn ni a Beethoven. Un «forte» no es, no puede ser igual en unos que en otros, en una composición (incluso del mismo autor) que en otra. Un «allegro» no es tampoco el mismo en todos los casos. Los elementos rítmicos, melódicos, dinámicos, ubicados en un pentagrama serán de una forma o de otra, según las circunstancias propias de cada supuesto; según la época, modos de escritura, colocación, estructura general... Esto es: el rigor estilístico llevado a sus últimas y necesarias consecuencias.

DOS EJEMPLOS PRACTICOS

Las cinco composiciones que el rumano ha dirigido a la Nacional en sus dos últimas actuaciones madrileñas son demostrativas de su personal manera de entender la música y de acercarse a ella. Nos fijaremos, sin embargo, de modo especial, en sus versiones de las dos **sinfonías**: «**Pastoral**», de Beethoven, y **Cuarta**, de Bruckner, ya que en ellas se pudo apreciar con superior claridad la labor de análisis, la versatilidad, la riqueza de resortes interpretativos de la batuta. En ellas también se centraron particularmente las polémicas del si es o no es.

Sinfonía «Pastoral»

No es extraño que Celibidache, en aplicación rigurosa de sus ideas, se acerque a la **Sinfonía número 6** de Beethoven del modo en que lo hace, huyendo absolutamente de toda referencia externa a la propia música, y plasmando ésta de manera totalmente abstracta. Cosa que, en principio, no tiene por qué suponer la negación de todo sentimiento, expresión o sensación, ya que éstos aparecen implícitos en la partitura, y de forma natural y previsible afloran a la superficie. La versión celibidachiana que hemos tenido ocasión de escuchar difiere poco, si la memoria no me

es infiel, de la que hace ya muchos años ofreció con la misma orquesta (junto a los **Cuadros de una exposición**) y de la que posteriormente dirigió a la Radiotelevisión (con la **Quinta**). Si cabe, ahora se percibe una mayor serenidad, una mayor moderación. Es una de las visiones que admite la obra; en mi opinión, la más difícil, tanto por los problemas que presenta su ejecución, cuanto por lo árida que puede resultar (dentro de lo que cabe en una sinfonía tan «clásica») su escucha, al faltar apoyos y referencias más o menos concretos. Me parece totalmente válida la óptica elegida por el director, quien, con la sabiduría musical que le caracteriza, se convierte en vehículo sublimado del más puro Beethoven, yendo, probablemente, más lejos de lo que el propio músico previó (recordemos lo comentado más arriba), aunque respetando sus prístinas intenciones. Tenga-

anecdótico». Es decir, que es la suya una concepción nada berlioziana.

Para alcanzar sus fines, el director plantea, lógicamente, «tempi» moderados, elásticos, cómodos, de tal forma que pueda establecerse un perfecto engarce de notas y una suficiente fusión de timbres, contribuyendo así a la creación de un tejido sonoro muelle y transparente. La dinámica está milimétricamente estudiada para que, sin excesivos contrastes y sin sobrepasar habitualmente un «mezzoforte» general, todo quede nítidamente dibujado, fluidamente expuesto. Lo prodigioso es obtener, dentro de esta moderación rítmica y dinámica, un lenguaje musical claro, un discurso sonoro siempre vivo y presente y, como rasgos esenciales, una interrelación y combinación de voces y una belleza de texturas realmente milagrosas: aun oyéndose todos y cada uno de los timbres, el resultado glo-



Sinfonía Pastoral: «Celibidache realiza una sublimación poética de raro valor.»

mos presente que Beethoven manifestaba que no existía en su **sinfonía** una descripción pura, sino una mera referencia a «sentimientos provocados por la contemplación de la naturaleza». He aquí lo más importante de esta música, elevado a sus últimas y singulares consecuencias: la alusión a la naturaleza no tiene el mismo valor, la misma categoría «semidescriptiva» (o totalmente descriptiva), el mismo protagonismo casi físico que tenía, por ejemplo, en el **Retrato musical de la naturaleza**, del alemán Knecht (1752-1817), directísimo antecedente de la obra beethoveniana; o que tiene en las producciones de compositores fundamentalmente operísticos, como Weber (**Silvana**, **Der Freischütz**), en donde el paisaje, el entorno geográfico y los elementos naturales desencadenados están en todo momento latentes, accediendo muchas veces a primer plano; o que tendrá en las primeras obras de Wagner (fundamentalmente, **Buque**). Para no hablar de la personal y directa pintura realizada, muy poco antes de que se creara la **Sinfonía en Fa mayor**, por Haydn en **La Creación** y **Las Estaciones**. Beethoven —he ahí su genialidad— utilizó el factor «naturaleza» no para crear un mundo natural externo, sino para reflejar un universo interior, de sensaciones. Celibidache, como se ha dicho, parte de esta óptica y, profundizando en ella, realiza una sublimación poética de raro valor. Una verdadera «superación poética de lo

bal es el de amalgama. Todo fluye, de principio a fin, de manera muy natural. El segundo movimiento, la famosa «Escena junto al arroyo», aparece convertido en eje musical de la obra, dándonos la pauta para entender el significado de la visión beethoveniana, para apreciar cómo, a partir de la ondulante figuración de la cuerda, se va edificando la composición. El desarrollo lento, moroso, sereno —pero dinámicamente vivo— del movimiento nos da la clave de esta interpretación. Celibidache se decanta, como era de esperar, por la teoría que sustenta que, probablemente, Beethoven, al marcar el 12/8, «Andante molto mosso», quería, en realidad, indicar un «tempo» mucho menos vivo; lo que, indudablemente, se corresponde mejor con la idea de evocación, de contemplación bañadas por una suave e íntima poesía, y se sitúa frente a la sensación, más física y presente, de un descriptivismo más directo, más agreste y luminoso. Desde un punto de vista formal-estilístico puede hablarse aquí de visión más decididamente clásica que romántica (otra de las eternas discusiones en relación con la música de Beethoven), donde la tempestad no equivale al furioso despertar de la Naturaleza ni al desmelenamiento de sus elementos, sino un estilizado apunte: arcos ágiles y ligeros, relevancia de las maderas, discretos refuerzos de los metales, utilizados con mucha mesura, y timbales presentes, pero recogidos, en misión de apuntalamiento (em-

pleando baquetas gruesas). Nos encontramos lejos de las turbulencias neta y típicamente románticas y de la desafortunada pintura del propio sentimiento. En el quinto movimiento, «Acción de gracias», la batuta, sin abandonar el norte rítmico impuesto desde un principio, sin perder la necesaria coherencia, utiliza una sugerente acentuación que subraya con gran finura el aire danzable del fragmento.

Versión, por lo tanto, «clásica», alejada de todo tipo de desmesuras y de exageraciones, que resulta coherente con algunas de las manifestaciones del compositor, así como con el plan tonal e instrumental previstos por él. La economía que en estos dos aspectos existe es clara. Hay, sí, modulaciones (y muy inteligentes), pero todo se desarrolla en torno a las tonalidades básicas de Fa mayor y su subdominante Si bemol mayor, con ligeros escarceos a vecindades no muy lejanas. En cuanto a los efectivos orquestales, son de los más reducidos usados por el músico en toda su producción sinfónica. Aunque aparecen dos trombones, éstos solamente intervienen a partir del cuarto movimiento. Los timbales únicamente se prescriben en el cuarto, lo mismo que el flautín. Las trompetas no tienen parte en los dos primeros... Celibidache utiliza la madera doblada, no para «hacer alto», sino para resaltar su ponencia y equilibrar sus intervenciones con el resto del contingente orquestal. Esta visión celibidachiana queda, por tanto, muy lejos de la grandiosidad mística de un Furtwängler o de la saludable y precisa concreción rítmica, bellamente cincelada, de un Erich Kleiber. Visión, como se ha dicho, contemplativa, meditativa, en la que el latido de la tierra es entendido desde la dimensión interior, sin crispación ni tensiones. En esta sinfonía no hay duda de que aquéllas no se producen de la misma forma que en otras del genio de Bonn, en las que el dramatismo del discurso es claro, al plantearse choques y conflictos temáticos. En la **Sinfonía en Fa mayor** todo es más sereno, fluido y, puede ser —curiosamente, teniendo en cuenta la referencia al elemento naturaleza—, más abstracto.

La realización práctica de las ideas musicales del director no llegó a ser todo lo buena que hubiera sido de desear. Es lógico: lo exigido era demasiado difícil. Hubo fallos de ajuste, ciertas destemplanzas, no siempre la finura pedida por la batuta... En cualquier caso, el nivel fue alto; aunque, como suele sucederle, dado su afán perfeccionista y su habitual búsqueda del refinamiento trascendente, Celibidache no quedara del todo satisfecho.

Sinfonía «Romántica»

Un salto en el tiempo y una demostración más de la versatilidad celibidachiana. Bruckner y su **Sinfonía en Mi bemol**, pertenecientes a otra época, a otro momento histórico y cultural, quedan rigurosamente reflejados en la interpretación del maestro rumano a partir de la utilización y combinación de elementos muy diferentes (en base, fundamentalmente, a las disparidades que impone el proceso evolutivo) a las aplicadas a la singular **Sinfonía en Fa mayor** de Beethoven. «A priori», conociendo las características directoriales de Celibidache y habiendo escuchado alguna de sus grabaciones pirata, podía preverse un acercamiento de rasgos interesantísimos a la obra bruckneriana. La expectación no ha

quedado defraudada: puede decirse que la interpretación de esta página ha constituido uno de los grandes acontecimientos de la historia de la Nacional.

El Bruckner de Celibidache —muy personal también, faltaría más— es, a la vez, alado y sólido, transparente y firme, delicado y poderoso. Aquí la dinámica es de gran variedad, de una amplitud impresionante (uno de los secretos de la interpretación bruckneriana), alcanzándose efectos sonoros realmente apabullantes (por cantidad y calidad). Todo ello, por supuesto, sin desafortunarse ni el ritmo («tempo» enormemente moderados: setenta y seis minutos de música) ni la intensidad, elementos que, con la base de una cuidada planificación, aparecen en todo momento controlados. Sólo con unas riendas muy firmes pueden conseguirse unas progresiones dinámicas tan arrolladoras, implacablemente sostenidas, sin variar la agógica, siempre con referencia al «tempo» inicialmente marcado. Lo maravilloso de esta interpretación ha sido la forma en que se ha sabido combinar este rigor con la multiplicidad de acentos y la elasticidad de los ritmos internos, creándose un tejido musical rico y viviente; la manera en que se ha contrastado, en el «Scherzo», cada uno de sus pasajes, otorgando una vida y un significado diferente a cada repetición; la habilidad para desentrañar los más intrincados pasajes y para potenciar las voces intermedias, de manera tal que la música de Bruckner deja de ser una rutinaria acumulación de masas sonoras reguladas pedestremente en esquemático contraste «forte-piano»; la capacidad para el análisis y valoración de las personalidades y caracteres de los timbres intervinientes, dotándose así a la textura orquestal de un colorido y atractivo desconocidos, y demostrando que en este aspecto el músico austríaco tiene un notable interés; la destreza en el manejo de los reguladores y en la creación de las infinitas tensiones (aquí sí) que animan la partitura. Por todo ello puede asignarse a esta interpretación el calificativo de «total», puesto que tiende su mirada en todas direcciones, y definirla incluso como sincrética, por su calidad de síntesis y resumen de las diversas que es posible extraer de la obra (aunque para el rumano, conociendo su extremismo, será, naturalmente, «la única»). Expresándonos un tanto literariamente, diremos que, en efecto, tiene la majestuosidad solemne de las grandes rectorías germánicas (Furtwängler, Knappertsbusch, Klemperer, cada uno en su estilo), el lirismo y efusividad (porque la música de Bruckner también poseía estas características) de un Schuricht; el poder, en ocasiones la crispación de un Horenstein; la elegancia y precisión (también la «espiritualidad») de un Kempe. No deben desconocerse, al lado de todo ello, la coherencia constructiva, el equilibrio y la claridad de líneas, aspectos que inmediatamente nos hacen pensar en los Klemperer, Haitink o, sobre todo (particularmente, por lo que se refiere a esta partitura), Böhm. Son, o han sido, grandes directores brucknerianos que han creado escuela.

Lo dicho hará pensar —literatura aparte— en que la interpretación que se comenta fue de extraordinaria riqueza y reveladora de multitud de detalles, algunos verdaderamente «propios» de la batuta (en la línea de creatividad antes esbozada y comentada), como el de «inventarse» en la coda

del ciclópeo cuarto movimiento, en cada una de las negras en que está escrita la intervención de las cuerdas, un trémolo, que otorga al diseño una especie de acentuación en «sforzando», una apariencia de extraño y mágico «ostinato». En principio, esta «libertad», desde un punto de vista estricto y purista, sería inadmisibles. Sin embargo, es necesario cambiar de opinión al comprobar que con este artificio se da una consistencia, una vida y una tensión totalmente necesarias a la coda, que de este modo, muy lenta y majestuosamente, puede elevarse, naciendo casi de la nada, hasta el infinito, en una larguísima, medida y maravillosa progresión dinámica. Bruckner, en ninguna de las cuatro versiones de la obra, lo escribió así. Pero —y hay que admitir que suena un poco fuerte—, visto el resultado, podría e incluso debería haberlo hecho.

La Orquesta Nacional, sin acertar por completo en todas sus intervenciones, alcanzó, no obstante, un rendimiento casi milagroso; particularmente, la cuerda y los metales. Aquélla, cantando con calor, vibración y general pastosidad, a despecho de ciertos desajustes; éste, empastado como pocas veces, aguantando y sosteniendo valerosamente las largas ascensiones y peroraciones sonoras previstas por Bruckner, quien, evidentemente, sale revalorizado de interpretaciones como ésta, capaces de poner de manifiesto su sabiduría estructural, su peculiar tímbrica, su unidad formal y su originalidad armónica. Cualidades que, para muchos sordos, todavía pasan inadvertidas.

Al lado de esta «monumental» interpretación se situó la por muchos motivos excelente versión de la **Sinfonía concertante para instrumentos de viento, K 297 b**, de Mozart (todavía se duda de su autenticidad), escrita —dato muy significativo— en la misma tonalidad de la sinfonía de Bruckner: Mi bemol. No fue la visión exultante, juvenil, vital que muchos esperaban, sino que fue una inteligente meditación «camerística», impregnada de aromas nocturnos, que nos acercó al Mozart más íntimo y soñador. Acercamiento —como casi siempre en Celibidache— a través del camino más difícil y hermético, marginando un tanto los posibles aspectos lúdicos y palaciegos e incidiendo especialmente en el carácter de «serenata» que, después de todo, tiene la obra, tan próxima en tantas cosas a las tres **Serenatas para instrumentos de viento, números 10, 11 y 12**. De todas formas, hay que recordar que no debe confundirse —y en Mozart, menos— vitalidad o virilidad con volumen o intensidad sonoras y con trazo fuerte. Los solistas, los cuatro de la Orquesta Nacional de España, se desempeñaron con dignidad y «entraron», pese a ciertas dificultades de lectura, en la magia de la composición, cantando y fraseando muy correctamente, particularmente en el segundo movimiento. Fueron: Tudela, oboe; Peñarocha, clarinete; Burguera, trompa, y Vialcanet, fagot.

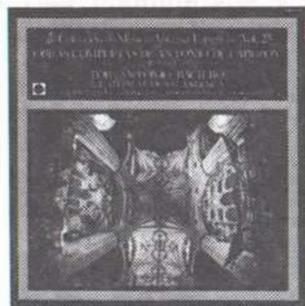
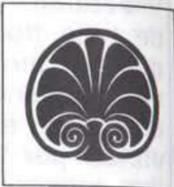
Como contraste —y volvemos a la versatilidad—, excelentes versiones de **Till Eulenspiegel** y de **Los pinos de Roma** (que junto con la **Pastoral** compusieron el segundo programa, que, la verdad, quedó algo «chungo» tras los cambios repetidamente realizados, el último de ellos motivado por la semihuelga del Coro Nacional, lo que nos privó de la stravinskiana **Sinfonía de los salmos**). La obra de Strauss, en la que todo se oyó (a veces para mal; he ahí el peli-



COLECCION DE MUSICA ANTIGUA ESPAÑOLA

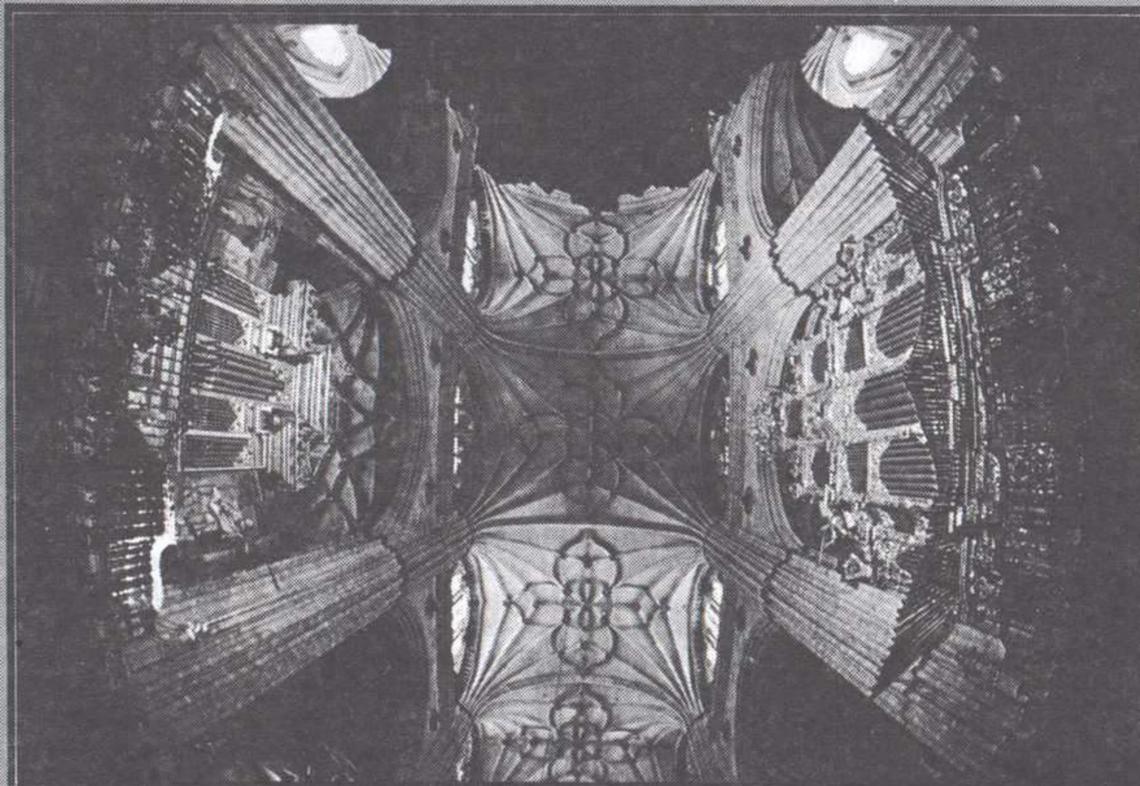
Primera grabación mundial

Patrocinada por la Fundación General Mediterránea



\$ 96.801

Colección de Música Antigua Española / Vols. 24 al 31
OBRAS COMPLETAS DE ANTONIO DE CABEZON
 (1510-1566)
POR ANTONIO BACIERO
 Primera parte
 GRABACION PATROCINADA POR LA FUNDACION GENERAL MEDITERRANEA




\$ 96.801 Estuche con 8 LPs.

OTROS TITULOS DE LA COLECCION

- HHS 1 LAS CANTIGAS DE SANTA MARIA DE ALFONSO X, EL SABIO
- HHS 2 LA MUSICA EN CATALUÑA HASTA EL SIGLO XIV
- HHS 3 CABEZON EN LOS ORGANOS DE COVARRUBIAS
- HHS 4 CODICE CALIXTINO / ANTIFONARIO MOZARABE
- HHS 5 VIHUELISTAS ESPAÑOLES DEL S. XVI
- HHS 6 MONODIA CORTESANA MEDIEVAL / MUSICA ARABIGO-ANDALUZA
- HHS 7 DIEGO ORTIZ
- HHS 8 CODICE DE LAS HUELGAS
- HHS 9 CABANILLES EN LOS ORGANOS DE TOLEDO
- HHS 10 VIHUELISTAS ESPAÑOLES DEL S. XVI

- HHS 11 CANCIONERO DE UPSALA
- HHS 12/13 EL MISTERIO DE ELCHE (2 LPs)
- HHS 14 CORREA DE ARAUXO EN EL ORGANO DE SEGOVIA
- HHS 15 VIHUELISTAS ESPAÑOLES DEL S. XVI
- HHS 16/17/18 T. L. DE VICTORIA: OFFICIUM HEBDOMADAE SANCTAE (3 LPs)
- HHS 19 LUIS VENEGAS DE HENESTROSA
- HHS 20 T. L. DE VICTORIA: OFFICIUM DEFFUNCTORUM
- HHS 21 LA BAXA DANZA Y LA ALTA
- HHS 22 DANZAS DEL RENACIMIENTO
- HHS 23 VIHUELISTAS ESPAÑOLES DEL S. XVI

EN DISCOS Y GINTAS HISPAVOX

gro), y en la que se aplicó por parte de la batuta una gran variedad de «tempi», brindó toda la ironía, el sarcasmo y sal gorda que su virtuosística instrumentación describen. Y aquí sí (porque la partitura lo exige como algo inapelable), Celibidache nos «contó una historia» con claras referencias al mundo exterior. La de Respighi fue, ante todo, un pretexto para que el director nos mostrara una vez más la riqueza de su paleta, su sabiduría para ordenar planos y timbres, su capacidad para estudiar las sonoridades y para estilizar los rasgos más o menos gruesos de la epigonal partitura. Asombra la gama de matices y colores, y admirable el efecto dinámico progresivo de los «Pinos de la Vía Apia», del «pianissimo» más escalofriante al «fortissimo» más estruendoso (sin perder la línea musical). Esta mediocre e imitativa composición, reveladora únicamente de un buen oficio, ya sólo puede oírse así.

DOS MAGNIFICAS VOCES

Dos de las más grandes voces femeninas de la actualidad han cantado recientemente en Madrid: Jessye Norman y Angeles Gulín. Dos instrumentos de indiscutible calidad, dotados de características muy específicas y definitorias, poseedores de virtudes incuestionables, aunque también de muy concretas y señaladas limitaciones. Dos caudales sonoros de distinta naturaleza, ubicados en personalidades (físicas y psíquicas) diferentes. Es lógico, por ello, que las cantantes cultiven repertorios muy dispares. Tras el último contacto auditivo y visual mantenido con ellas se ha podido constatar su actual estado vocal, calibrar el grado en que se encuentra su respectiva evolución y calcular sus posibilidades cara al futuro. Analicemos, en base a tales datos, estos dos caracteres vocales. Estas dos auténticas «voces de cine», tanto por su intrínseca dimensión cuanto por la evocación cinematográfica que sus personalidades nos traen.

Jessye Norman: «El poder y la gloria»

Es impresionante el aspecto físico de esta georgiana de color: altísima, corpulenta, enorme, majestuosa de movimientos... y guapa (como podrá observarse por la fotografía). Una atractiva sonrisa iluminando una oscura humanidad. La voz, cosa que no siempre sucede, tiene bastante que ver con esta imagen, con esta apariencia externa: oscura, pastosa, densa, dotada de buen volumen y extensión. Se trata de una voz de soprano situada en el linde con la de «mezzo», en la línea por la que circulan otras voces americanas de los últimos años: Troyanos, Bumbry, Verrett... De todas formas, la Norman se aparta en buena medida de ellas, porque su color es más dulce y su timbre menos metálico y «squillante», menos propiamente dramático, aunque la densidad de la materia, la redondez puedan ser mayores en determinadas zonas; como en el grave, en donde utiliza un registro de pecho (apoyado, desde luego, en una caja torácica de gran amplitud) poderoso y contundente. En todo caso, es más claramente una soprano que aquéllas —que, a pesar de sus pinitos, han cantado por lo regular en la cuerda más grave—, ya que, aun dentro de su tonalidad oscura, el color así lo indica. Voz no muy alejada tampoco de la de una Leontyne Price, dotada también de un



Jessye Norman: Majestuosa presencia y hermosa voz.

ligero «vibrato» (normal en las voces de color). Hay notables diferencias, sin embargo, pues la de la Price puede definirse con bastante seguridad como soprano «spinto», con una octava superior antológica por la vibración y la dimensionalidad del sonido, mientras que la de la Norman se encuentra mucho más cómoda en las zonas central y grave. La voz de aquélla es, por otra parte, algo más dura de emisión y menos dulce de inflexión, mientras que la de ésta posee incuestionables capacidades para buscar y hallar los acentos más delicados, en base a una excelente técnica emisora y a un cuidadísimo control y regulación del aliento. Es notable la pureza de su media voz y la facilidad con que articula en las más diversas lenguas. Estos medios físicos están utilizados de manera inteligente, en aplicación canónica —con las peculiaridades que se quiera— de las reglas fundamentales del canto, como vehículo de una expresividad y de una efusión interior admirables, encontrando en todo momento el color vocal adecuado para cada frase, cada obra, cada estilo, sin perder por ello línea de canto. Rasgo definitorio de los grandes cantantes.

Estas cualidades han hecho de Jessye Norman —que elige muy inteligentemente su repertorio— una magnífica intérprete de «lied», género en el cual pueden brillar en mayor medida su timbre, su técnica y su arte; género en el cual también pueden apreciarse menos sus limitaciones, que fundamentalmente nacen de una irregularidad de emisión en la segunda mitad de la octava superior. No es que cambie el color, ya que a este respecto la voz es de una rara homogeneidad, sino la posición, la colocación. Las vibraciones armónicas, amplias, fluidas y bellas en el resto de la tesitura, sufren una disminución, un recorte hacia el La bemol-La natural, como si en tal momento hubieran dejado de actuar los resonadores, al «quedarse» el sonido falto del último y definitivo impulso hacia la cabeza. El volumen, entonces, se empequeñece, y el trémolo se hace más acusado, sin que por tal motivo el sonido sea más vibrante, sino todo lo contrario, y sin que

por tal razón se produzca la deseada y lógica proyección.

En su última actuación madrileña la cantante, aun con estas reservas, ha vuelto a sentar cátedra de buen decir y a extasiar —y extasiarse— en la interpretación, que esta vez ha recaído sobre páginas pertenecientes al repertorio francés, que es el que cultiva ahora en mayor medida (desde hace algunos años tiene fijada su residencia habitual en Francia). Fue una verdadera lástima que, finalmente, no ofreciera, como estaba previsto (parece que por entender demasiado cansado el cantarla tres días consecutivos), **La muerte de Cleopatra**, de Berlioz, en donde hubiéramos podido comprobar su talento dramático. Este quedó, de todas formas, en evidencia tras la interpretación de la difícil aria «Divinites du Styx», de **Alceste**, de Gluck, en la que tuvo ocasión de establecer un magnífico juego de intensidades y de expresar, dentro de una elogiada sobriedad, toda la noble desesperación del canto implorante de la heroína. Después, todo (voz y estilo) cambió para, con un francés muy aceptable, darnos la magia, el encanto y el exótico perfume de los tres números de la **Scheherazade**, de Ravel (que sustituyó a la citada de Berlioz, y cuya inclusión se solicitaba aquí mismo hace unos meses, pero no como sustituta, sino como complemento de aquélla). Lamentablemente, su canto, exquisito y robusto al tiempo, no tuvo la más mínima colaboración en el acompañamiento, rudo, vulgar, decuidado, de Stanislav Skrowackzewsky, muy mal también en Gluck. Y aún peor en el **Divertimento para orquesta de cuerda**, de Bartok, y en la **Primera Sinfonía** de Brahms, casi una caricatura. No se explica uno que el director polaco, no tan mal en anteriores visitas, tenga un cierto predicamento por el mundo adelante.

Angeles Gulín: «Como un torrente»

El caso de esta soprano española es realmente digno de estudio. Se trata, sin discusión, de una de las más importantes voces de los últimos años, tanto por la can-

alidad como por la calidad (aunque sobre este punto habrá que matizar), no tanto por la extensión. Una espléndida voz dramática (o en los aledaños), ancha, robusta, plena, muy bien emitida en toda su zona central; con holgura, con facilidad, con timbre, color y calor. Un auténtico torrente sonoro, redondo, rico en armónicos, vibrante y generoso. Una de las emisiones más francas y saludables que escucharse puedan. Lástima que estas calidades no se extiendan por igual a toda la tesitura, y que sólo puedan percibirse en plenitud en el centro y medio agudo. Los graves y la segunda mitad de la octava superior, sin ser desdeñables (sobre todo aquéllos), pierden muchos enteros, a pesar de que desde hace años la soprano, conocedora de sus defectos, ha trabajado de firme y conseguido no sólo dulcificar en cierta medida sus características asperezas, sino encajar aceptablemente el registro inferior. Este aparece ahora

Maneja su instrumento, ahora más compacto y homogéneo, con mayor arte, técnica y adecuación, aunque no por ello ha logrado un dominio de los medios del todo suficiente. Así, las medias voces y agilidades se le siguen atragantando, si bien hay que reconocer que sería difícil y raro que en este aspecto existiera una perfección en instrumento tan corpulento (sí ha habido casos en la historia del canto, por supuesto). En cualquier caso, su avance es palpable, si recordamos su **Gioconda** o su **Ballo in maschera** de hace algunas temporadas, o su más reciente y espantosa intervención en **Attila**. En esta oportunidad, e integrada en la Compañía Española de Opera Popular, Cooperativa de la cual es presidente su marido, Antonio Blancas, nos ha brindado una estupenda «Santuzza» y una mediocre «Cio-Cio San». El personaje de Mascagni, con sus arrebatos, sus celos más o menos contenidos, su patetismo y su sencilla psicolo-

la voz de la Gulín, excesivamente pesada para una parte en la que se ha de frasear continuamente en zona de paso y aledaños, y en donde el sonido ha de correr fluido, flexible y afinado, sujeto a continuos cambios de expresión, color y matiz. La cantante, aparte las dificultades para frasear en agudo y para escalar con comodidad las alturas previstas por Puccini, resulta demasiado monocorde para dar una imagen dramáticamente convincente del complejo (no profundo) y teatral personaje, que exige un talento histórico y una sutileza escénica, basada en el juego de contrastes, de primer orden. La voz, sí, cuando la tirantez de la escritura no se lo impedía (como en la salida), sonaba espléndida, pero sin que existiera una correlación entre su color y los acentos que la impulsaban, por un lado, y lo cantado, por otro. Un chorro permanente, oscilando entre el «mezzoforte» y el «forte», en una misma línea de expresión (hablando en términos generales), sin que en los momentos requeridos pudiera encontrar la delicadeza, la efusión lírica y la espontaneidad y naturalidad que componen fundamentalmente la psicología de la japosita, que habitualmente es interpretada por sopranos líricas o lírico-«spinto»; incluso lírico-dramáticas (por establecer un matiz más). Gulín no «está» en el personaje, y no creo que lo llegue nunca a dar. De todas formas, hay que admitir que todavía lo tiene poco madurado, y que podrá pulirlo algo más, aunque será difícil que elimine de su interpretación lo monótono y lo forzado.

Todos los restantes elementos que en estas dos representaciones rodearon a la cantante «bailaron a su son». Compuso, de todas maneras, un meritorio «Turiddu» Evelio Esteve, aunque bastante limitado de expresión y facultades. Es voz interesante, no de especial calidad, pero adecuadamente utilizada, con una zona aguda muy segura y vibrante. Al sonido, de recio color oscuro, lindante con lo «spinto», le falta, no obstante, particularmente en la primera octava y media, algo más de expansión, de proyección, de vida. Su forma de articular es, por otra parte, muy rígida, sin que posea tampoco facilidad para el piano o el «filado», lo que proporciona un tono lineal y genérico a sus interpretaciones. No estuvo a gusto en su canción interior, que le queda, como a la mayoría, tirante; dio entonada réplica a la soprano en el dúo e hizo brillar sus agudos en el «brindis». Regular, ya algo fatigado, en el «Addio a la mamma». Pedro Farrés puso otra vez de manifiesto que continúa su involución. La voz, como siempre, muy tremolante, está más encerrada y áfona, más dura y leñosa. Los agudos casi no existen, alojados no se sabe en qué extrañas cavidades interiores. El sonido, prácticamente, no se mantiene. Hizo, además, un «Alfio» (en lo que tendría culpa la dirección escénica) pendenciero, achulado, matón, rufianesco, cualidades que no definen la sencilla psicología del personaje, en todo caso marido ultrajado y vengador de su honor en duelo a navaja. El gesto final de arrojarla a los pies de «Mamma Lucia» fue ridículo. Poco que hablar, y nada bueno, de los demás solistas. El coro anduvo algo despistadillo, pero «hizo bulto», y la orquesta se defendió, bravamente regida por Roa, en lo que daba la impresión de ser una primera lectura. La dirección escénica de Santiago Paredes, con planteamientos en principio interesantes y nuevos, sobre un deco-



Angeles Gulín: Voz importante. Técnica en progreso. Atención a su futura evolución.

así mucho más controlado, y sobre todo colocado, relativamente redondo y homogéneo, pocas veces desgarrado (sólo en algún momento «verista»), si bien pende continuamente sobre él el peligro de un excesivo protagonismo, como resonadores, de las fosas. A este respecto parece como si hubiera un deseo por parte de la soprano de seguir alguno de los procedimientos, o de imitar algunos de los rasgos menos recomendables de la Callas. En relación con los agudos, talón de Aquiles de tantas voces, hay un claro descenso de la calidad a partir del La (aunque no en todos los casos): aun cuando el sonido sale, y lo hace con fuerza, de aquí para arriba, su consistencia ya no es la misma, porque adopta una apariencia más desabrida, más áspera, con lo que, claro, se pierden frescura, elasticidad, redondez... y afinación; con los consiguientes perjuicios para el control del volumen y para la línea de canto y de interpretación.

Aun así, Angeles Gulín ha hecho —como ya se ha apuntado— notables progresos.

gía, trazado de una sola vez, va, evidentemente, mejor a nuestra soprano, que apoya en una tesitura más bien central, con numerosos descensos a la zona grave (no en balde esta parte ha sido cantada frecuentemente por «mezzosopranos» con agudos), volcando su generoso temperamento, puede expandir «a los cuatro vientos» su ancho caudal, sin excesivos miramientos ni exigencias notables en cuanto al matiz más o menos delicado o a la pintura sutil de una personalidad. Fue, en verdad, magnífico escuchar el voluminoso torrente en la patética declamación de «Voi lo sapete, O mamma», o percibir su fabuloso campaneó, dominando a coros y orquesta, en la «plegaria». Quizá pudiera haberse deseado en aquel fragmento o en el dúo con «Turiddu» una mayor variedad en la dosificación de los efectos, un más profundo sentimiento dramático. Pero, realmente, podemos darnos por contentos, porque el nivel alcanzado fue alto. Y el éxito, grande y legítimo.

Todo fue distinto en **Madama Butterfly**, cuya escritura queda, sin duda, tirante para

rado con ciertas posibilidades, se hundió después en lo rutinario, salpicado de algunos feos y melodramáticos efectos («paseo» de «Santuzza», sollozante, durante el intermedio; el comentado final). El movimiento de masas fue ordenado, pero plano (¡Vaya un «brindis», en el que sólo bebían y accionaban cuatro o cinco junto con «Turiddu»!).

Los planteamientos escénicos de **Madama Butterfly** no fueron superiores. Aquí, aún en mayor medida, la originalidad brilló por su ausencia, y todo se redujo a tópicos: japonesas abanicándose, gestos ñoños y actitudes de postal barata... Sinceramente, era de esperar que la juventud de Santiago Paredes, director de escena aquí también, pudiera romper, aunque mínimamente, algún molde y ofrecernos algo nuevo y remozado. No sé hasta qué punto puede disculparse por el hecho de no haber contado casi con medios. Dentro de esta escena tópica se movieron tópicamente los cantantes. «Pinkerton» fue Francisco Lázaro, «pescado» a última hora, dada la enfermedad de Francisco Ortiz (?) y la «imposibilidad» de actuar de Miguel Sierra (el programa de mano, sin embargo, recogía el nombre de Ortiz). El tenor catalán, que ha hecho casi toda su carrera fuera de España, sobre todo en Centroeuropa, volvía a Madrid después de su actuación en el Festival de la Opera de 1965 (**Aida**, **Payaso**). Sigue conservando un grato color de lírico ancho y una cierta frescura de emisión en la primera octava, así como manteniendo una loable discreción interpretativa, correcta dicción y buenas maneras escénicas. Pero sigue también teniendo muy concretos problemas en la zona supe-

rior, en la cual el sonido pierde brillo y esmalte, a causa de lo que parece ser una crónica incapacidad para colocar el aire en el sitio justo, quizá debido a una mala administración y regulación de aquél, de tal forma que la voz pocas veces suena de la



José Luis Alcalde: irregular línea, prometedora materia.

misma manera una vez traspasado el límite del Sol. Ello le hace apretar más de lo necesario, con la consiguiente disminución de la calidad. Tuvo un despiste importante en el dúo. El «Sharpless» de José Luis Alcalde tuvo —como pide el personaje— mesura, discreción y dignidad. Supo estar —a veces algo rígido— y supo decir, aunque a este respecto cabe reprocharle ciertas irregularidades en la línea de canto —propias, por otra parte, de un casi novel— y un aire en exceso declamatorio, que pusieron más en evidencia la sosera del «Cónsul». La voz, no de gran calidad, es algo apagada tímbricamente, pero —cuando encuentra la posición

y apoyo correcto— es agradable y llena, dotada de una atractiva pastosidad. Habrá de mejorar, de todas formas, la articulación y proporcionar más homogeneidad y proyección espacial a la emisión. En todo caso, su intervención, junto a la que realizó en **Il signor Bruschino**, revela un avance indudable en relación a su balbuceante «Massetto» de la pasada temporada. Los demás componentes del reparto estuvieron regular o mal. La orquesta cumplió sin más, gobernada discretamente por Miguel Roa, aunque el soporte instrumental estuvo a años luz de suponer una prestación nítida, expresiva y suficientemente colorista.

Il signor Bruschino, una fruslería rossiniana, se programó —a mi juicio, con poca fortuna— al lado de **Cavalleria**. Tuvo una puesta en escena ágil, pero algo gruesa y en exceso gesticulante, defectos en los que cayó continuamente Isidoro Gavari, que en todo momento estuvo haciendo «su número». Loable su esfuerzo, pero baldío, porque su prestación quedó muy lejos de lo que podría entenderse como gracia y muy cerca de lo que habría que denominar sal gorda. La voz más tractiva de la noche fue la de Pura María Martínez, a la que hacía tiempo que no escuchaba. Tiene un centro lírico muy bonito, y canta con gusto e intención. Lástima que con excesiva frecuencia haga intervenir a la nariz en la emisión, porque el sonido pierde así dulzura y belleza. Lástima también que se encuentre tan limitada en el registro agudo: la voz no «pasa», no da el definitivo salto, y se queda a medio camino sin apoyo ni vibración, sin redondez ni tersura.

Ud. no puede faltar a esta cita

sonimag
sonimag
sonimag
sonimag

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

20-28 OCTUBRE 1979 BARCELONA

INFORMACION:

SONIMAG, Avenida M^{ra} Cristina, Palacio n^o 1 - BARCELONA

TELEVISION

RADIO

SONIDO

ELECTRONICA

FOTOGRAFIA

AUDIOVISUALES

INST. MUSICALES

PAIS MUSICAL

Asturias

ASTURIAS DICE NO A UN GRAN PROYECTO MUSICAL

El Ateneo Jovellanos, de Gijón, ha organizado un «Curso de Divulgación Musical», que desarrollaría el Grupo de Difusión Musical compuesto por miembros de la Orquesta de Cámara de Asturias. Los alumnos de BUP de toda Asturias serían los beneficiarios de unas enseñanzas musicales, de tipo básico, desde la explicación de todos y cada uno de los instrumentos de la orquesta sinfónica clásica, haciendo en cada charla un pequeño concierto, hasta explicaciones biográficas, técnicas y anecdóticas sobre los estilos y autores más sobresalientes de la Historia de la Música. No menos de ochenta Centros escolares, con un censo estudiantil de unos 35.000 jóvenes y un recorrido mensual de 12.000 kilómetros, son algunos datos más que dan mejor idea de lo extraordinario del plan; dividido en ocho conferencias-conciertos que abarcasen todo el curso escolar, vendría a suponer para Asturias, a la vuelta de muy pocos años, un giro espectacular en cuanto a cultura musical, que se vería reflejado en las salas de concierto. ¿Cuántas veces críticos y comentaristas nos habremos lamentado de la escasísima concurrencia a toda clase de actos musicales? Una vez más, hago salvedad de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, que es capaz de llenar su teatro con público de todas las edades. El resto de quienes organizamos conciertos en Asturias estamos haciendo el ridículo. ¡Sólo como muestra diré que al concierto del pianista ruso Bashkirov —gran concierto en teoría, aunque luego nos defraudó totalmente— hemos asistido en Gijón no más de ciento cincuenta personas! Porque no se trata sólo de acudir a «Semanas» o «Ciclos» —o como se les esté denominando—, que son más llamativos y suelen llevar más público, y que no hay que quitarles su importancia, sino de ir escuchando día a día toda esa gran música que se nos está ofreciendo a los asturianos por grandes intérpretes, y que la mayoría no es capaz de apreciar por falta, precisamente, de esa formación básica musical, que el «Curso» del Ateneo gijonés pretendía llevar a cabo.

Desde luego, este ambicioso plan fue inmediatamente aprobado por la Dirección General de Música, que ha visto su importancia. Pero la cantidad asigna-

da por ésta, de «hasta un millón de pesetas», era concedida a **condición** de conseguir alguna otra ayuda provincial que completase el presupuesto total. Pues bien, de las ocho prestigiosas y «poderosas» entidades invitadas a participar económicamente en el proyecto, sólo las Consejerías de Cultura y Educación del Consejo Regional han aportado 50.000 pesetas cada una; el resto, o han «colaborado» con buenas palabras, o han dado la llamada por respuesta. Que nadie, de ahora en adelante, se lamente del escasísimo interés de los asturianos por la gran música. Bueno será que informemos al resto de la España musical de que la Asturias económicamente poderosa —léase organismos oficiales y entidades bancarias (como la Caja de Ahorros de Asturias, que organiza sus propios conciertos con mínima audiencia, que indudablemente se vería incrementada con este «Curso»), que podrían potenciar la afición musical— ha dicho NO. ¡Lamentable! Las oportunidades hay que aprovecharlas cuando se presentan. Y en Asturias hemos desaprovechado una extraordinaria.

• Como todo no han de ser malas noticias, tenemos, en cambio, la satisfacción de informar que después de la salvajada de la quema de instrumentos y partituras de la Orquesta de Cámara de Asturias, con la inmediata ayuda económica de la Dirección General de Música se han podido conseguir nuevos instrumentos, y hoy la Orquesta comienza a dar sus conciertos, casi con normalidad. Es lástima que, como ya he indicado en más de una ocasión, no se haya aprovechado para ampliar con otros dos instrumentos de violoncello

y quizá una viola, para lograr un mejor equilibrio.

Si el trastorno y el golpe bajo dado a todos los miembros de la Orquesta fue muy grande, así como a toda la afición asturiana, el disgusto causado a Benito Lauret, la persona que con su extraordinaria capacidad ha elevado a nuestra Orquesta a cimas que nunca había alcanzado, es para mí el hecho más lamentable. No quiero opinar, con algunos, que todo esto iba dirigido a su persona (si así fuera, de todas formas, sería un motivo más de orgullo para él, pues, simplemente, se hubiera producido por envidia, o para desanimarle en su magnífica labor). Desde estas páginas, en las que he destacado en varias ocasiones los extraordinarios servicios prestados a la Música en Asturias por Benito Lauret, quiero hacerle patente, una vez más, el agradecimiento por estos cinco años al frente de nuestra Orquesta; que el desánimo no haga mella en su espíritu luchador, **a pesar de todo**. Y pedir que el Centro Provincial de Bellas Artes de la Diputación Provincial, de quien depende la Orquesta de Cámara de Asturias, no vea en ella algo que hay que mantener por puro trámite, sino una formación de buenos músicos, con sus problemas de orden humano y profesional, que se debe cuidar con esmero. A su frente hay un músico de excepción, también con sus problemas, y a quien los asturianos no podemos defraudar. Tenemos así una de las mejores orquestas provinciales de España, que debe llevar la cultura musical por toda Asturias, e incluso fuera de ella. Que no tengamos cualquier día que señalar a nadie como el responsable de la nueva desaparición de la orquesta, o de la mai-

cha de su excepcional director; porque esa vez puede ser la última oportunidad.

• El Conservatorio de Música de Oviedo contaba desde hace algún tiempo con una pequeña orquesta compuesta por alumnos: la Orquesta del Conservatorio, agrupación que había llegado a un buen nivel artístico bajo la dirección del primer violín concertino de la Orquesta de Cámara de Asturias, Alfonso Ordieres. No conocemos los motivos, pero lo cierto es que ahora la Universidad quiso hacerla suya, se cambió el nombre por el de Orquesta Universitaria de Oviedo y ha hecho su «presentación» (?) en Asturias, dando varios conciertos. El Ateneo Jovellanos ha organizado el concierto de Gijón, y aquí la he escuchado en un programa largo y comprometido, con obras de Purcell, Telemann, Corelli, Mozart y Albinoni. La agrupación, compuesta por veintiún estudiantes del Conservatorio —algunos haciendo carrera universitaria—, ha desarrollado el programa a nuestra entera satisfacción, pudiendo destacar a Paulino Jardón Gurruchaga como solista de un **Concierto para viola**, de Telemann; Pilar Pérez como primer violín concertino, con un precioso sonido, así como Manuel Nava y Amalio Telenti en el **Concierto de Navidad**, de Corelli. Magnífica labor la de Alfonso Ordieres, que dirige el conjunto, logrando una rara perfección en sus interpretaciones. La idea de sostener esta Orquesta es magnífica, pues a su labor de llevar la cultura musical principalmente a los jóvenes se une la de que los mejores elementos pasan a formar en las filas de la Orquesta de Cámara de Asturias, haciendo así que siempre se pueda contar con esa «cantera», para continuidad de nuestra orquesta «grande». Enhorabuena a todos, en especial al gijonés Ordieres.

• Forzosamente, ha de quedar para una próxima crónica el comentario de los numerosos conciertos celebrados en Asturias. Creo que lo escrito anteriormente tiene la suficiente importancia como para que dejemos los conciertos para otra ocasión.—**PEDRO LUIS MENENDEZ.**

La Orquesta Universitaria de Oviedo, que dirige Alfonso Ordieres, durante su concierto de presentación.



Baleares

BANDA MUNICIPAL DE PALMA

Es francamente deplorable que los conciertos —¡magníficos conciertos!— que ofrece periódica-

mente la Banda Municipal de Palma en los Jardines de la Muralla no se vean más concurridos, y lo lamentamos de veras porque los escogidos y amenos programas que presenta, bajo la dirección del maestro Ribelles, son interpretados con toda pulcritud y esmero. Creemos que por parte de quien corresponda deberían promocionarse más las mentadas audiciones de cara al pueblo, ávido de relajarse espiritualmente.

JUVENTUDES MUSICALES DE PALMA

También tenemos referencias encomiásticas de las audiciones que la Delegación palmesana de Juventudes Musicales organizó en su día, a cargo del joven pianista mallorquín Miguel A. Segura, así como de los veteranos y prestigiosos artistas Heinz Kraschl, catedrático de Viola y director del Mozarteum de Salzburgo, y Juan Rodríguez Romero, pianista, compositor y director de la orquesta Musiziergemeinschaft, del Mozarteum. Este famoso dúo compartió las audiciones con el Quinteto de viento Ciudad de Palma en los centros escolares de la ciudad, y, finalmente, otras audiciones encomendadas a la Coral Universitaria, dirigida por Juan Company, y a Edward Hain de Lara (barítono), Susanne Reichel (violín), Antonio Matheu (órgano) e Ignacio Furió (clavicémbalo). Es necesario el apoyo incondicional a Juventudes Musicales para su despliegue cómodo y fácil.

UNION MUSICAL INQUENSE Y CAPELLA MALLORQUINA

Gesto altruista, digno de resaltar, el concierto que con motivo de Santa Cecilia dedicó a la Residencia de Ancianos, en Inca, la Unión Musical Inquense de aquella ciudad. Asimismo la Capella Mallorquina celebró en la Parroquia de Santa Eulalia, de Palma, su tradicional audición con motivo de la festividad de la Patrona de la Música. Colaboró con la Capella el organista Bartolomé Veny, y el público se congratuló de la audición comentada.

BANDA MUNICIPAL DE LLUCMAJOR

Otra manifestación cultural y simpática que nos es grato consignar en esta crónica regional baleárica fue el agradable concierto que ofreció en el Teatro Principal de esta capital la Banda Municipal de Lluçmajor, fundada hace más de cien años y que dirige actualmente Vicente Castellano Alcaide. El concierto fue patrocinado por la Diputación de Baleares, y la entrada fue libre, teniendo lugar el 17 de diciembre próximo pasado, con gran asistencia de público.

ORQUESTA CIUDAD DE PALMA

Extraordinaria y perfecta viene siendo hasta el momento presente la línea que se ha trazado la

Orquesta local desde el inicio del curso 1978-79, dando acceso y puerta abierta, además, a intérpretes solistas locales. Así, pues, hemos visto desfilar, siempre airoosamente y con garra, a los solistas Margarita Palou en el **Concierto número 2, en Sol menor, op. 22**, para piano y orquesta, de Saint-Saëns; Catalina Roig, en el **Concierto en La menor, op. 3, número 6**, para violín y orquesta, de A. Vivaldi; José Rodilla, en los conciertos **En La y Mi menores**, para fagot y orquesta, de Vivaldi; Juan Moll, en el **Concierto en Sol menor**, para piano y orquesta, de Dvorak, y a la conocida soprano María José Martorell de Tous, en **Cuatro canciones mallorquinas**, de Ignacio Piña, para voz y orquesta.

Al cerrar el comentario de los intérpretes solistas que hasta ahora han actuado brillantemente en los conciertos de la Orquesta local debemos hacer constar también el estreno de dos obras de autores locales: **Homenaje a Bach**, del maestro Matheu, organista de la Catedral, y preludio de **El carrer de les tres roses**, del crítico musical del diario **Baleares**, Pedro Deyá; ambas obras elogiadas dentro de sus respectivos estilos. Julio Ribelles, competente y sagaz en todas las audiciones como conductor experto.

«AUDITORIUM»

Ultimamente ha proseguido su ingente labor con recitales pianísticos a cargo de los artistas Marian Lapsanski, Enric Landerer y Shura Cherkassky, todos de categoría excepcional. Asimismo presentó en Sala Mozart «Concierto de gestos», nueva innovación, formada por un gran mimo y la música de un excelente «chelista»: Eduardo Perkal, secundado por la mímica de Daniel Ramírez.

CAPELLA MALLORQUINA

La citada entidad coral, siempre en la brecha, viene desarrollando en el presente curso una dinámica y fecunda labor: ha proseguido sus habituales conciertos mensuales; ha actuado en el extranjero, concretamente en Budapest, Viena y Roma; ha colaborado en el IV Concurso Internacional de Guitarra «Andrés Segovia», y ha dedicado sendas audiciones a Vivaldi, a compositores mallorquines fallecidos, a Franz Schubert y a Hilarión Eslava, amén del concierto navideño de la Sibila. Plácemes merece la brillante temporada 1978-1979 que en pujante vitalidad desarrolla la Capella Mallorquina.

CHARLA Y RECITAL PIANISTICO EN MUSICASA

El magnífico recinto de la suntuosa casa de música emplazada en la avenida de Santiago Ramón y Cajal, de esta capital, se vio abarrotado de público el 7 de febrero pasado, ávido de saborear el festival académico que me cupo el honor de protagonizar, y que se circunscribió en una char-

la con descripción del origen y evolución del actual piano y anécdotas históricas relativas a Albéniz, Granados, Chopin y Beethoven, con ilustraciones pianísticas de la música de dichos genios. La excelente soprano María José Martorell de Tous y la niña de diez años Diana Miguel de Lanzón, alumna de tercer año de Piano, contribuyeron al éxito del referido festival. Los señores Salom y Bonnin recibieron calurosas felicitaciones, juntamente con el que suscribe. Simpático acto cultural, digno de prodigarse más y que dice mucho en favor de la acreditada casa de música palmesana.

MENORCA

En Menorca, concretamente en Ciudadela, debemos registrar dos acontecimientos líricos importantes: la reposición de la célebre ópera española **Marina** y la audición íntegra, en versión de concierto, de la ópera italiana **Cavalleria rusticana**; la primera, en montaje de la Compañía Lírica Ciudadelana, con la colaboración especial de los cantantes catalanes María Dolores Pujol y José Rius, y la segunda en montaje de la Capilla Davídica de Ciudadela, con la Orquesta Filarmónica de Mahón y la colaboración de los cantantes Rosa María Isas, Rafaela Cantalops, Juan Bautista Daviu y Antonio Borrás. La representación de **Marina** tuvo lugar en el Teatro Alcázar, y el concierto en el Teatro del Círculo Artístico, con la dirección respectiva de los maestros Aguiló y Calafat.

ORQUESTA DE CAMARA DE ESTOCOLMO

Esta agrupación sueca, integrada por quince componentes, hizo gala de una disciplinada seriedad interpretativa en las dos actuaciones que ofreció en el Auditorium, cubriendo los programas con predominio de autores nórdicos. Como solista merece resaltar la pulcra labor de la flautista Gumilla V. Bahr.

ORQUESTA DE CAMARA DE ATENAS

En el Teatro Principal, y ante numerosa concurrencia, Orquesta de Cámara de Atenas volcó notablemente grandes dosis de expresividad y lirismo, con limpieza y encuadres sonoros sorprendentes. Un programa seleccionado a gusto de todos contribuyó al éxito extraordinario de la referida audición.

LORENZO GALMES CAMPS

Bilbao

SOCIEDAD FILARMONICA

La Orquesta de Cámara de Olomouc (Moravia) nos visita por primera vez y agrupa a once instrumentistas de cuerda, una flautista, profesora Miroslava

Pestuková, y otra oboísta, profesora Jana Marucová.

Ofrecieron un programa en el que predominó sobre todo otro matiz la sensibilidad; la técnica de todos los profesores, su sentido musical afloran en seguida, lo que da una sensación de firmeza y seguridad. Así, las versiones escuchadas tuvieron una calidad musical excelente, especialmente los **Conciertos** para flauta y oboe, ambos con orquesta de cuerda.

Fue un buen concierto, que dio méritos más que suficientes para hacerse destinatarios de largas ovaciones.

• Concierto a cargo del dúo Chou Liang Lin (violín) y Sandra Rivers (piano), que interpretan obras de Stravinsky, Beethoven, Falla y Sarasate.

El joven violinista Chou Liang Lin es poseedor de una excelente técnica y musicalidad, y con la excelente colaboración de Sandra Rivers el concierto resultó muy brillante, gustando mucho al público.

• La Orquesta de Cámara de la Academia de Praga nos ha ofrecido un gran concierto en todos los órdenes, pues estos doce profesores más el director, Hynek Farkac, que integran la Orquesta: violines, violas, «chelos» y un contrabajo, más el clave, dan un sonido pleno, pastoso, amplio.

Colabora con esta Orquesta el violinista español Angel Jesús García, en la actualidad primer concertino de la Orquesta Filarmónica de Munich y de los Festivales Wagner, de Bayreuth, puestos que avalan en él unos incuestionables méritos musicales y técnicos, que puso de manifiesto en sus estupendas intervenciones, **Concierto en Mi mayor, para violín y orquesta**, de Bach, y **Rondó en La mayor, para violín y orquesta**, de Schubert, bien secundado por estos magníficos profesores checos, de tan alta preparación musical. Haendel, Martinu y Janacek nos dieron la medida exacta de esta Orquesta de Cámara. El director, joven músico, pero plenamente formado, demostró su gran preparación para todos los estilos, y así él y los profesores recibieron grandes ovaciones, que obligaron a prorrogar el concierto.

• Brillante recital de piano el que nos ha ofrecido el joven pianista neoyorquino Garrick Ohlsson, que nos visita por primera vez, interpretando un programa sugestivo, éste a base de Beethoven, Chopin y Liszt, permitiendo observar en dichas obras las tendencias de este pianista. Posee una excelente técnica, un clarísimo virtuosismo; bien, en Beethoven; delicado, dulce, expresivo, en Chopin, y brillante, lleno de vida y empuje, en Liszt, gustó mucho a todo el público, muy numeroso en la sala.

• También podemos adelantar que esta Sociedad tiene programados conciertos hasta el mes de junio, con los artistas siguientes:

Gonzal Comellas (violín). The

Orchestra Of. ST Johns Smith Square. Mario Monreal (piano). Suso Mariategui (tenor). Los Angeles Jubilee Singers (conjunto vocal). Coro Femenile Da Camera Dell'Accademia Filarmónica Romana. Cuarteto Italiano. Orquesta de Cámara «Los virtuosos de Moscú»; violín solista, Vladimir Spivarov.

Organizado en colaboración con el Instituto Francés de Bilbao, el Sexteto de Clarinetes Lebranc ha actuado en esta Sociedad, en un sugestivo concierto.

Es un grupo francés de música de cámara de no usual formación, pero instrumentalmente —el clarinete es un instrumento muy bello— bien logrado, en una unidad perfecta. Son artistas jóvenes, y el virtuosismo de todos y cada uno de los «seis» se acopla con firmeza. Destacó el **Quinteto para clarinete y cuerda**, en una transcripción «literal» de su escritura original, de C. M. Weber, con una clara línea operística, y que tuvo una versión realmente magnífica del clarinete solista Boet.

Resumiendo, diremos que en todos ellos hay una gran calidad, afinación común y técnica clarísima.

● Por segunda vez nos ha visitado esta famosa Orquesta de Cámara inglesa, St. John's Smith Square, que dirige John Lubbock.

Buen programa el interpretado, con obras de Rossini, Webern, R. Strauss, en la primera parte, y a continuación, **Crisantemi**, de Puccini, delicioso preludio para orquesta de cuerda, y para final **Variaciones de un tema de Frank Bridge**, de Britten; gran afinación, cohesión, calidad, en fin, que hicieron que el concierto resultase de lo más brillante.

● Por primera vez nos ha visitado en esta Sociedad Filarmónica el cantante canario Suso Mariategui, que venía acompañado por el pianista Edelmiro Arnaltes. El programa, dentro del género «lied», con obras de Mozart, Beethoven, Bellini y Montsalvatge. Mariategui posee un estilo sobrio, sin grandes variantes, pues lo escuchado obedece a unos principios musicales muy semejantes, resaltando en el programa su interpretación de las **Cinco canciones negras**, de Montsalvatge, pequeñas obras que tienen una inspiración antillana y que el cantante interpretó muy bien. El pianista colaboró discretamente, con técnica clara y cuidando el sonido, que es lo primordial en este género lírico.

● Ha finalizado con gran éxito, como en anteriores ediciones, la IV Semana Coral Vizcaína, en la que han participado 43 coros con más de dos mil voces; bien nos hubiese gustado enumerar a todos y cada uno de ellos en sus intervenciones, haciendo un pequeño juicio crítico, pero no podemos hacerlo, muy a pesar nuestro, por el espacio que ocuparía la crónica, espacio del que no disponemos.

● En el presente mes de mayo, la Coral de Bilbao y la Banda Municipal organizaron un Festival de Música en el Arenal

bilbaíno, en el que se interpretaron varios fragmentos de la ópera **Zigor**, del maestro Escudero.

● Con un lleno completo en la parroquia de Nuestra Señora del Carmen, de Indautxu, han dado comienzo los Conciertos Sacros Populares, en su VII Semana, interviniendo en este primer concierto el Coro de Cámara de Bilbao, que tan brillantemente dirige José Ramón Rementería.

Como viene siendo tradicional en estos Conciertos, se comenzó con el **Agur Jaunak**, terminando con el **Guernikako Arbola**.

Ya en el concierto, obras muy importantes de la mejor polifonía europea, obras sacras y páginas de los grandes maestros, como Palestrina, O. de Lasso, Monteverdi, Marcello, Mozart, Bizet y algunas armonizaciones y adaptaciones del maestro Rementería.

A este Coro se ha incorporado una orquesta de cámara de cuerda, con lo cual queda abierto el camino para obras de mayor envergadura.

Del concierto destacamos **Die sieben worte Jesu Christi am kreuz (Las siete Palabras de Jesucristo en la Cruz)**, obra del que fue llamado «Padre de la música alemana», H. Schütz, siglo XVI, para coros y orquesta de cuerda, con acompañamiento de órgano.

Dicha obra se escucha como estreno en el País Vasco, y posiblemente en España. La versión fue extraordinaria, tensa, con gran profundidad y sentimiento, muy cuidada la obra en sus matices por el maestro Rementería, pero dentro de la sobriedad exigida por el estilo del autor. El conjunto resultó muy logrado, y el público así lo entendió y obligó a repetir el final, cororquesta de gran amplitud.

El solista de oboe Diego García estuvo discreto en su cometido, y bien al órgano Josu Soldevilla, así como la Orquesta; muy bien asimismo los coros y solistas, y magnífico el director, Rementería. Nuestra enhorabuena y que se repita el éxito.

● En próxima crónica daremos cuenta del resto de conciertos de esta VII Semana de Conciertos. Sacro-Populares.

CONCIERTOS ARRIAGA

Guillermo González, actualmente catedrático del Conservatorio de Madrid, joven pianista con una buena formación, ha interpretado un programa a base de Beethoven, Chopin, Turina y Schubert.

Este pianista posee una buena técnica, por cuyo motivo las obras escuchadas tuvieron claridad auditiva precisa.

● Isabel Rivas, «mezzosoprano» coloratura, actúa para esta Sociedad en un programa amplio, ameno, dando una línea sobria y entonada a las arias de Vivaldi, Pergolesi y Mozart, poniendo después un mayor énfasis en los románticos, con «lieder» de Schubert, Brahms y Wolf; en todos puso el acento de un acusado sentimiento. A continuación, las canciones españolas de

J. Rodrigo, Guridi, Falla, C. Halffter y J. G. Leoz, a las cuales, naturalmente, dio otro sesgo, todos dichos con su peculiar acento.

La pianista Ramona Sanúy fue una excelente colaboradora, dotificando bien el sonido y cuidando la métrica. Ambas artistas fueron muy felicitadas.

Lástima que el local no reúna las condiciones propias para esta clase de conciertos, en los que los artistas no pueden ofrecer todo su arte.

● El Trío Bartok está integrado por tres instrumentistas catalanes: María Carmen Poch, piano; Miguel Gaspa, clarinete-fagot, y Pere Serra, violin-viola; es una formación poco común, y ahí radica el principal interés, el conocer obras de este género, al margen de los tríos normales, es decir, de formación usual. En el programa, obras de Haydn, Beethoven, Mozart, Schumann y Smil. Los tres jóvenes artistas mostraron su excelente calidad artística.

Estos dos conciertos han sido patrocinados por el Ministerio de Cultura (Dirección General de la Música).

● La VI Semana Coral Vizcaína se ha celebrado en Bilbao entre los días 6 al 16 de marzo, interviniendo 43 coros, con más de 2.200 voces, y cantaron en la basílica de Nuestra Señora de Begonia, y también tuvo un motivo importante, porque fue homenaje al compositor Luis de Iruarrizaga, en el 50 aniversario de su muerte.

El concierto anunciado para la actuación del pianista Joaquín Soriano hubo de suspenderse por enfermedad del artista.

● Ha ofrecido un buen recital de flauta la artista norteamericana Bárbara Held, residente en Barcelona desde hace unos años, donde forma parte del recién formado Grup Instrumental Catalá de Música Contemporánea.

En el programa, obras de César Franck, Henry Cowell, Llorenç Balsach, Bruno Maderna y Bartok-Arma.

Se aprecia en ella una sólida formación musical, y las versiones escuchadas fueron buenas y muy del agrado del público.

JOSE DE URQUIJO

Galicia

«SI TODAS LAS COSAS SE CONVIRTIERAN EN HUMO, LAS NARICES SABRIAN DISTINGUIRLAS» (1)

En el pasado número de enero-febrero les contaba a los lectores las desventuras del piano de la Universidad, el cual, por obra y gracia del asesor técnico de la Dirección General de la Música del Ministerio de Cultura del Gobierno Suárez, pasó a ser tutelado por la organización del Curso Internacional de Música en Com-

(1) Fragmento 7 de Heráclito. Tomado de *De sensu*, de Aristóteles (5. 443 a, 23)

postela. Ya comenté en su día la curiosa coincidencia de que el inspector enviado por la Dirección General de Música fuera hermano de uno de los profesores del Curso, y que el director del Curso sea el antedicho asesor técnico de esa Dirección General. Ya comenté asimismo que es bastante probable que todo se haya realizado en forma impecablemente legal, por lo que no haya lugar a reclamación administrativa.

En el número citado daba la triste noticia del incendio del Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Santiago, con la consiguiente destrucción del piano de gran cola.

Como consecuencia de ambos hechos en Santiago no disponemos de ningún piano de concierto. Así de simple; mientras el piano Yamaha que utilizaba la Universidad permanece encerrado en una húmeda habitación, en Santiago no podemos celebrar conciertos en los cuales intervenga un piano, y es curioso observar la cantidad de música escrita en la cual se utiliza este instrumento.

Hace seis meses que se clausuró el Curso Internacional de Música en Compostela —1978—, y hace quince días que hubo elecciones generales (en las cuales salió ganadora la UCD). En ese tiempo el Ministerio de Cultura ha concedido sucesivas subvenciones a la Universidad para la realización de ciclos de conciertos; incluso está pendiente la concesión de una subvención especial para un ciclo de actuaciones de Antonio Baciero. Pudiera darse la curiosa contradicción de que, a pesar de la subvención del Ministerio de Cultura, no pudiera actuar a causa del Ministerio de Cultura. Y es que, siguiendo una tradición de cuarenta años, quien corresponda —es decir, don Jesús Aguirre, duque consorte de Alba, director general de la Música, del Ministerio de Cultura del Gobierno UCD, presidido por don Adolfo Suárez—, mantiene un aséptico silencio ante las reclamaciones privadas, administrativas y periódicas de una solución urgente a un problema tan absurdamente hispánico como es que una Universidad carezca de piano de conciertos porque a un funcionario público se le ocurrió utilizar la legalidad vigente en beneficio de un organismo privado del cual es, casualmente, director.

XOAN M. CARREIRA



EL ASISTIR A LOS PRINCIPALES ACONTECIMIENTOS MUSICALES DEL MUNDO, YA NO ES UN PROBLEMA

Las Palmas

LA CORAL «REGINA COELI» CELEBRA SU VEINTE ANIVERSARIO

Desde mi isla de Gran Canaria me asomo hoy a la Revista musical RITMO para hablarles un poco de la Coral Regina Coeli, que en los primeros días del pasado mes de abril celebró el veinte aniversario de su fundación con un recital de coros y fragmentos de ópera que sirvió de colofón al XII Festival de Opera de Las Palmas, desarrollado en el Teatro Pérez Galdós, entre los días 8 y 28 de marzo, bajo el patrocinio de la Asociación de Amigos Canarios de la Opera, interviniendo, además, en tres de los cinco títulos programados: **Norma** (Montserrat Caballé, Josephine Veasey, Gianfranco Privatello, Antonio Zerbini), **El Barbero de Sevilla** (Kostas Paskalis, Suso Mariategui, Adriana Anelli, Fernando Korena, Leónida Bergamonti) y **Ernani** (Ghena Dimitrova, Wasili Janulako, Francisco Lázaro, Nicola Ghivselev).

Relatar en breves líneas lo que han sido veinte años dedicados por entero a la música resulta tarea imposible, por lo que nos limitaremos a esbozar un perfil biográfico que refleje a grandes rasgos el devenir histórico de esta agrupación coral gran Canaria, en el que podemos distinguir dos etapas bien diferenciadas.

La primera abarca los quince años comprendidos entre 1959 y 1974, caracterizada por su dedicación exclusiva a la música sacra, ya que para ello fue concebida por su fundador y director, don Sebastián Ramírez Urquía, excelente tenor canario, conocido en su vida en activo con el nombre de Chano Ramírez. La seriedad que siempre ha caracterizado a la Regina Coeli, la calidad de sus interpretaciones, lo sugestivo y variado de su repertorio, los comentarios elogiosos que sucedían a cada una de sus actuaciones fueron la mejor carta de presentación para que en la mayoría de los pueblos de la isla se reclamara su presencia para realzar las celebraciones litúrgicas en las fiestas patronales.

La segunda etapa se inicia en el año 1974, participando en el VII Festival de Opera de Las Palmas, asignándosele los títulos verdianos **Aida** y **Don Carlo**, con los que realizó un prometedor «debut» en el género operístico. Pese a ello, la llegada de Tito Capobianco a Las Palmas, para hacerse cargo del Festival, iba a suponer un duro golpe para las aspiraciones de esta Coral que, incomprensiblemente, quedó fuera de los planes grandiosos del señor Capobianco, quien, afortunadamente, sólo pudo presentar dos ediciones del Festival, dejando como secuela unos resultados económicos altamente deficitarios.

En el X Festival se volvió a contar con la Regina Coeli, interviniendo en **Il Trovatore**, **Lucia de Lammermoor** y **Madame Butterfly**, ofreciéndonos unas actuaciones muy superiores en todos los órdenes a las de la edición de su «debut». Así lo reconoció abierta y unánimemente la crítica especializada local, con un pronunciamiento sin reservas y carente ya de la magnanimidad que cabía exigir cuando juzgó su bautismo operístico.

La línea de evidente superación mantenida se vio confirmada en el XI Festival de Opera, coincidiendo con la celebración del medio milenio de la fundación de la ciudad de Las Palmas. En esta ocasión, su intervención en **Cavalleria rusticana**, **Pagliacci** y **Nabuco** alcanzó cotas tan altas que difícilmente podían haberse imaginado tan sólo dos años atrás. Su versión de

Nabuco fue francamente de las que quedan para el recuerdo, ganándose la admiración y simpatía de un público que aplaudió entusiasmado, obligando a «bisar» el «Va pensiero». «**Nabuco**: Un triunfo para el Coro» y «Consagración de la Coral Regina Coeli» son titulares de la prensa que hablan por sí solos.

Este es, a grandes rasgos, el perfil biográfico de esta agrupación coral gran Canaria, que si no es conocida de los aficionados españoles es debido única y exclusivamente a los condicionantes que nuestra insularidad conlleva, y que han mediatizado desde tiempo inmemorial el desarrollo cultural y económico del archipiélago canario.

La Coral Regina Coeli abrirá una tercera etapa de su existencia el día en que su presencia sea requerida para participar en algún festival de ópera, lejos de nuestra isla. Estamos seguros de que no defraudará a quienes la oigan, y sería el justo reconocimiento a la labor realizada durante veinte años por Chano Ramírez, quien un día 27 de mayo de 1959 comenzó humildemente su andadura al frente de su Coral, en la iglesia de Santo Domingo de Las Palmas.—V. GONZALEZ ROSALES.

San Sebastián

El Conjunto Barroco de San Sebastián ofreció en el Salón de Actos del Ayuntamiento donostiarra el tradicional Concierto de Navidad, al que asistió numeroso público, en el que predominaba la juventud. En el programa obras de Vivaldi, Gervaise, Martín Lutero, J. de Encina, Federico el Grande y Jules Semier-Collery, que fueron interpretadas bajo la dirección del maestro Tomás Aragüés. Al término del concierto, intérpretes y director fueron muy aplaudidos.

● En la Basílica de Santa María del Coro se celebró un gran concierto de órgano a cargo del organista titular de la misma, don José Manuel Azcue Aguinagalde, que acaba de regresar de una gira de conciertos de órgano en Alemania, donde ha participado en tres festivales internacionales en Hannover, Stuttgart y Frankfurt. Recientemente se ha formado la Sociedad para la Promoción y Defensa del Órgano Español, cuyos fines primordiales son los de salvaguardar los órganos españoles como un legado artístico, estimular la utilización de los órganos de nuestras iglesias tanto en la liturgia como en conciertos, y promocionar profesionalmente tanto al organista como al órgano, dentro del contexto cultural de la sociedad. Una de las primeras actividades de esta Sociedad, que quiere invitar a todos y cada vez más numerosos amigos del rey de los instrumentos, ha sido el organizar un ciclo de diez conciertos, que tienen lugar en todo el país con la participación de algunos de los más distinguidos concertistas de órgano. Este concierto formaba parte de este ciclo. El programa constaba de dos partes. En la primera, **Las vacaciones canónicas sobre un himno de Navidad**, de J. S. Bach; la segunda, **La Virgen y el Niño** y **Los pastores de la Nativité**, de Messiaen, y la tercera, la **Sonata en Fa**, de Mendelssohn. En la segun-

FE DE ERRATAS

En mi comentario al álbum **Conciertos**, de Vivaldi, por el *Concentus Musicus de Viena* (RITMO, número 489, marzo 1979, pág. 68), atribuí el excelente trabajo al oboe en el **Concierto P. 89** a Milan Turkovic. Fue un error al transcribir los créditos: el señor Turkovic toca el fagot, y el excelente oboe es, en realidad, el habitual del *Concentus*, es decir, Jürg Schaefflein.—JOSE RAMON RUBIO.

da parte obras de nuestros compositores: 1, **Tríptico**, de Tomás Garbizu; 2, «**Andantino**» de Navidad, de L. Urteaga; 3, **Villancicos**, de J. Guridi, y estreno en San Sebastián de la obra **Retablo**, de Angel Barja, compositor contemporáneo, obra premiada, así como lo había sido anteriormente el **Tríptico**, de Garbizu, en el Concurso Internacional de Composición para Órgano, de Avila. Un programa variado e interesante, que entusiasmó al numeroso público que llenaba la Basílica de Nuestra Señora del Coro. El maestro Azcue fue muy aplaudido y felicitado por su magnífica labor con el también magnífico instrumento que es el Cavallé-Coll.

● En la iglesia parroquial de San Vicente tuvo lugar el concierto de la Orquesta de Cámara de San Sebastián, bajo la dirección de su titular, maestro José Luis de Salbide, con los solistas María Angeles Olariaga (soprano) y Juan Padrosa (pianista), organizado por la Conserjería de Cultura del Consejo General Vasco y la Caja de Ahorros Provincial. Se interpretó un programa de gran interés, que incluía el estreno de la **Fantasia Vasca** (1945), para piano y orquesta de cámara, del compositor donostiarra Beltrán Pagola, con la actuación como solista de Juan Padrosa, catedrático del Conservatorio. Luego las preciosas **Canciones vascas** de Tomás Garbizu, que fueron interpretadas por la soprano María Angeles Olariaga y la Orquesta de Cámara. En el mismo concierto se ofrecieron otras primeras audiciones, como son la **Sinfonía número 30**, «**Aleluya**», de J. Haydn; el «**Divertimento**» **La música del pueblo**, de W. A. Mozart, y la **Obertura en Re mayor**, de Gluck. En suma, un programa extraordinario, con alicientes sobrados de autores y solistas. Mucho público y mucho entusiasmo, aplausos y felicitaciones para el director, Orquesta y solistas.

● En la Asociación de Cultura Musical se celebró un interesante concierto, en el que intervinieron la Orquesta Sinfónica de Burdeos Aquitania y el Coro Easo, bajo la dirección de Roberto Benzi, con una gran afluencia de público. Ofrecieron un programa de indudable interés, con la **Sinfonía «Fausto»**, de Liszt, que ocupó casi todo el concierto, en la que tenía una participación breve el Coro Easo, en el último movimiento, titulado «Mefistófeles». Se inició el concierto con la vibrante obertura del **Carnaval romano**, de Héctor Berlioz. La Orquesta Sinfónica de Burdeos Aquitania sonó con calidad, bien preparada a las órdenes de su director competente, Roberto Benzi, que acreditó una técnica excelente y un profundo conocimiento de las obras interpretadas. El Coro Easo, en su breve intervención, estuvo magnífico, compenetrado con la Orquesta y director, dando un alto nivel artístico a su actuación. Colaboró también el tenor José Beristain. Un buen concierto, seguido con interés por el público, que abarrotó el Teatro Victoria Eugenia, y que al final dedicó cálidas ovaciones a todos los intérpretes.

● El Coro Easo emprendió viaje a Burdeos para intervenir, junto con la Orquesta Sinfónica de Burdeos Aquitania, en tres conciertos sinfónico-corales, a celebrar en Burdeos, Mont de Marsán y Castijaloux.

● En la Basílica de Santa María del Coro, otro concierto extraordinario de la Orquesta de Cámara de San Sebastián, bajo la dirección de su titular, el maestro José Luis de Salbide, en el que se rendía un emocionado recuerdo a Vicente Escudero (q. e. p. d.), durante años crítico musical de **El Diario Vasco**, interpretándose su poema **Ama**, para tenor y orquesta, con la colaboración del tenor bilbaíno José Antonio Urdain, que hacía su presentación en nuestra ciudad. En el

mismo concierto se interpretaron obras de Beltrán Pagola y Luis Antín, además de una **Sinfonía** de Gluck; **Concertino en MI mayor**, de Pergolesi, y un **Aria** de Bach. En suma, un precioso programa y un sentido recuerdo-homenaje a Vicente Escudero.—**GLORIA VIGNAU.**

Valladolid

SOCIEDAD DE CONCIERTOS

La desaparición de la Orquesta de Cámara de Valladolid ha originado, de entrada, una considerable disminución del número de socios de la Sociedad Vallisoletana de Conciertos, que ha trasladado el lugar habitual de audiciones del Teatro Valladolid a la sala Borja, local más céntrico y de dimensiones más reducidas. Pese a ello, la «desbandada» ha sido ostensible. Y la verdad es que uno no acaba de explicarse los motivos, como no sea el apoyo sentimental que el público prestaba a la desaparecida Orquesta y el indudable poder de convocatoria de aquella en un amplio sector de aficionados. Lo cierto es que la audiencia ha disminuido mucho en número, pese al aceptable nivel general de las audiciones programadas.

La Orquesta Filarmónica de Stuttgart no pudo ser mejor reclamo para un posible plan de captación de socios. El público de ésta, como de tantas otras capitales de provincia, está ansioso de conciertos sinfónicos, que se le ofrecen con cuentagotas a lo largo del año, por lo que no puede extrañar el éxito grande de esta magnífica formación orquestal, que se sumó a las conmemoraciones del «Año Schubert» con una gran lectura de la **No-vena sinfonía**.

Nos visitaron luego la Camerata de Madrid, las Orquestas de Cámara de Brabancón (Holanda), Olomouc (Checoslovaquia) y Femenina de Bratislava; el Cuarteto de Solistas de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, el Cuarteto Madrigalistas de Madrid, el Trío Gómez de Edeta, el Dúo Cervera-García Chornet, el Trío Bartok, el barítono Lajos Kendy y la pianista Katalin Szabados (con un meritorio **Canto del Cisne** schubertiano) y el pianista polaco Milosz Magin. En suma, un gran esfuerzo de la Sociedad por presentar a todo un variado conjunto de intérpretes que, sin embargo, no han conseguido que el aficionado olvide la desdichada desaparición de la Orquesta de Cámara de su ciudad. Menos mal que ahora, tras las elecciones generales, provinciales y locales, reaparecerá de nuevo. Los hay ingenuos...

AGRUPACION MUSICAL UNIVERSITARIA

La Agrupación, por su parte, no tiene problema de socios. Todo lo contrario. Las mil localidades del Teatro Carrión están cubiertas desde hace tiempo en su totalidad, y son muchas las personas que «guardan cola» a la espera de que se produzca alguna baja. El entusiasmo infatigable de sus directivos consigue aquí del público una respuesta ejemplar. Y es que en este tipo de agrupaciones musicales la continuidad es de suma importancia para la captación de aficionados.

Habría que destacar, de entre las actuaciones del presente curso, la magnífica de la Orquesta de Cámara de Paul Kuentz en su décima intervención en las veladas de la Agrupación, con una radiante versión de la **Water Musik**, completa, de Haendel. Así como el nuevo recital del dúo pianístico Frechilla-Zuloaga ante sus paisanos, cada vez más artistas y que volvieron a ser profetas en su tierra, lo-

grando un resonante triunfo. Y también mención especial para la Orquesta de Cámara de la Academia de Praga, acompañada por el violinista Angel Jesús García, por el poderío sonoro y musicalidad de orquesta y solista.

Actuaron, además, las Orquestas de Cámara de Atenas y Moscú y la Camerata de Los Angeles, el conjunto Baroque Strings de Zurich, el guitarrista Patrick Gaudí, la soprano Cristina Carlín y el barítono Oscar Monzó. El resultado artístico de cada intérprete fue variable, dentro de un satisfactorio tono general.

El Conservatorio celebra el Ciclo de Extensión Cultural correspondiente al presente curso, habiendo tenido lugar ya diversas conferencias y actuaciones cara al público de profesores y alumnos del Centro, así como del Coro de Cámara, que tan acertadamente dirige Pedro Aizpurúa, y que ya ha protagonizado su primera grabación discográfica, elogiada unánimemente.

La Coral Vallisoletana, de Carlos Barraza, ha organizado también en este curso una Semana Musical, en conmemoración de Santa Cecilia, y en la que han participado distintos intérpretes locales. Y la Alianza Francesa ha presentado igualmente a varios artistas del país vecino.

Por último, en los días en que redacto esta crónica el pianista Antonio Baciero ofrece, en ocho sesiones llenas de interés, un original ciclo de música de teclado de los siglos XVI al XVIII. Las audiciones se vienen celebrando en el espléndido marco de las distintas salas del Museo Nacional de Escultura, utilizando Baciero diferentes instrumentos de tecla, en cuyo manejo muestra esa maestría de la que tantas veces ha hecho gala en sus ejecuciones pianísticas, y por las que ha conseguido ya una justa fama entre la afición musical vallisoletana.—**ANGEL LUIS GARCIA FRAILE.**

Valencia

ORQUESTA MUNICIPAL.—Interesante concierto —hasta cierto punto— el que bajo la dirección de su titular, José María Cervera Collado, nos brindó poco antes de las fiestas falleras. El programa se formó con la ágil **Microsuite**, de Báguena Soler, obra que atrae por su buen efecto orquestal y que revela los buenos hallazgos tímbricos que su autor supo crear con tino y sensibilidad. Siguió luego **Concierto número 2 para piano y orquesta**, de Rachmaninoff, que interpretó en su parte solista el pianista polaco Tadeusz Zmudzinski, que atendió más a los efectismos técnicos que al sentimiento de la obra, que posee trozos altamente líricos. Vino luego el estreno de **Sonido y ritmo**, para percusión y grupo orquestal, de Enrique Llácer «Regolí» (profesor de la Orquesta Nacional de España), actuando él mismo como solista. La obra gustó porque nos demuestra las numerosas posibilidades de la percusión cuando ésta cae en manos de un músico tan extraordinario como Llácer. Fue muy aplaudido. Cerró el programa la suite de **El pájaro de fuego**, que escuchamos casi cada temporada. Por eso decíamos al prin-

cipio que el concierto fue interesante «hasta cierto punto». Porque nos gustaría que, de una vez para siempre, se dejaran dormir tres o cuatro años, por lo menos, obras tan archiescuchadas como **El pájaro de fuego** y se nos dieran otras que no hay manera de oír aquí (por ejemplo: la **Suite** de Tchaikowski; **Obertura, scherzo y finale**, de Schumann; la **Suite provenzal**, de Milhaud, o el **Concierto para piano y orquesta**, de Manén, que ya no sé cuántos años hace que lo estrenó Mario Monreal). En fin... Con todo, el público aplaudió a la Orquesta, director e intérpretes solistas, por su buena actuación.

ORQUESTA DE CAMARA.—Personalmente, he de confesar que la programación de esta Orquesta nunca me defrauda. Esta vez, el director-fundador, Daniel Albir, escogió: **Tres miniaturas en estilo clásico**, de Lorenzo Galmés, a cual más deliciosa (¿quién escribió eso de «Clásico es todo aquello digno de ser imitado»?); La magnífica **Gavota** de Ramón Garcés dio paso a una obra que yo aún no había escuchado y que me entusiasmó: la **Suite Weberiana**, de Weber-López Chavarri, en la que se

anaron la belleza melódica de la música de Weber y la magistral adaptación orquestal hecha por López Chavarri, que conocía muy bien su oficio, en el que evidenciaba siempre talento y exquisitez.

La segunda parte de esta grata velada se integró con el dulce (pero no fácil) **Concierto para guitarra y orquesta**, de Vivaldi, actuando de solista el joven Enrique Perona, que nos brindó una versión donde la serenidad, la perfección y el intimismo se anaron espléndidamente. La verdad es que nos pareció dicho **Concierto** vivaldiano más corto de lo que en realidad es, gracias al citado guitarrista, que cada día confirma más nuestro aserto de que posee extraordinarias facultades y una sensibilidad musical fuera de serie. Tanto él como la Orquesta y su director recibieron largas y entusiastas ovaciones. Finalizó el programa con el **Concierto en La menor para violín y orquesta**, también de Vivaldi, actuando de solista la joven Elena van Praag, que resolvió brillantemente los escollos que la partitura encierra (no en balde fue Vivaldi un maestro del violín) y lució una técnica limpia y una perceptible compe-

netración con la obra en cuestión, que terminó felizmente, siendo muy aplaudida, en unión del director, señor Albir, y su Orquesta.

SOCIEDAD FILARMONICA.—También esta entidad sigue ofreciéndonos buenas veladas musicales. La última que pasamos a comentar estuvo encomendada al violinista ruso Igor Oistrakh, que prosigue la tradición de su ilustre padre, y que no cabe duda puede llegar a las cimas que alcanzó su progenitor, pues talento y pericia no le faltan, como lo demostró interpretando sóbria y eficazmente, sin pirotecnias innecesarias, obras tan diferenciadas y difíciles como la mozartiana **Sonata en Re mayor**, la **Fantasia en Do mayor**, de Schubert; las **Tres piezas opus 26**, de Chrennikov (dedicadas al propio violinista) o los **Seis caprichos** de Paganini-Schumann, que bastaron para comprobar el dominio fabuloso que este hombre tiene sobre el violín. Le acompañó con acierto y elegancia la pianista —también rusa— Natalia Zertalova, redondeando así un estupendo concierto, que el público rubricó con insistentes aplausos.—**LUIS MARTINEZ RICHART.**

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

GITARRAS, 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
Teléf.: 276 39 50
MADRID-9

Canuda, 45
Teléf.: 231 08 86
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

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
Teléf.: 227 31 81
BARCELONA-6

Plaza Ramales, 2
Teléf.: 242 52 07
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

CEHASA

Foto - Cine
Sonido - Alta Fidelidad
Discos - Cassettes
Laboratorio - Pista Magnética
Intercomunicación
Villanueva, 3
Teléf.: 226 97 38
MADRID - 1

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21
Teléfs.: 270 28 51 - 279 80 21
MADRID - 20

COMERCIAL EAR

Av. de Sarriá, 67 - bis
(esquina Taquígrafo Garriga)
Teléf.: 239 31 03
BARCELONA (29)

DEEP SOUND HI-FI

Un nuevo concepto de "ver" la música

Amplificadores. Receptores. Grabadoras. Video Tapes. Giradiscos. Discos
Goya, 5 (Pasaje Carlos III)
Teléf.: 276 16 47
MADRID - 1

EAR

H. Fournier, 21
Teléf.: 25 34 11
VITORIA

FOX IN - DEL - SON

Agujas y Fonocápsulas
Calle Alta, 58
Teléf.: 23 97 66
SANTANDER

TRINGENIER

Compañía de Electroacústica Española, s.l.
Gruce, 3
Teléf.: 255 53 84
MADRID-17

VIETA

Bolivia, 239
Teléfs.: 307 47 12 - 307 47 16
BARCELONA-20

MECANICOS AFINADORES

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08
GETAFE (Madrid)

REAL MUSICAL

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

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

PIANOS
BECHSTEIN

Erard

GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL[®]

KAWAI

ZENDER



Las
grandes marcas
reunidas en

GARRIDO • BAILEN

Mayor, 88 - Bailén, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2
MADRID - 13



ORGANOS
TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND



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