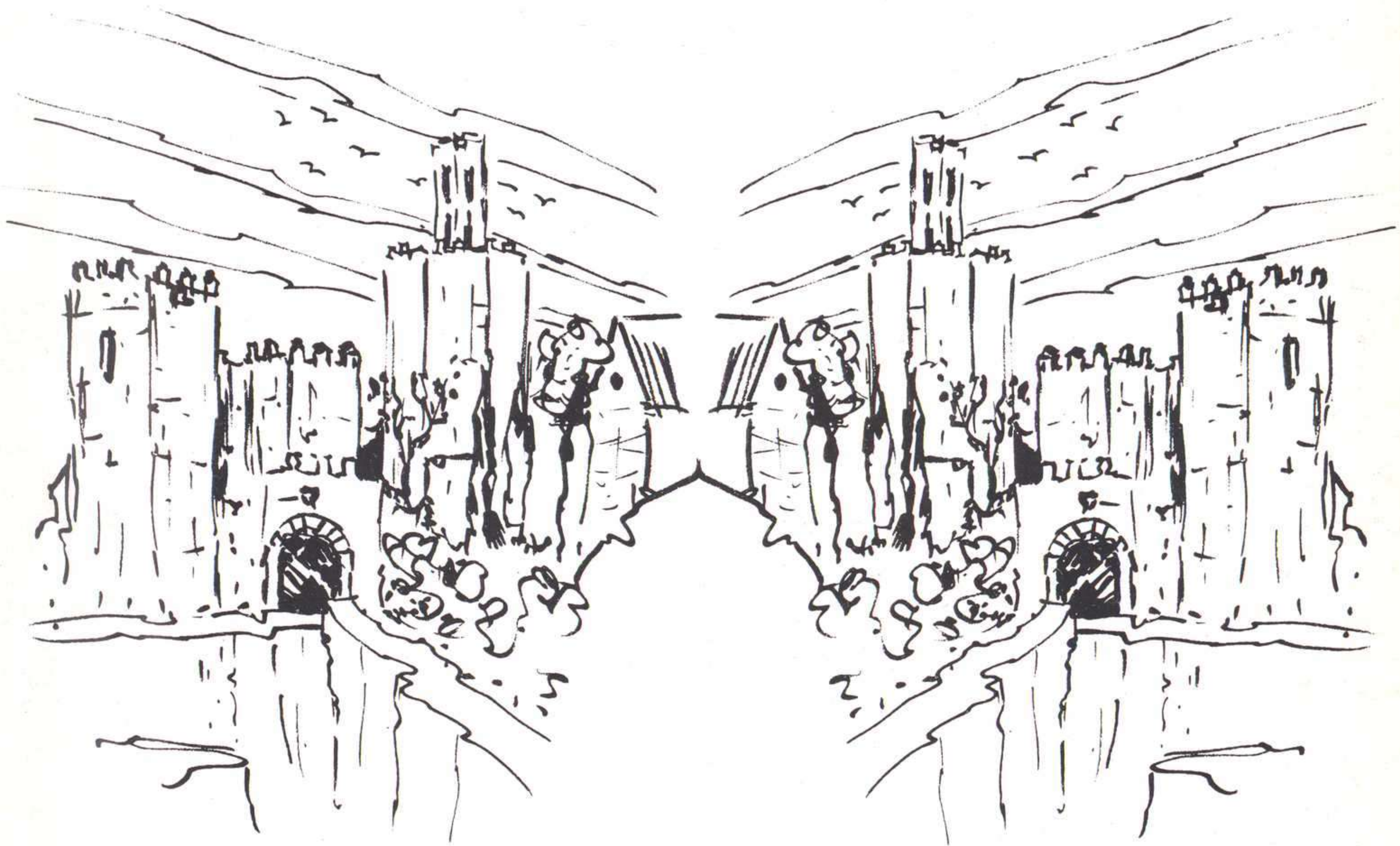


OMTIRITMO

PRECIO: 150 PTAS. • JULIO-AGOSTO 1979 • NUM. 493 • XIX OÑAAÑO XLIX • NUM. 493 • JULIO-AGOSTO 1979 • PRECIO: 150 PTAS.



IBERICO FESTIVAL DE MUSICA DE
ZOLA BADAJOZ.
PARIS, EN "LULU" EN PARIS.
LA EDITORIAL: LA
SANA ETNOLÓGICA.

Diseño: J. Azurmendi
Dibujo: Francisco Pedraja



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 • JULIO-AGOSTO 1979 • NUM. 493

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 internacional: **Fernando Peregrín Gutiérrez.**

Información nacional: **Celso Abad Amor.**

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.**

Pedagogía musical: **Fausto Roca.**

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 (**Baleares**), 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: La gente seria	5
El correo de RITMO	6
Noticias	8
Con nombre propio	9
Feria de la Música en Frankfurt, por Fernando Peregrín ...	11
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín.	12
Opera de París: Lulú , una versión, finalmente, completa, por José Luis Pérez de Arteaga	15
Entrevista con el director del Conservatorio de Madrid, por Celso Abad Amor	23
Inés e Bianca , ópera inédita de Marcial del Adalid (1826-1881), por Margarita Soto Viso	26
PEDAGOGIA: La rítmica Delcroze , método musical de enseñanza, por Nuria Trías	32
Discos editados: Relación confeccionada, por Angel Carrascosa Almazán	34
CRITICA DISCOGRAFICA:	
Estudios	35
El sueño eterno: Beethoven-Szell, por José Luis Pérez de Arteaga.	
Karl Böhm dirige la música orquestal de Brahms, por Enrique Pérez Adrián.	
La obra completa de Antonio de Cabezón: un hito en la historia de la discografía española, por Pablo Cano Capella.	
Mitropoulos dirige Ernani , de Giuseppe Verdi, por Enrique Pérez Adrián.	
La última lección de Kirsten Flagstad, por Angel F. Mayo.	
Nueva luz para «la fanciulla» en la batuta de Mitropoulos, por Fernando Peregrín Gutiérrez.	
Un Rossini interesante y poco conocido, por Blas Cortés.	
Bodas y misa o Stravinsky en la coyuntura, por Santiago Martín.	
La difícil recuperación de la obra teatral de Schubert, por Martín Códax.	
El ciclo Karajan de las «Sinfonías» de Schubert: falta de idioma, por Martín Códax.	
El Karajan en el Bayreuth de Wieland: El Tristán de 1952, por José Luis Pérez de Arteaga.	
Nuestra música: Miscelánea, por José Luis García del Busto	53
Retransmisiones directas por el segundo programa de Radio Nacional de España (F. M.) durante el mes de agosto, por José Luis García del Busto	56
De Madrid, al cielo: XVI Festival de la Opera de Madrid (2), por Arturo Reverter	57
Barcelona, por Miguel Sales Pérez	62
PAIS MUSICAL:	
Badajoz, por F. M. y Celso Abad	64
Bilbao, por José de Urquijo	65
Baleares, por Lorenzo Galmás Camps	66
Castellón, por F. Vicent Domenech	66
Galicia, por Julio Andrade Malde y Xoan María Carreira.	66
Las Palmas, por Carmelo Dávila Nieto	68
Pamplona, por Francisco Javier Monreal Arizmendi	69
Valencia, por Luis Martínez Richart	70
INFORMACION DE ACTIVIDADES MUSICALES	71
Directorio comercial	73



INSTRUMENTOS MUSICALES

en **sonimag17**

XVII SALON INTERNACIONAL
DE LA IMAGEN, EL SONIDO Y LA ELECTRONICA
RECINTO FERIAL/20-28 OCTUBRE 1979/BARCELONA-ESPAÑA

La muestra mas importante del sector en nuestro pais

Para el profesional y el amante de la música en general, SONIMAG ofrece la mayor muestra de instrumentos musicales y sonido profesional de nuestro país.

En más de cuatro mil metros cuadrados de superficie, están presentes prácticamente todos los importadores, distribuidores y comerciantes de este sector del comercio, uno de los de mayor especialización y tradición.

La selección de productos que se ofrecen, proceden, aparte de España, de los siguientes países: Alemania Democrática, Alemania República Federal, Bélgica,

Checoslovaquia, Dinamarca, Finlandia, Francia, Hungría, Italia, Países Bajos, Reino Unido, URSS, Brasil, Estados Unidos, Corea y Japón, Africa del Sur.

En el salón de Instrumentos Musicales de SONIMAG, encontrará desde los tradicionales instrumentos de siempre, a las más sofisticadas novedades electrónicas: equipos de voces, guitarras clásicas, guitarras eléctricas, instrumentos de percusión, instrumentos de viento, instrumentos de cuerda, acordeones, armónicas, órganos, órganos electrónicos, pianos de cola, pianos verticales, sintetizadores...

INFORMACION:

Avda. M^ª Cristina, Palacio nº1 Barcelona-4 (España) Tel. 223 31 01 - Télex: 53117 FOIMB-E

LA GENTE SERIA

Concluida en Madrid la temporada de zarzuela y la de ópera —ésta en sus dos series dedicadas a la «Opera Popular» y al Festival de Madrid—, que con independencia de sus resultados sólo ha producido la nota discordante de la retirada por su autor, Pablo Sorozábal, de la ópera **Juan José** cuando faltaban pocas fechas para su estreno, la Compañía titular del Teatro de la Zarzuela ha iniciado una clásica temporada veraniega de género chico.

El primer programa ofreció la reposición de dos obras de José Serrano: la muy baturra y popular **Gigantes y Cabezudos** y la no menos conocida **La gente seria**, sainete que cuenta con una partitura «incidental» reducida a un preludeo, un cuarteto, el pimpante «tango del cinematógrafo» y el brevísimo final; y con un libro de Carlos Arniches, en colaboración con Enrique García Álvarez, que escuchado ahora, casi de manera imprevista o súbita, en una noche del atemorizado verano madrileño de 1979, da paso a algunas reflexiones después de haber dado «in situ» motivo para que resucite la vieja y casi olvidada «alegría, hermosa chispa divina, hija del Elíseo».

Obviamente, no se trata de hacer aquí crítica de la velada. Pero sí merece la pena constatar, porque el dato posee interés, que ante estas obritas de otro tiempo, con su música marchosa y sus problemas costumbristas y sentimentales, nuestra aproximación a la realidad musical sufre un cierto «shock» beneficioso. La reducida Orquesta, sin sutiles calidades ni estrepitosos gigantismos, actúa garbosa, profesionalmente rutinaria e idiomática. El Coro, que acaba de superar a duras penas la aventura del Festival de Opera, también recupera su idioma —el que habla y entiende— y canta y se mueve con zarzueleras expresión y soltura, como el «Ballet» y la Rondalla, felices y a sus anchas en los dominios del joterío. Cantantes y actores, entre los que ha de recordarse al equipo de niños, que llevan las tablas en la masa de la sangre, aciertan a poner en pie un teatro convencional, pero sencillo y eficaz. La puesta en escena, parecida a la que entorpece el desarrollo de **Fausto** o **Payasos**, es aquí vehículo de una «disminución» estética que acierta a llamar las cosas por su nombre. El público ríe, disfruta, se emociona, recuerda, canturrea por lo «bajini», estalla en ovaciones al ver la aparición de «La Pilarica» en un cuadro digno, aunque a lo pobre, de la famosa escena del pase de modelos eclesiásticos que Fellini exhibió en su **Roma**: un público heterogéneo, «popular» un poco peyorativamente, con gentes del mundillo, maños desarraigados, pensionistas de la Seguridad Social, algunos extranjeros curiosos y, desde luego, pocas caras entre las habituales del Festival de Opera y los conciertos del Real. Y hasta la crítica, o al menos parte de ella, torna a aguzar la pluma, refresca las ideas, acierta a recuperar datos y sabe desperezarse con comentarios expertos y atinados: milagros de una velada doméstica.

La zarzuela ha sido denostada por tirios y troyanos como causa de nuestros males sociomusicales, cuando en realidad es su consecuencia. Sin intentar entrar ahora en rancias polémicas, hay que insistir en que en este género —singularmente en el chico— se resume la aportación moderna de España a la Música. La zarzuela ha sido nuestra frontera, nuestro límite; pero también ha convocado muchas voces y ha llevado por todo el país una cierta comunidad de problemas y de sentimientos. Si se nos permite una pequeña «pseudoboutade», nos atreveríamos a decir que a este país lo han mantenido medianamente unido en los últimos ciento cincuenta años estas tres industrias: la zarzuela, los toros y el tapeo. Instituciones «menores», populares, quizá rechazables para algunos, mas conformadoras —con otras corrientes castizas— de un

cierto estilo de vida, probablemente «subdesarrollado», al que hemos permanecido fieles para bien y para mal, ayudando así a cristalizar el sustrato del tragicómico «España es diferente».

Viene todo esto a cuento porque el valor testimonial de nuestro género chico —reconocido estos días de nuevo por la autoridad de Enrique Franco— es evidente que no ha periclitado. Por ejemplo, en este país ha habido siempre demasiada «gente seria». No pensamos sólo en esas gentes de moral familiar y sexual convencional e hipócrita que fueron zaheridas con garbo por Serrano y Arniches, hoy sustituidas en gran medida por sus desorientados contrarios. Nuestra «gente seria» es aquella que ha despreciado sistemáticamente —políticos, caciques, intelectuales, chapuceros, bárbaros, ignorantes o especuladores— al pueblo y sus costumbres; gentes que han hecho de sus privilegios, de su analfabetismo o de su poder excavadoras de los cimientos de nuestra modesta autenticidad. Obsesionados hoy todos con la transición hacia la democracia —y no es para menos—, las actuales «gentes serias» han consentido que nuestra cultura toque fondo. He aquí una de las causas de que algunos cavernícolas pretendan recuperar «sus» prehistóricos ancestros a golpes de bomba y ráfagas de metralleta. En cualquier caso, esta tierra es hoy una de las más agrias y neuróticas del planeta, y el saldo negativo hay que cargarlo en no poca medida a la mala uva de nuestros frívolos y estúpidos «serios».

Hoy es moneda de curso normal lamentar la aterradora mediocridad de nuestra «creación» artística. Apenas hay teatro, literatura, cine, música. Hay capillitas, burocracia, negocio, miedo, «gente seria». Ya no están entre nosotros el dictador y sus censores para cargar con las responsabilidades propias y las ajenas. Ni por asomo se atisba la eclosión de una generación renovadora como pudo serlo la del veintisiete. Se corre el riesgo, incluso, de que a todo el país le crezca la barba de la seriedad a ultranza, que es la más temible de las seriedades.

En nuestro terreno, la zarzuela —nuestro límite y nuestro vehículo, o al menos uno de los más entrañables— padece destierro y olvido por culpa de la «seriedad». ¡Cuánto puede hacerse con la producción heredada y cuánto debe intentarse hacia el futuro! Temporadas bien organizadas; compañías movilizadas a lo largo y ancho de todo el país; filmaciones idiomáticas —«no serias»— para TVE, para el interior y la exportación; apoyo sin reservas a un costumbrismo lírico actualizado, con incentivos que atraigan a los autores dispuestos a redimirse de la austera vocación por la trascendencia.

Pero no juguemos aquí al escondite. Ciertamente, si la ópera apenas se enriquece hoy en el mundo con producciones a la vez renovadoras y atractivas, es casi utópico esperar que la zarzuela encuentre caminos para la continuidad, la revitalización y, en definitiva, la supervivencia. Es muy probable que su ciclo esté cerrado, que la «gente seria» haya sustituido irreversiblemente al pueblo que reía, cantaba y hasta soltaba una lagrimita al escuchar aquello de «Julián, que tiés madre. / Señá Rita, no me lo repita». Mas, por si acaso, por si mira por dónde, y por intentar devolver un poco de «alegría, hija del Elíseo», a este viejo y atribulado país, convendría meditar la estrategia y poblar los ámbitos con la música y las palabras de nuestra lírica casera.

Claro que ya se encargará de que todo proyecto aborte nuestra variopinta «gente seria», agria, empecinada, inútil, violenta y neurasténica.

el CORREO de "RITMO"

Señor director de RITMO:

Me interesaría saber si hay actualmente alguna grabación de la **Incompleta**, de Schubert, dirigida por Toscanini, en el mercado. Muchas gracias.—**Mercedes de Zavala Gironés**, avenida Donostiarra, 10, 10.º, 6. Madrid-27.

P. D.—Les agradecería que también expusieran su parecer acerca de las mejores grabaciones hechas de la **Incompleta**, y que dieran su versión acerca de la versión de Toscanini.

RESPUESTA

Le remitimos al número 487 de nuestra Revista (extraordinario dedicado a Franz Schubert), páginas 131 y 132, en las que se estudia detenidamente la discografía referida a la Sinfonía «Incompleta».

La versión de Arturo Toscanini estuvo editada en España y actualmente está descatalogada. Si usted tiene posibilidades de viajar al extranjero, puede adquirir la vitada versión aplaudida con la Italiana, de Mendelssohn, en un disco RCA, referencia AT-101.

Miquel Angel Riera Ximenis
Calle Reina Esclaramunda, 1 A, 3.º
Palma de Mallorca

Apreciados amigos:

He recibido la colección de números atrasados que os había solicitado y vuestra atenta carta de fecha 3 de mayo de 1979, en la que me anunciáis que me enviaréis una tarjeta-recibo para cubrir mi suscripción desde abril 79 hasta marzo 80. Como han pasado varios días y todavía no tengo noticias, desearía que me remitieseis la mencionada tarjeta.

Asimismo quería comentaros un tema: tengo posibilidades de adquirir las obras siguientes:

Fidelio, de Karajan; EMI, serie Angel.

La Walkiria, de Solti, Decca.

Cuartetos completos de Beethoven, Cuarteto Italiano, Philips.

Obras para trío de piano, Beethoven; Trío Mozart, Basf.

Sigfrido, de Solti, Decca.

Como la persona que me las vende desea que se las compre todas, es decir, el lote completo, y como ello va a suponer para mí un gran desembolso, desearía sinceramente que me hicierais una valoración de las obras y, en su caso, citarme las versiones de referencia, pues tengo entendido que las versiones realizadas por «Kna» y editadas por Opera Live son insuperables, de las óperas de Wagner, claro.

Aunque sé que vuestra Revista difícilmente puede ir contestando todas las consultas que os hacen, pediría si pudieseis hacer una excepción y ayudarme a orientar mi discoteca.

Recibid un saludo cordial y las gracias anticipadas.

RESPUESTA

Fidelio (Karajan). Ver crítica de Enrique Pérez Adrián, en RITMO, número 460, abril de 1975 (El comentario basculaba fundamentalmente sobre la versión de Klemperer). Aceptable lectura, con reparos para Jon Vickers.

Walquiria y Sigfrido (Solti). Ver crítica de José Luis Pérez de Arteaga en RITMO, número 448, octubre de 1973. Ambas versiones son clásicas en la historia de la música grabada.

Beethoven: Cuartetos (Cuarteto Italiano). Ver crítica de Arturo Reverter en RITMO, número 477. Buenas interpretaciones. En los últimos, preferibles versiones del Cuarteto Amadeus.

Tríos de Beethoven por el Trío Mozart (BASF). Excelente.

Para información sobre Der Ring des Nibelungen por Hans Knappertsbusch, ver crítica de Angel F. Mayo en RITMO, número 489, marzo de 1979.

Madrid, 27-VI-1979

Distinguidos señores:

Les escribo por dos razones. La primera de ellas es para solicitar el envío, contra reembolso, de un ejemplar de su Revista (el número 472), que, desgraciadamente, ha desaparecido de mi colección, iniciada en el número 470, y que desearía volver a poseer. Gracias de antemano.

El otro punto es para hacer unas pequeñas consideraciones acerca de su magnífica publicación. Tengo una discoteca aceptable, y asisto a conciertos y representaciones de ópera en la mayor cuantía que me es posible, y que considero no poca. Creo que puedo considerarme un «entendido» en música sobre ciertos aspectos, y creo que he llegado a un punto en que, realmente, pocos compositores me desgradan oír. Por lo tanto, y siendo Tchaikowsky uno de los músicos que más aprecio (junto a Mozart, Mahler, Berlioz y, por supuesto, Wagner y Verdi), y al que considero, me parece que no equivocadamente, como uno de los compositores más sinceros de toda la historia de la música, me resulta ya realmente fastidioso el observar cómo en su Revista, cuando se tiene que hablar sobre ciertos aspectos musicales, se tiene que estar constantemente aludiendo a él, y no precisamente en términos muy laudatorios. El caso más cercano lo tenemos en su número 490, de abril del presente año, en el artículo «Alban Berg y su **Concierto para violín**», que firma Santiago Martín. Me parece muy bien que el Sr. Martín defienda la obra de Berg (obra que, por otro lado, me apasiona totalmente) y que considere injusta la ausencia de versiones del **Concierto** en el catálogo español. Lo que no me parece ya nada bien es que (textualmente) ataque sin venir a cuento la obra de Tchaikowsky (su **Concierto de violín**) de la siguiente manera:

«Creo que éstos son mínimos a tener en cuenta si queremos entender por qué de una obra tan importante como la que tratamos sólo se encuentran en el mercado español dos versiones, frente a la inflación de Tchaikowsky y otras lindezas por el estilo». (El subrayado es mío.)

Estoy de acuerdo en que hay demasiadas versiones de la obra de Tchaikowsky (y la mayoría de ellas inútiles), frente a las poquísimas del **Concierto** de Berg. Pero, repito, no considero procedente (y menos de una persona que que escribe hacia los demás) el ataque (yo creo que ya por naturaleza o por moda) al compositor ruso. No veo por qué el Sr. Martín, para defender a un músico, tenga que atacar a otro. Esto es algo que considero falto de lógica. No pretendo que a este señor le guste Tchaikowsky, pues él es muy libre de gustarle la obra que quiera; ahora bien, sólo pediría un poco de respeto hacia la gente que guste la obra (como a mí), pues no le sentará muy bien el «parrafito».

Muchas veces me pregunto qué habrá hecho Tchaikowsky para que se le ataque como se le ataca. (Y ya no me refiero sólo a su Revista.) Hay que reconocer que uno de los grandes peligros de Tchaikowsky, de su música, es el profundo subjetivismo que en ella impera. Su personalidad fue desequilibrada, como se desprende de su vida (y que él mismo reconocía); pero de ahí a llamarle «histórico» o «maníaco», me parece que va un buen trecho. Su culpa es que tal vez supo apretar como ningún

otro los sentimientos humanos «ocultos», aquellos que prefieren apartar y acallar. Esto, naturalmente, no ha sentado muy bien a muchos, y le atacan por eso. Dicen que sus temas son banales. Pues, mire usted, quitando el tema del Hada, del segundo movimiento de la **Sinfonía «Manfredo»**, que es, probablemente (en el mejor sentido de la palabra), su tema más «hortera», no he encontrado ningún tema en sus obras (y conste que conozco una buena producción de ellas, ya sea por disco o partitura) que me parezca banal. Es evidente, y de esto no creo que se salve ningún músico (Bach quizás), el que se encuentren obras menores e incluso malas, o el que en una obra haya pasajes más logrados que otros. Pero el considerarlo (y tal vez por ser demasiado popular) como un secundón y «músico de señoritas» (como he llegado a leer en algún libro), me parece una sandez. Pero esto de los ataques va por modas. Antes fue Chopin, e incluso lo han sido Beethoven y Mozart, y ahora le ha tocado a Tchaikowsky.

Sin embargo, estoy convencido de que esa gente que tanto le ataca no conocen muchas de sus obras. Ni el genial **Trío en La menor** (probablemente, una de las mejores obras de cámara de toda la historia), ni sus óperas (**Pique Dame**, **Yolanda**, **Mazeppa**, **Vakula**, **el herrero**), ni sus cuartetos de cuerda, ni sus «lieder», ni algunos de sus poemas sinfónicos (**Francesca da Rimini**, **Fatum**, que es una obra prodigiosa, pero irregular). ¿Qué músico ha sido capaz de producir una obra como la **Sinfonía número 1** en las condiciones musicales que había en Rusia?

No me crean como un devoto fanático de su música. Soy el primero en reconocer lo bueno y lo malo de su obra. Y todo esto se lo dice uno que se considera mozartiano ciento por ciento...

Pasando a otro orden de cosas, me permito hacerle unas preguntas:

- ¿Qué les parece **El holandés errante** de Otto Klemperer?
- ¿Y la **Sinfonía número 7** de Mahler por el mismo director?
- ¿Qué piensan acerca de la **Sinfonía número 9** de Beethoven de Giulini?
- ¿Y de **La condenación de Fausto** de Colin Davis?

Sin más que molestarles por la presente, y ratificándoles de nuevo los elogios hacia su Revista, se despide de ustedes hasta la próxima, esperando que mis ruegos sean respondidos, s. s. s.—**Miguel Angel Fidalgo Garrido**, calle Ferraz, 26, 7.º izquierda, Madrid-8.

RESPUESTA

Nos complacemos en publicar su carta con su alegato en defensa de Tchaikowsky, compositor que, con toda seguridad, interesa a un gran número de nuestros lectores. Por lo que respecta a su consulta sobre las grabaciones, nos permitimos unos breves comentarios:

Holandés: Aceptable interpretación, no de las más importantes de esta obra ni del gran director alemán.

Séptima de Mahler: Aquí la valoración es mucho más alta. Versión muy recomendable.

Novena de Beethoven. Interesante, pero no plenamente lograda. Inferior al Beethoven posteriormente grabado por el propio Giulini.

La condenación de Fausto: Colin Davis es, tal vez, el mejor «berliozano» actual. Grabación muy recomendable.—R.

Madrid, 4 de abril de 1979.

Señor director de la Revista RITMO.

Muy señor mío:

Como antigua suscriptora de esa Revista, y como Catedrática de Música de la Escuela Uni-

versitaria de Formación del Profesorado de E. G. B. «María Díaz Jiménez», de Madrid, ruego a usted que, en contestación al artículo de D. Fausto Roca, «La Música y la Escuela», aparecido en el número 489 de RITMO del mes de marzo último, se digne publicar las presentes líneas, a fin de informar convenientemente a dicho señor de su equivocación al creer que la Música en las Escuelas Normales (hoy Escuelas Universitarias) está considerada como una «maría». Por experiencia puedo asegurar que para los alumnos tiene la misma entidad que cualquier otra asignatura, y se les exige un programa serio, digno y totalmente coherente con la función a desempeñar por los profesores de E. G. B. en un futuro profesional.

Asimismo la afirmación de que el profesorado de las Escuelas Normales no siente preocupación por su labor pedagógica es totalmente falsa e intolerable, y creo no se debe permitir que un señor se atreva a desprestigiar impunemente a un Cuerpo de Catedráticos que se sienten muy capaces y está al día, en cuanto a procedimientos pedagógicos se refiere, para formar al Profesorado de E. G. B.

El hecho de que él acaso conozca alguna o algunas excepciones, como puede haberlas en cualquier otra asignatura, no le autoriza a generalizar, englobando a todos los profesores que, al menos en mi persona, sienten profundamente el agravio inferido.

Reiterando mi súplica, le saluda atentamente,

MATILDE MURCIA

RITMO.
Madrid-34.

Muy señores míos:

Soy un suscriptor de su Revista, y me dirijo a ustedes para solicitarles lo siguiente: no encuentro en Bilbao una aguja para reponer a mi tocadiscos, y desearía que ustedes me la enviaran o me indicaran quién podría facilitármela. La aguja es de las siguientes características: para tocadiscos Lenco, aguja de diamante de la Casa Fox, tipo 50 DST.

En espera de sus prontas noticias, les saluda atentamente, **Alfonso López-Tapia**.

CONTESTACION PARA DON ALFONSO LOPEZ-TAPIA

Desconozco en absoluto las agujas de la Casa Fox; desde luego, nunca he visto esta marca relacionada en ninguno de los catálogos de componentes Hi-Fi que manejo habitualmente.—A. O.

Madrid, 3 de mayo de 1979

Señor director de RITMO.

Muy señor mío:

Quiero referirme al último artículo aparecido en el número 490 de la revista, correspondiente al mes de abril de 1979, inserto en la sección «Discoteca Básica», a cargo de Angel Carrascosa Almazán, buen amigo y compañero de fatigas en las «colas» para los conciertos de la Orquesta Nacional allá por los años 60.

La entrega 15 de la serie está dedicada al **Mesías**, de Haendel. Como es habitual, el autor, tras analizar cumplidamente la obra, pasa revista a las principales grabaciones existentes en el mercado discográfico. Generalmente, coincido y acepto los criterios de todo el equipo de críticos que ahora dirige Arturo Reverter, que, en conjunto, suponen uno de los mayores aciertos de la revista y el colectivo especializado de más categoría de nuestro país.

Comprendo y comparto, del mismo modo, la existencia de opiniones diferentes en el equipo de críticos sobre una misma versión, porque si la crítica es un arte difícil, en música dicha dificultad alcanza, a veces, cotas insospechadas.

Partiendo de estas premisas lógicas, debo señalar que me ha sorprendido la estimación que Angel Carrascosa hace en su trabajo de la interpretación del **Mesías** a cargo de R. Bonyngue y la E. C. O. con Sutherland, Tourageau, Krenn y Krause (DECCA, 1970). El autor dice textualmente:

«... me ha producido una fuerte decepción... Su interpretación sorprende con la enorme profusión de adornos, que llegan a empañar, incluso a desfigurar y a hacer difícilmente reconocibles las líneas melódicas haendelianas, de desnuda belleza... Resultan deteriorados, debido a esto, episodios como el recitativo número 1, las arias números 5 y 8. Este último fragmento es, además, de una frivolidad que haría creer a quien no conozca la música que es de dudoso valor...»

En el número 438 de RITMO, correspondiente a enero-febrero de 1974, José Luis Pérez de Arteaga comenta la aparición, en España, de la versión de Bonyngue. ¿Qué nos dice? Lo siguiente:

«... ¿Cómo son los resultados? Pues absolutamente magistrales. Seguramente, estamos ante **El Mesías** mejor tocado de la historia del disco.»

Realmente desconcertante. ¡Dos críticos del mismo equipo que centran su mirada sobre la interpretación de una de las obras cumbre de la historia de la música y que discrepan de tal modo! Creo que es para despistar al más avezado de los aficionados. Ya he dicho que comprendo la disparidad de criterios, pero lo que no acierto a colegir es cómo una misma interpretación puede conducir a tan profundas divergencias.

Recuerdo que fue la lectura de la crítica de Pérez de Arteaga la que me llevó a comprar el álbum de Bonyngue, ya que sólo poseía una vieja versión de Sir Malcolm Sargent, que no acababa de convencerme. La audición de la versión de Bonyngue me satisfizo, si bien no en la medida que a Pérez de Arteaga. Me pareció ideal en algunos aspectos, que van desde la intervención de la ECO hasta la concepción, digamos, moderna del **Mesías**, en términos utilizados por Angel Carrascosa, pasando por la dirección vital y desenfadada de Bonyngue, y sin olvidar a los solistas y coro. Escuché con especial atención la parte de la contralto, que, según Arteaga, era el gran descubrimiento. Cito textualmente:

«... esta artista posee uno de los más hermosos y profundos timbres de contralto oídos en los últimos años, al que añade una coloratura insólita en una voz de registro tan grave. Todas sus intervenciones en la grabación son sensacionales.»

La verdad es que, sin aceptar tan rotundos calificativos, la interpretación de la canadiense me convenció, y pensé que se hallaba en poder de una voz muy cálida y original.

Para Angel Carrascosa, «... H. Toureangeau es la contralto (?) menos convincente que haya escuchado en **El Mesías**. Voz ancheada falsamente en emisión artificiosa, y ningún talento interpretativo especial...».

Angel sigue «machacando» a los intérpretes de Bonyngue, llamando a Krenn «blando y monótono»; Sutherland, «su coloratura no es siempre impecable»; Krause, «tampoco despierta entusiasmos».

Veamos los que dice Pérez de Arteaga del resto de los intérpretes:

«... Sutherland consigue una de sus más delicadas interpretaciones...; la suya es una gran interpretación, como lo es la de W. Krenn, formidable en todas sus secciones y formidable en el recitativo que inicia la partitura.» De T. Krause dice que su actuación global es notable.

Resumiendo, y para no alargar más el contenido de esta carta: Angel Carrascosa viene a decirnos que la interpretación de Bonyngue es inaceptable y, por supuesto, no es recomendable ante otras lecturas mucho más afortunadas: Leppard, Mackerras, Marriner (ninguna en España), entre las modernas, y las de Klemperer, Richter, Sargent II o Boult II, entre las

tradicionales. En medio de ambas tendencias, Colin Davis. Ciertamente, para Arteaga, C. Davis se quedaba en una confusa media tinta.

Claro que quien se queda en una confusa tinta, y no media, sino máxima, es el pobrecito lector, pues una cosa es disparidad de criterios y otra esta profunda barrera que separa las opiniones de dos críticos musicales de esa revista, con la especial circunstancia agravante de que los artículos de Angel Carrascosa se dirigen a un público que empieza o pretende empezar a formar su discoteca básica.

No voy a preguntar qué arcanos secretos han llevado a este desbarajuste crítico, pero sí parece oportuno aprovechar esta ocasión para pedir una mayor meditación en la realización de la crítica musical, pensando especialmente en el lector, ese lector medio de RITMO, con buenos conocimientos musicales en sentido amplio, que, sin llegar a ser un especialista, conoce y disfruta en toda su grandeza el arte musical.

Agradeciéndole su atención, señor director, y con ruego de insertar esta carta en la sección el «Correo de RITMO», le saluda muy cordialmente, **Gerardo Queipo de Llano Onaindía**.

RESPUESTA:

La crítica, señor Queipo de Llano, no puede ser «una», por definición. La crítica presupone, al contrario, disparidad de juicio, a veces extrema. En nuestro equipo de crítica discográfica —que, dicho sea de paso, no dirige Arturo Reverter— hay tendencias muy variadas, casi tantas como individuos, ya que nuestra procedencia, inclinación, formación y hasta objetivos son distintos. Sin embargo, de la dialéctica interna de este equipo y de la suma de aportaciones nace la sección crítica que usted tiene la amabilidad de reconocer es «uno de los mayores aciertos de la revista y el colectivo especializado de más categoría de nuestro país». De aquí que no pueda yo entender bien, aunque las respete, expresiones tan tajantes como éstas que usted nos dedica posteriormente: «pobrecito lector», «profunda barrera», «especial circunstancia agravante», «arcanos secretos», «desbarajuste crítico», etcétera.

Deliberadamente, esta carta no ha sido entregada a los señores Pérez de Arteaga y Carrascosa, para su respuesta. Ambos críticos podrían ratificarse en lo ya dicho o reducir un poco la distancia entre sus juicios. En uno u otro caso, la cuestión no variaría. Lo verdaderamente importante es que todos, los que hacemos RITMO y los lectores, respetemos las reglas del juego. Los críticos deben escribir, con todos los riesgos de errar o de disgustar, lo que verdaderamente piensan. Esta es la **única garantía** válida para el lector. Por su parte, al lector habitual —no ocasional—, al comprometido con la vida de nuestra Revista, hay que pedirle «familiaridad» con las características de cada uno de quienes escribimos, y **juicio crítico propio** para acertar o discernir el exceso, inevitable, de subjetividad. Nosotros no buscamos «creyentes» dispuestos a hacer dogma de fe con nuestras afirmaciones. Nos dirigimos a lectores que tengan interés en nuestra información, y que sepan orientarla o utilizarla de la manera más conveniente para ellos.

Cinco años transcurridos, en materia de crítica de la interpretación barroca, pueden explicar también algunas cosas. Tampoco es lo mismo criticar un disco de nuevo lanzamiento que pasear por el paisaje de una «Discoteca Básica» (marginalmente, yo, impulsor de la idea de esta sección, que coordina y muchas veces escribe Angel Carrascosa, no la entiendo ni la veo dirigida **exclusivamente** a un público que empieza o pretende empezar a formar su discoteca básica). Pero no deseo entrar en justificaciones, precisamente porque admito y considero productiva la discrepancia crítica extrema y por escrito en un mismo medio, siempre que no sea predominante. Como también considero en todo caso productiva su carta, que le agradezco.

Atentamente,

A.-F. MAYO, Subdirector.

NACIONAL

DESPIDO DE CINCO MIEMBROS DEL CORO NACIONAL

El Ministerio de Cultura, a través de su Dirección General de Servicios, ha comunicado a cinco miembros del Coro Nacional la resolución de sus contratos administrativos. Como causa, las comunicaciones expresan que han sido puestos en conocimiento del Ministerio determinadas circunstancias y comportamientos, en los que ha concurrido la participación de los afectados, «que han comprometido el normal funcionamiento del Coro Nacional de España, con manifiesto y grave quebranto del servicio público».

El pensamiento de RITMO en torno al envenenado tema del conflicto del Coro Nacional quedó suficientemente expuesto en el editorial del número 491. Nada tenemos que añadir a lo allí dicho, ni nada hay que rectificar. Simplemente, lamentamos que el conflicto se haya endurecido hasta estos términos. El hecho de que, al parecer, cuatro de los despedidos son miembros de CC. OO. viene a enturbiar aún más la situación, los intereses y las posiciones.

No obstante, hay que considerar que muy graves han de ser, en efecto, esas «determinadas circunstancias y comportamientos» aducidos, cuando en estos días de crisis económica, inflación acelerada y paro creciente se ha optado por poner en la calle, sin expediente disciplinario previo y haciendo uso de las leoninas cláusulas que la Administración impone en estos contratos, a unos pocos «culpables». Hay que advertir que este despido conlleva no sólo la pérdida del empleo y su contraprestación económica, sino también la desaparición de la expectativa de estabilización laboral que abrió la disposición adicional quinta del Real Decreto-Ley 22/1977, de 30 de marzo. Por otra parte, los contratos tenían vigencia hasta 30 de marzo de 1982, en virtud de lo dispuesto en el indicado Decreto-Ley, y, sin entrar ahora en la fundamentación jurídica de la resolución de cese —cuestión que habrá de solventarse en el correspondiente recurso contencioso-administrativo—, es evidente que el perjuicio añadido (despido anticipado en tres años, pérdida

de posibles beneficios legales en el nuevo y próximo estatuto de la función pública, desamparo total de los afectados, ya que no tienen derecho al seguro de desempleo) tiñe con acentos aún más graves la radical decisión del Ministerio de Cultura. Bueno sería que el Ministerio hiciera públicas las concretas causas de los despidos y todavía mejor que acertara a encontrar soluciones incruentas, que son las únicas verdaderamente racionales.

GRAN ÉXITO DEL DUO AGUIRRE EN BERNA Y LUGANO

El Dúo Aguirre está compuesto por las donostiarras Begoña y Nelly Aguirre, flauta y violonchelo, respectivamente. Interpretaron obras del Barroco y del Romanticismo, junto a las de los compositores vascos Tomás Garbizu y Luis de Pablo, los días 12 y 13 de junio. Su riqueza interpretativa, colorido y generosidad les hicieron merecedoras del calor con que se les despidió en las dos ciudades.

POR ESPAÑA

LA LINEA (Cádiz).—La Sociedad Musical Linense lleva veinte años luchando por extender la buena música.

Comenzó la Sociedad con algo más de cien socios, en una población de 50.000 habitantes; la cuota fue de 15 pesetas, que más tarde se elevó a 25, siendo de 50 la actual. No recibe ninguna subvención fija de entidades locales o provinciales, pero pueden tener una actividad más continua gracias a la Dirección General de la Música.

Como muestra de esta labor pueden servir los 16 conciertos habidos en el año pasado, por los que queremos dejar constancia de la labor, meritísima, de esta Sociedad Linense.

ZAMORA.—La Asociación Zamorana de Bellas Artes cierra las actividades musicales del curso 1978-1979.

El concierto número 23 es el brillante colofón de esta Sociedad zamorana. Bajo el patrocinio de la Dirección General de la Música ha podido dar a los zamoranos la oportunidad de acceder a esta parcela de las bellas artes.

Este último concierto fue patrocinado por la Casa de Cultura de Zamora, y no podemos olvidar la valiosa colaboración de la Caja de Ahorros de Zamora.

BARCELONA. — «Concerts de Primavera a Sants». Organizados por Juventudes Musicales de Barcelona y el Orfeón de Sants.

Si la acogida es buena, los organizadores tienen el propósito de continuar los próximos años.

La filosofía de este ciclo de conciertos es descentralizar la música de los núcleos habituales y llevarla a los barrios.

Programa.—6 de junio: Pere Serra (violín-viola), Carme Poch (piano).

11 de junio: Anna Ricci («mezosoprano»), Joan Rubinat (piano).

15 de junio: M. Carme Talleda (piano).

18 de junio: Josefina Sanmartín (flauta), Carles Trepal (guitarra).

20 de junio: Merce Saladric (guitarra).

25 de junio: Jordi León (flabiol), Bernart Castillejo (flabiol), Francesc Benítez (flabiol), Angel Colomer (percusión) y Josep Mariscot (contrabajo).

En el local del Orfeón de Sants.

GRANADA

La Agrupación Coral Juventudes Musicales realizará un viaje a Polonia, partiendo el día 9 del mes de julio. Ha sido invitada por el coro polaco Cor Akademicki Wyzszej Szkol Pedagogicznej. Celebrará los siguientes conciertos: día 11, en Kozalin; día 12, en Szedzin; día 13, en Kamien Pomorski, y el 16, en Gadansk.

GUADALAJARA

Dentro del Ciclo de Música de Cámara, patrocinado por el Ministerio de Cultura-Dirección General de la Música, han visitado Guadalajara el Grupo LIM y la Camerata de Madrid.

SORIA

Dentro del homenaje que Soria tributa este año a Antonio Machado ha tenido lugar un concierto a cargo de la Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigida por Isidoro García Polo. Dentro del concierto se interpretó, en estreno, la obra de Juan Miguel Villar, cantata **Homenaje a Antonio Machado**. El coro invitado fue la Coral Virgen de Loreto, de Madrid.

VALENCIA

Del 31 de mayo al 8 de junio tuvieron lugar, en Valencia, las Primeras Jornadas de Música Alternativa, que organizó y coordinó el Grupo Actum.

En ellas participaron: el Grupo Actum, Llorenç Barber, Ramón Barce, Josep Lluís Berenguer, Philip Corner, Nacho Criado, Carlos Cruz de Castro, Xavier Darias, Grupo Fluxus, Juan Hidalgo, Mario Lavista, György Ligeti, Ximo Moreno, Benjamín Patterson, Carlos Santos y Toni Tordera.

BECAS

Concedidas las becas March 1979:

1. Para estudios de Música. En España:

Javier Barti Alda: «Iconografía musical en las artes plásticas en Aragón hasta el siglo XVII. Reproducción gráfica, estudio y catalogación musicológica.»

Alicia Muñiz Hernández: «El teatro lírico del P. Antonio Soler.»

En el extranjero:

Ignacio Alcover García-Tornel: «Estudios de flauta de pico y música antigua en general.»

Centro de trabajo: Conservatorio de Amsterdam (Holanda).

Alvaro Marías Franco: «Estudios de perfeccionamiento en flauta de pico y flauta travesera.»

Centros de trabajo: Escuela de Música de Friburgo (Alemania) y Conservatorio Nacional de Rueil-Malmaison (Francia).

Luis Martín Diego: «Guitarra de diez cuerdas y nuevo lenguaje musical.»

Centros de trabajo: Residencia del Compositor Mauricio Ohana y Escuela Normal de Música de París (Francia).

2. Para creación musical. En España:

Francisco Guerrero Martín: «Zéjeles.»

CURSOS

Cervera de Segarra (Lérida). El Orfeo Lleidata ha convocado la XVI edición de sus Cursos Internacionales, que este año incluye las materias de Dirección coral, Técnica vocal, y por primera vez Conjunto instrumental. Tendrá lugar, en la ciudad de Cervera, del 15 al 25 de agosto, en régimen de internado.

Las tres materias se desarrollarán paralelamente, aunque tendrán una actividad común con la preparación y montaje de obras sinfónico-corales, que se interpretarán en el concierto fin de curso, el cual se celebrará como es habitual, en la Seo antigua de Lérida, el día 25 de agosto, a las diez y media de la noche.

Información: Orfeo Lleidata, calle Turrul, 7 (Lérida). Teléfono 24 30 36.

GRANADA

El 1 de julio, como en años anteriores, se inició un curso de Guitarra durante los meses de julio, agosto y septiembre.

Información: Juventudes Musicales Españolas, Campillo Bajo, número 2, 2.º B, Granada.

SANT CUGAT DEL VALLES (Barcelona)

VIII Curso Internacional de Guitarra «José Luis Lopetegui».

Tendrá lugar del 15 al 31 de julio de 1979, y consta de Mecanismo y técnica de la guitarra, Técnica de estudio, Interpretación musical y Pedagogía de la guitarra.

Información: Aula de Guitarra Ferrán Sors, Diagonal, 327, 2.º, 1.º Barcelona-9.

SEGOVIA

II Curso Internacional de Música de Cámara.

Dirigido por The London Virtuosi, tendrá lugar, en el Conservatorio de Segovia, un curso para instrumentos de cuerda actuales, de tecla (clave, piano, órgano), el oboe y la flauta, en sus aspectos técnicos y su repertorio, los días 16 al 22 de juli de 1979.

Información: Conservatorio de Música de Segovia, plaza del Conde de Cheste, 8. Segovia.

FESTIVALES

CADAQUES (Gerona).—Organizado por el Centro Turístico de Cadaqués, con la colaboración de la Sociedad Recreativa «La Amistad», tendrá lugar, en el verano de 1979, una serie de conciertos, cuyas fechas son: 27 de julio: The London Gabrieli Brass Ensemble; 3 de agosto: Roma Jablonsky (violonchelo) y Krystyna Borucinska (piano); 10 de agosto: Uta Palzer («mezzosoprano»), Manuel Cid (tenor) y Breda Zakotnik (piano); 17 de agosto: Leon Spierer (violín) y Eulalia Solé (piano); 24 de agosto: Quartet Tarragó; 31 de agosto: Jan Pierre Rampal (flauta) y Angel Soler (piano).

Información: Centro de Iniciativas Turísticas de Cadaqués, calle Font Vella, s/n. Cadaqués (Gerona). Teléf. (972) 25-83-15.

INTERNACIONAL

CARMEN MARINA ESTUVO EN ESPAÑA

Carmen Marina, la renombrada compositora, concertista de guitarra y cantante española, residente en los Estados Unidos desde hace diez años, ha hecho recientemente una visita a España. Carmen Marina ha venido «becada» por el Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para Asuntos Culturales, con el fin de escribir música sobre las «Ciudades, historia y poesía de España». Trabajo ambicioso, en el que nuestra compatriota está poniendo su talento creativo al servicio del amor por la tierra que la vio nacer: España.

Suerte, y que pronto podamos escuchar su música.

GIRA DE LA ROYAL OPERA POR COREA DEL SUR Y JAPON

La temporada 1979-80 de la Royal Opera, de Londres, se iniciará con una gira por Corea del Sur y Japón, donde la compañía y su director musical, Colin Davis, ofrecerán representaciones de tres óperas: **Tosca**, **Peter Grimes** y **Die Zauberflöte**.

En Corea del Sur, la Royal Opera actuará en el Centro Cultural de Seúl, ofreciendo dos representaciones de cada ópera entre el 10 y el 15 de septiembre, ambos inclusive. La visita de la compañía a este país está patrocinada por el diario «Dong A Ilbo».

La Royal Opera ofrecerá representaciones en Japón entre el 18 de septiembre y el 6 de octubre, ambos inclusive. Serán once las funciones que se darán en Tokio (cuatro de **Peter Grimes** y de **Die Zauberflöte** en el Bunka Khaikan Theatre; y tres de **Tosca** en el NHR Hall). También se darán tres representaciones en el Festival Hall de Osaka (una de cada ópera); y una representación adicional de **Tosca**

en el Kanagawa Kenmin Hall de Yokohama.

La B. B. C. televisará en directo, vía satélite, la representación de **Tosca** del día 18 de septiembre, que tendrá lugar en el NHK Hall.

Montserrat Caballé, Yvonne Kelly, Heather Harper, Elizabeth Bainbridge, Leona Mitchell, José Carreras, Stuart Burrows, Ingvar Wixell, Thomas Allen, Robert Lloyd, Alberto Remedios, Jon Vickers y Geraint Evans figuran entre los solistas que la Royal Opera desplaza al lejano Oriente. El coste estimado de esta «exportación cultural» es de un millón de libras, de las que el British Council aporta una décima parte.

FESTIVAL BERG EN LA SCALA

Entre los días 18 y 31 del pasado mes de mayo tuvo lugar en el Teatro alla Scala de Milán un Festival Berg, programado en colaboración con el Théâtre National de l'Opéra de París.

El Festival comprendió la ejecución de la obra integral del compositor (incluyendo páginas juveniles aún desconocidas) y una mesa redonda en la que intervinieron Pierre Boulez, Francesco DeGrada, Paolo Petazzi y Luigi Rognoni.

Como puntos focales de este Festival pueden señalarse las representaciones de **Wozzeck**, en el montaje de Luca Ronconi y Gae Aulenti, actualmente en el repertorio de La Scala, y que fueron dirigidas por Claudio Abbado, y **Lulu**, en la nueva puesta en escena de L'Opéra de París según la versión completa instrumentada por Cerha, y realizada por Patrice Chéreau y Richard Pduzzi, con dirección musical de Pierre Boulez.

Además de Abbado y Boulez, que también ofrecieron conciertos sinfónicos, intervinieron en el Festival: Janis Martin, Salvatore Accardo, Cuarteto La Salle, Bruno Canino, Gaspere Trincanti, Margaret Price, Geoffrey Parsons, Yvonne Minton, Joseph Kalichstein, Pierre Amoyal, Christiane Eda-Pierre y Pierre Laurent Aaimard.

EL MAESTRO LUIS IZQUIERDO Y LA PIANISTA ANGELES RENTERIA, EN ESTADOS UNIDOS

Para dirigir tres conciertos a dos orquestas y para actuar como solista con otra, respectiva-



CON NOMBRE PROPIO

Carlo María Giulini ha aceptado volver a dirigir ópera en un teatro público, hecho que no sucedía desde 1967. Se trata de una producción conjunta entre la Orquesta Filarmónica de Los Angeles, de la que el maestro Giulini es director titular, y la Royal Opera House, Covent Garden, de la ópera de Verdi **Falstaff**. El montaje estará firmado por Franco Zeffirelli. Las representaciones están programadas para abril de 1982 en el Dorothy Chandler Pavilion del Los Angeles Music Center, y en el Covent Garden en junio del mismo año, a los quince años de la última aparición del maestro italiano en dicho teatro. «Falstaff» será cantado por el barítono italiano Renato Bruson, quien cantará este papel por vez primera en su carrera. Las representaciones de **Falstaff** en Los Angeles serán punto focal de las manifestaciones artísticas destinadas a conmemorar el bicentenario de la fundación de la ciudad, y serán subvencio-



nadas por el Comité Cultural del Bicentenario de Los Angeles. Giulini ha elegido esta obra maestra verdiana para volver a los fosos por la gran importancia que tiene en ella la orquesta. A propósito de este esperado retorno, el maestro ha manifestado: «El hecho de que pienso dirigir esta nueva puesta en escena de **Falstaff** no debe entenderse como que desee volver a dirigir ópera en público de forma regular. Como director musical de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles, mi misión principal es concentrarme en el repertorio sinfónico con mi orquesta. Posiblemente puede que dirija un montaje especial de una ópera de excepcional valor musical, que mi orquesta no tendría de otra forma ocasión de interpretar. Por razones obvias, esto no se puede hacer todas las temporadas y todos deseamos esperar a ver cómo marchan estas representaciones de **Falstaff** antes de embarcarnos en nuevos proyectos».

Renato Bruson, barítono italiano, que, como acabamos de anunciar, será el «Falstaff» de Giulini-Zeffirelli, está desarrollando una brillante carrera internacional. Concretamente, y en el campo

discográfico, acaba de concluir la grabación de **Luisa Miller** (Verdi), que DG ha realizado en Londres con la Orquesta del Covent Garden y Katia Ricciarelli y Plácido Domingo como principales compañeros de Bruson, todos ellos bajo la batuta de Lorin Maazel. La misma multinacional discográfica anuncia los próximos registros de **Los cuentos de Hoffman**, con la Orquesta del Covent Garden, y en la que Bruson estará acompañado por Plácido Domingo nuevamente, y **La Bohème**, con la Orquesta y Coros del Teatro alla Scala, de Milán, en la que, otra vez, Domingo y Bruson serán compañeros de reparto, con Ileana Cotrubas como «Mimi». Ambas óperas estarán dirigidas por Carlos Kleiber. Bruson, con quien nuestra revista tuvo ocasión de conversar recientemente en Londres en larga entrevista que aparecerá próximamente en nuestras páginas, intervendrá también en una grabación de **La Traviata** que prepara la EMI. Con él estarán Renata Scotto y Alfredo Kraus.

Joaquín Rodrigo, **Regino Sainz de la Maza**, **Andrés Segovia**, **Ernesto Halffter** y **Federico Moreno Torroba** recibieron recientemente en Madrid un homenaje conjunto ofrecido por el Club 24 de Dina Cosson.

Charles Chaynes, compositor francés, ha logrado el primer puesto en la clasificación de la Tribuna Internacional de Compositores con su obra **Pour un monde noir**, para soprano y orquesta.

Leopold Ludwig, director de orquesta de origen austriaco, ha fallecido en Lüneburg, víctima de un cáncer, a los setenta y un años de edad. Realizó sus estudios en Viena, y ocupó puestos de diversa importancia en las óperas de Opava, Brno, Oldeburg, Viena, Berlín (Städtische Oper). «Generalmusikdirektor», en Hamburgo, entre 1951 y 1970, donde coincidió con Rolf Liebermann. Intervino como director musical invitado en la Metropolitan Opera, de Nueva York, en Edimburgo, en San Francisco, Glyndebourne y Buenos Aires.

Terry McEwen será el tercer director general de la Opera de San Francisco en los cincuenta y nueve años de historia de la compañía, cuando en 1982 suceda a Kurt Herbert Adler, quien ha anunciado que, antes de su retirada, dejará montado un festival internacional de ópera que tendrá lugar en el War Memorial Opera House todos los años durante los meses de mayo, junio y julio.

Walter Legge, productor discográfico, ha fallecido en Londres a los setenta y dos años de edad. Estaba considerado como el «padre» de las modernas ediciones de grabaciones de óperas completas. Fundador de la Orquesta Philharmonia de Londres, tuvo gran influencia en la carrera de artistas tan vinculados al mundo del fonógrafo como Herbert von Karajan y Elisabeth Schwarzkopf, con la que estaba casado el fallecido productor británico.

mente, han ido a Carolina del Norte estos artistas españoles residentes en Sevilla, participando así en el Eastern Music Festival de Greensboro, que se celebra entre julio y agosto.

El titular de la Orquesta Bética Filarmónica ha dirigido obras de Borodin, Falla, Poulenc y Berlioz a la Eastern Philharmonie, y de Williams, Debussy y Stravinsky, a la Guilford Philharmonie.

Por su parte, Angeles Rentería ha tocado el **Concierto en Sol**, de Ravel, con la Eastern Symphonie Orchester, además de explicar un curso de interpretación de música española.

MURIO UN FUNDADOR DEL CONCURSO DE GINEBRA

El doctor Frédéric Liebstoecki, fundador, con Henri Gagnebin, del Concurso Internacional de Interpretación, de Ginebra, ha fallecido el 18 de mayo último.



tras cuarenta y un años de actividad en el cargo de secretario general de dicha organización. Liebstoecki acababa de ser nombrado, por aclamación, secretario honorario de la Federación de Concursos Internacionales de Música.

TEMPORADA 1979-80 DE LA DEUTSCHE OPER AM RHEIN

Esta compañía tiene como sedes estables las ciudades vecinas de Düsseldorf y Duisburg. Los nuevos montajes para la próxima temporada son: **Fra Diavolo** (Auber), **Der Wildschütz** (Lortzing), **Nabucco** (Verdi), **Boris Godunov** (Mussorgsky), **La Bohème** (Puccini), **Ariadne auf Naxos** (R. Strauss), **El amor de las tres naranjas** (Prokofiev) y **Boulevard Solitude** (Werner Henze).

Asimismo se anuncian dos ciclos de **El anillo** (Wagner), que tendrán lugar los días 24 y 28 de octubre y 1 y 4 de noviembre, en Düsseldorf, y 15, 23 y 30 de marzo y 5 de abril en Duisburg.

Otro ciclo, esta vez de Rossini, se desarrollará en Düsseldorf entre los días 29 de noviembre y 9 de diciembre. Las obras pla-

neadas para este ciclo son: **Conde Ory**, **Barbero de Sevilla**, **Italiana en Argel**, **Turco en Italia** y **La Cenerentola**.

De entre los solistas contratados para la temporada 1979-80 señalaremos a Hildegard Behrens, Ingrid Bjoner, Julia Hamari, Berit Linholm, Trudeli e Schmidt, Ursula Schröder-Feinen, Lilian Sukis, Astrid Varnay, Rachel Yakar, Manfred Jung, Peter Meven, Paolo Montarsolo, Helmut Pampuch, Günter Reich, Karl Ridderbusch, Marius Rintzler, Leif Roar, Guillermo Saràbia.

EL NUEVO TEATRO LIRICO DE PARIS

La ciudad de París era la única ciudad de Francia que no poseía un Teatro Lírico municipal desde finales de la última guerra. Ciertamente en ella se encuentran L'Opéra y L'Opéra-Comique, de prestigiosa historia, pero estos dos escenarios son de carácter «nacional» y la Ciudad no tiene que ver nada en ellos. Jacques Chirac, alcalde de París, ha elegido el Théâtre du Châtelet para acoger una nueva de repertorio, que se llamará Théâtre Lyrique de París. Este nombre tiene una vieja historia que se remonta a 1847 cuando el compositor Adolphe Adam fundó el primer Théâtre Lyrique de París con el fin de hacer la competencia a L'Académie Royale de Musique (actualmente L'Opéra) y a L'Opéra-Comique que sesteaban en la más pura rutina y rehusaban a abrir sus puertas a muchos compositores contemporáneos. Adolphe Adam remedió esta situación inadmisiblemente, pero no tuvo tiempo de arreglarla totalmente, ya que la revolución de 1848 arruinó su empresa, que no estaba, obvio es el decirlo, subvencionada. Algunos años después, la idea de Adam fue reemprendida por Jules Seveste, al que sucedió en 1856 Léon Carvalho. El éxito de un tercer teatro de ópera en París llevó a la Ciudad a dedicarle una sede estable en la Plaza de Châtelet, escenario que aún existe hoy día: el actual Théâtre de la Ville. Inaugurado en 1863, incendiado durante la Comuna, el Teatro Lírico de París resucitó en un nuevo escenario: el Théâtre de la Gaîté. De la prestigiosa historia del Théâtre Lyrique de París señalaremos como hitos el haber dado a conocer a Gounod a los parisinos presentando sucesivamente su **Fausto**, su **Romeo**, su **Mireille**. También fue este teatro el que acogió las versiones francesas de obras extranjeras (que ni L'Opérea ni L'Opéra-Comique tenían entonces autorización para montar, debiéndose consagrar a obras francesas). Entre estas obras foráneas destacan **La Traviata**, el **Barbero** rossiniano y el **Rienzi** de Wagner.

Al frente del renacido Théâtre Lyrique de París estará como director musical el hasta ahora titular de la Opera del Rhin, Alain Lombard.



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)

LA FERIA DE LA MUSICA EN FRANKFURT

A partir de 1980 se independizará de la Feria Internacional de Primavera

La Feria Internacional de Primavera, de Frankfurt, ha venido acogiendo en su seno la más importante exposición comercial de instrumentos musicales de Europa y, posiblemente, del mundo. Desde 1952, fabricantes de instrumentos y materiales musicales han venido exhibiendo sus productos en las ferias de Frankfurt. En dicho año fueron cuarenta las firmas expositoras. En 1954 este número se había doblado ampliamente, llegándose, en 1965, a una cifra cinco veces superior a la inicial, de la cual más de la mitad correspondía a expositores procedentes del exterior de la República Federal de Alemania. En 1968 se procedió a trasladar la sección musical de la Feria Internacional de Primavera al recién terminado Pabellón 5 (Halle 5), permitiendo que el número de expositores fuese superior a 200. En 1972 se superó la cifra de 300 expositores, y las Firmas de origen no alemán alcanzaron el 55 por 100 del total. Las disponibilidades de espacio del Pabellón 5 fueron desbordadas en 1977 ante la presencia de cerca de 400 expositores, de los cuales el 61 por 100 eran extranjeros. El paso siguiente fue la construcción del Pabellón 5a, lo que posibilitó la inclusión de cien Firmas más en 1978. El número total de expositores se elevó en dicho año a 504, con una proporción de extranjeros superior al 67 por 100. La Feria de 1979, última que incluyó la sección dedicada a la música, contó con 345 expositores extranjeros y 169 alemanes. Un importante punto de la Feria de Instrumentos Musicales de Frankfurt es la presencia masiva de fabricantes: sólo un 7 por 100 de los «stands» estuvo ocupado por mayoristas o exportadores.

Es difícil, dado que la Feria Internacional de Primavera acoge a muchos sectores bien diferenciados entre sí, dar una idea de los visitantes de los Pabellones 5 y 5a, donde se encuentran los instrumentos musicales y materiales complementarios: pero, según fuentes de la Feria, las encuestas realizadas sobre el terreno muestran que un 10 por 100 del total de los visitantes tenía un interés prioritario en los pabellones musicales. Este porcentaje alcanza el 16 por 100 si se consideran únicamente los visitantes extranjeros. Cabe decir a este respecto que la Feria de Frankfurt no está abierta al público en general, sino a las personas que puedan demostrar un interés específico en las mercancías expuestas (exportadores, importadores, mayoristas, técnicos, comerciantes, etc.). Así, en los cinco días que dura la Feria Internacional de Primavera, 100.000 visitantes cualificados acuden al recinto ferial.

EL MERCADO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

El volumen de la producción mundial de instrumentos musicales se estima en 4.000 millones de dólares, según precios de los fabricantes. Los países o regiones más importantes en cuanto a la producción de estos bienes, son, por este or-

den: Estados Unidos, Japón, Taiwán y Corea, países del Este de Europa, República Federal de Alemania, Italia, Gran Bretaña, Francia, países del Benelux.

Estos 4.000 millones de dólares de producción global se venden principalmente en los siguientes países o regiones: América del Norte, Europa, países del Este de Europa, Japón.

Con 450 millones de DM, la República Federal de Alemania representa un 5,5 por 100 de la producción mundial. En 1978 las exportaciones de instrumentos musicales en la República Federal de Alemania alcanzaron un valor de 265 millones de DM, mientras que las importaciones fueron un 10 por 100 superiores. En términos de precios de fabricantes, el volumen de negocios de los instrumentos musicales alcanzó, ese mismo año de 1978, la cifra de 480 millones de DM.

Obviamente, estas cifras de la República Federal de Alemania no son la razón de que este país sea considerado, generalmente, como punto central del sector musical internacional. Es más bien el caso de unos desarrollos históricos y estructurales que han contribuido a esta situación. (Por contra, la República Democrática de Alemania es uno de los principales fabricantes del mundo, sobre todo en los instrumentos que podríamos denominar orquestales.)

Poco o nada se sabe respecto de este sector en España. No hay datos oficiales, y los propios fabricantes sólo hablan de de estimaciones más o menos subjetivas. En cualquier caso, nuestro país produce prácticamente nada más que guitarras, y dentro de este instrumento mantiene una cierta primacía en las especialidades de guitarra clásica española y guitarra de concierto. Pero la producción de estas especialidades es, por lo general, muy limitada. Es éste, el de los fabricantes de instrumentos musicales, un sector muy en precario en nuestro país.

UNA FERIA MUSICAL INDEPENDIENTE

Los directivos de la Sociedad de Ferias y Exposiciones de Frankfurt han decidido que el mercado de los instrumentos musicales y de materiales relacionados con la música, como partituras, equipos de sonido, material didáctico, etc., ha alcanzado un volumen suficiente como para separar la sección de música del marco de la Feria Internacional de Primavera. La idea no puede ser más acertada, pues además de los motivos económicos aducidos por los responsables de la Feria, así como otros relativos a la descongestión de la ciudad durante los días de la Feria Internacional, habría que añadir el que los instrumentos musicales requiere un marco más sosegado, menos mercantilizado, más artístico que el que han tenido hasta ahora. Por mucho que la parte comercial sea la razón de ser de estas ferias, los instrumentos y materiales para hacer o enseñar música no pueden reducirse a ser expuestos simplemente en una lonja; por mucho que la gran mayoría del público interesado en este tipo de ferias vea los instrumentos musicales como un simple producto de consumo, evaluable simplemente en términos del instrumento de cambio por excelencia: el dinero. Así, pues, la Feria de Instrumentos Musicales de Frankfurt, de 1980, tendrá un carácter monográfico, y sus organizadores esperan presentarla en un marco en el que la música como arte, como lenguaje de entendimiento entre pueblos, confiera a los instrumentos exhibidos un valor que va más allá del que le asigna nuestra consumista y mercantilizada sociedad.—**FERNANDO PE-REGRIN GUTIERREZ.**



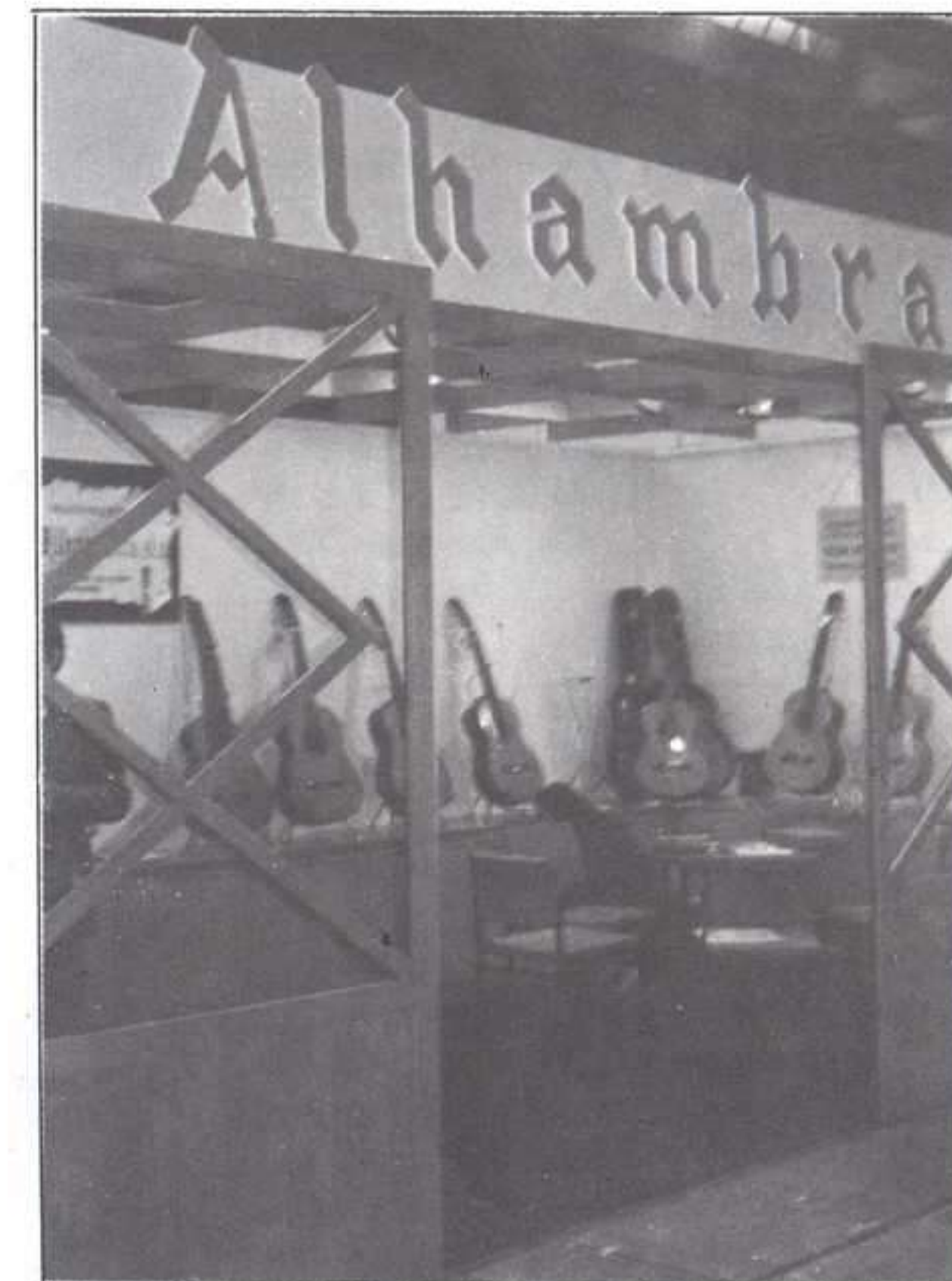
De izquierda a derecha: Sr. Reymann, jefe de Prensa de la Sociedad de Ferias y Exposiciones de Frankfurt; Alfred K. Schmorrr, director general de dicha sociedad, y Horst Link, representante de los expositores musicales en el Consejo de administración de la sociedad ferial, durante la rueda de prensa internacional en la que se expusieron las razones que justifican la independencia de la Feria Musical de Frankfurt.



Presencia de la producción de instrumentos musicales de la Europa del Este: Demusa, firma de la República Democrática de Alemania.



Un pabellón español: la firma Enrique Keller, bien conocida de nuestros lectores.



La guitarra clásica y de concierto, en cuyas especialidades nuestro país mantiene cierta supremacía dentro de la producción internacional de este instrumento.

AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

FESTIVALES

GRAZ (22 de septiembre-21 de octubre).

Estrenos absolutos de Milko Kelemen, Barry Guy, Wolfgang Rihm; obras de Heinz Karl Gruber. Concurso Internacional de Compositores. Intervienen: Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Austria (Cristóbal Halffter), Ensemble die reihe, de Viena; London Sinfonietta, Ensemble Musica Nova, Budapest, etcétera. Información: Sterischer Herbst, Mandellstrasse, 38; 8010 Graz (Austria).

LYON (18 al 22 de septiembre).

Primer Festival Hector Berlioz, con la interpretación de **Roméo et Juliette** y la **Sinfonía Fantástica**. Intervienen: Nicola Giuselev, Viorica Cortez, Peyo Garazzi, Jean-Philippe Lafont, Philippe Clevenot, Serge Baudo, Orquesta de Lyon. Información: Hôtel de Ville 69001, Lyon (Francia).

METZ (13 al 17 de noviembre).

Festival dedicado a la música contemporánea (Rencontres Internationales de Musique Contemporaine), con obras de: Alsiina, Amy, Bennett, Berio, Boulez, Bousch, Dusapin, Globokar, Grisey, Huber, Kelterborn, Mache, Levinas, Machover, Maignashca, Malec, Marcland, Wildberger. Intervienen: Orquesta de la BBC, de Londres; IRCAM; Ensemble Inter Contemporain, Orquesta de Radio Bâle, Ensemble 2e2M, Orquesta Filarmónica de Lorraine, Percusionistas de Estrasburgo, Centro europeo para la investigación musical, Nueva Orquesta Filarmónica de Radio France, INA GRM, París; Gilbert Amy, Michael Bamert, Pierre Boulez, Peter Eötvös, Fernand Quattrocchi, Alfred Brendel, Michel Beroff, etc. Información: Centre européen pour la Recherche Musicale, Hôtel de Ville, 57000 Metz (Francia).

PARIS (1 al 22 de septiembre).

El Festival de París se inició el 16 de julio pasado. Damos en este número algunos acontecimientos correspondientes al mes de septiembre, última parte de este Festival. Intervienen: Landini Consort, Stanislav Heller, Gustav Leonhardt, Trío Stradivarius (con obras de Mozart, Schubert y Schumann), Orquesta Nacional de Francia, con Leonard Bernstein; Nueva Orquesta Filar-

mónica, dirigida por Gilbert Amy, en un programa Schönberg; Clemecic Consort, etc. Entre el 2 y el 6 se celebrará el Cuarto Concurso Internacional de Clavicémbalo. Información: Festival Estival de París, 5 place des Ternes, 75017, París (Francia).

PERUGIA (16 al 30 de septiembre).

Olimpia (Spontini), dirigida por Gavazzeni; **Alceste** (Gluck), dirigida por Albrecht; **Pasión de Nuestro Señor Jesucristo** (Morlacchi), primera representación en tiempos modernos, dirigida por Rigacci; **Te Deum pro Papa Wojtyla** (Penderecki), estreno absoluto, dirigido por el compositor; Conciertos de órgano; Conciertos sinfónico-corales. Información: Associazione Sagra Musicale Umbra, Piazza Italia, 19; Casella Postale n. 341, 06100, Perugia (Italia).

SALZBURGO, FESTIVAL DE PASCUA (30 de marzo-7 de abril de 1980).

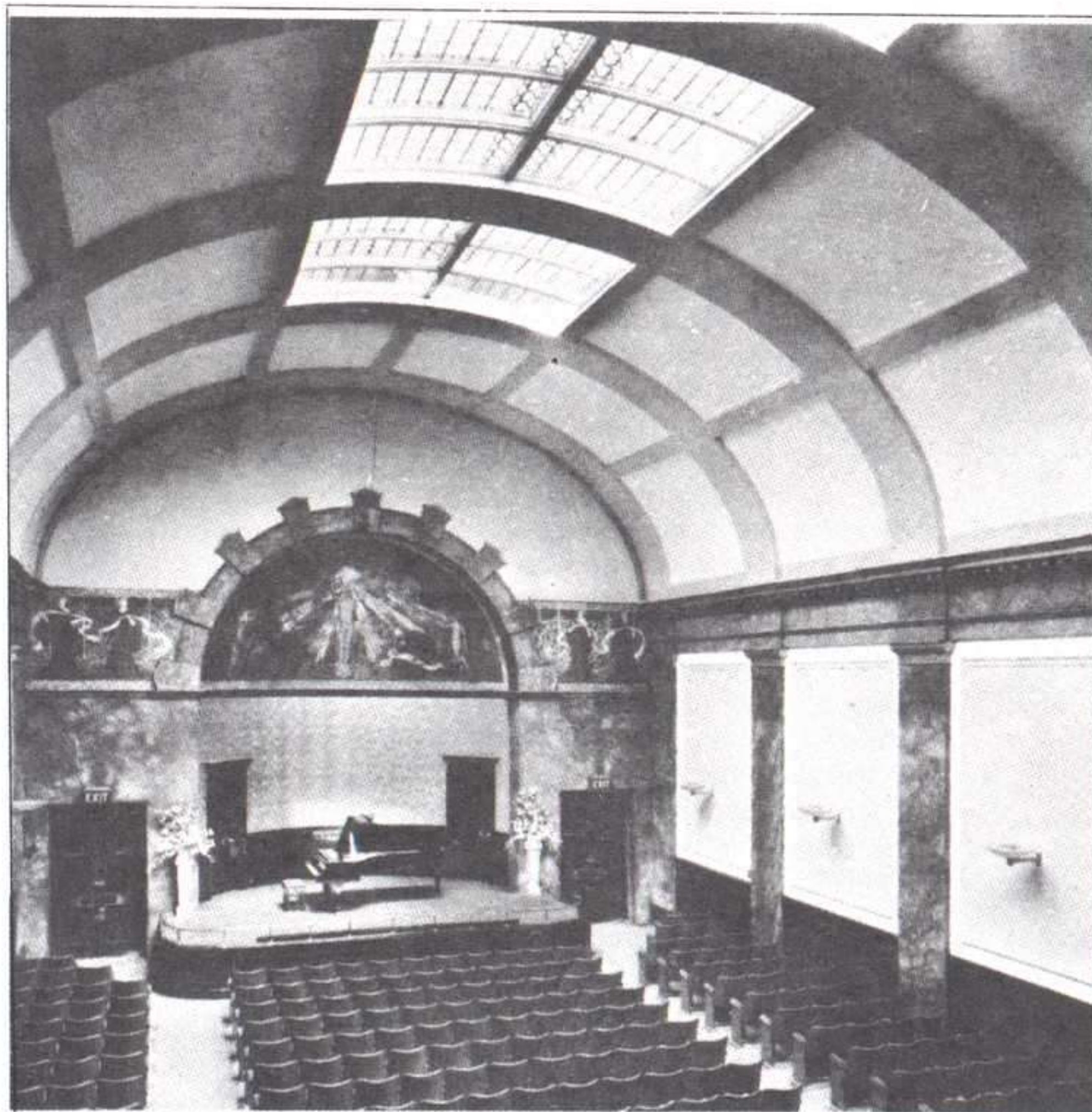
Nuevo montaje de **Parsifal** (Wagner), con dirección escénica y musical de Herbert von Karajan, con decorados de Günther Schneider-Siemssen y con la Orquesta Filarmónica de Berlín y el Coro de la Staatsoper de Viena. Seis conciertos sinfónicos, con tres programas diferentes. En el primero: **Concierto para violín** (Beethoven) y **Cuarto sin-**

fonía (Tchaikovsky); en el segundo: **Requiem** (Mozart) y **Te Deum** (Verdi); y en el tercero: **Primer concierto de Brandenburgo** (Bach) y **Cuarto sinfonía** (Mahler). Todos con la Orquesta Filarmónica de Berlín y Karajan. El concierto del viernes 4 de abril, con el **Requiem**, de Mozart, y el **Te Deum**, de Verdi, será ofrecido en directo por la Televisión Austríaca a través de Eurovisión. Información: Oster Fespiele, Kartenbüro, Festspielhaus, A - 5010 Salzburg (Austria).

VARSOVIA (14 al 23 de septiembre).

Festival dedicado a la música contemporánea. Intervienen: Orquesta Sinfónica Nacional de la Radio Polaca, Katowice, dirigida por Witold Lutoslawski, Krzysztof Penderecki, Piotr Warcecha, Stanislaw Wislocki, Orquesta Filarmónica Nacional, de Varsovia; The Fires of London, que interpretarán **The Martyrdom of Saint Magnus**, de Peter Maxwell Davies, bajo la dirección del compositor; Orquesta Sinfónica de la Radio de Helsinki, dirigida por Leif Segerstam; Orquesta Polaca de Cámara, dirigida por Jerzy Maksymiuk; Württembergisches Staatstheater, de Stuttgart, que pondrá en escena **Pardise Lost**, de Penderecki. Además: Orquesta de Música Antigua y Contemporánea de la Filarmónica de Leningrado, Extended Vocal Techniques Ensemble, Cuarteto de Varsovia, Estudio experimental de la Südwestfunk (Friburgo), Conjunto de Música Contemporánea de Australia (Sidney), Ny Musikks Ensemble. Especial atención se prestará a la música electrónica y de ordenadores electrónicos. Información: International Festival of Contemporary Music "Warsaw Autumn", 27 Rynek Starego Miasta, 00-272 Varsovia (Polonia).

Wigmore Hall, Londres.



WINDSOR (15 al 29 de septiembre).

Intervienen: Orquesta Sinfónica de Londres, con Sergio Celibidache; Royal Philharmonic Orchestra, Cuarteto Amadeus, Virgil Fox; Yehudi Menuhin, dirigiendo uno de los conciertos de la Royal Philharmonic; Vladimir Ashkenazy. Además se interpretarán **La Pasión según San Mateo** (Bach) y el **Mesías** (Händel), en la edición de Mozart. Información: Windsor Festival Office, Dial House, Englefield Green, Surrey (Gran Bretaña).

ACONTECIMIENTOS PARA EL MES DE SEPTIEMBRE (*)

AMSTERDAM

Stadsschouwburg. De Nederlandse Operastichting. Días 11, 14, 24, 26 y 30, **Der fliegende Holländer** (Wagner), montaje de Frans Marijnen y Jean Marie Fievez y Liova Winterhalder, y con A. Andriese, M. Cononovici, M. Juhani, A. van Limpt, T. Stewart, W. Wildermann. La dirección musical es de Edo de Waart y la orquesta es la del Concertgebouw. Días 20, 25, **Il Tabarro** (Puccini) y **Gianni Schicchi** (Puccini), montaje de Lotfi Mansouri y José Varona, dirección musical de Hans Vonk, y con A. Bello, D. Browne, I. Frölich, S. Gerritsen, N. Shade, M. Willems, D. Ahlstedt, P. van den Berg, P. Bindels, N. Boer, R. Capocchi, J. Derksen, W. Goedhart, T. Haenen, M. Kraak, L. Meeuwssen, F. Musumeci, M. Noom, A. Schildmeijer, H. Theyard, L. Visser.

COLONIA

Oper. Día 14, estreno del nuevo montaje de **Die Frau ohne Schatten** (R. Strauss), realizado por Pierre Ponnelle, dirección musical de John Pritchard, y con Ingrid Bjoner/Carol Neblett, Gwyneth Jones, Robert Hlosfalvy, Walter Berry, Hermann Winkler.

CHICAGO

Lyric Opera. Temporada que conmemora el 25.º aniversario de la fundación de la compañía. Días 22, 25 y 28, **Fausto** (Gounod), nueva puesta en escena debida a Alberto Fassini y Pier Luigi Samaritani, con dirección musical de Georges Prêtre. Intérpretes: Freni, Ciesinski, Deker, Alfredo Kraus, Stilwell, Ghiaurov, Wilber. Día 29, **El amor de las tres naranjas** (Prokofiev), montaje de Giulio Chazallettes y Ulisse Santicchi, dirección musical de Georges Prêtre, y con Suliotis, Mills, Kuhlmann, Schraden, Daner, Graham, Little, Trussel, Nolen, Gill, Tajo, Deoley, Halfvarson, Foz.

(*) A la hora de cerrar la edición del presente número no habían llegado a nuestra redacción la mayoría de las programaciones para la temporada 1979-80 de los grandes centros musicales.

LONDRES

London Coliseum. English National Opera. Día 26, estreno del nuevo montaje de **Aida** (Verdi) realizado por John Copley y Stefanos Lazaridis, dirección musical de Charles Groves, y con Josephine Barstow, Elizabeth Connell, Tom Swift, Neil Howlett, John Tomlinson, Harold Blackburn.

Royal Albert Hall. Ultimo tramo de los "Proms'79", que concluyen el día 15 de septiembre. Destacamos: Día 4, Orquesta Filarmónica de Israel. Zubin Mehta, director. **Sesta sinfonía** (Schubert) y **Quinta sinfonía** (Mahler). Día 5, los mismos director y orquesta, con Daniel Barenboim como solista. **Tercera sinfonía** (Tah), **Cuarto concierto para piano** (Beethoven) y **Octava sinfonía** (Dvorak). Orquesta sinfónica de la BBC. Michael Tilson Thomas, director. **Prélude à l'après-midi d'un faune** (Debussy), **Petrushka**, "ballet" (1911, Stravinsky), **Tercera sinfonía** (Oliver Knussen, estreno absoluto) y **La valse** (Ravel). Día 7, Orquesta de Cámara Escocesa. Tomás Varsary, director y solista; Margaret Marshall, Janet Hilton, solistas. **Sinfonía número 80** (Haydn), **Concierto para clarinete** (McCabe), **Tres piezas para clarinete solo** (Stravinsky), **Concierto para piano número 14** (Mozart), "Ch'io mi scordi di te", aria de concierto (Mozart) y **Tercera sinfonía** (Schubert). Día 8, Orquesta Sinfónica de la BBC. Charles Groves, director; Clifford Curzon, solista. **Divertimento para orquesta de cuerdas, K 138** (Mozart), **Quinta sinfonía "Reforma"**

(Mendelssohn) y **Primer concierto para piano** (Brahms). Día 9, The Academy of Ancient Music y el coro de la Christ Church Cathedral, de Oxford. Christopher Hodwood, director; Judith Nelson, Emma Kirkby, Carolyn Watkinson, Martyn Hill y David Thomas, solistas. **Messiah** (Händel). Día 10, Ensemble InterContemporain. Peter Eötvös, director; Gérard Caussé, solista. John Alldis Choir. **Variants** (Patrick Marcland), **Chemins II** (Berio), ...ag..., música para dieciséis voces y tres grupos instrumentales (Birtwistle). Día 11, Orquesta Inglesa de Cámara. Daniel Barenboim, director y solista; Clifford Curzon, solista. **Idilio de Sigfrido** (Wagner), **Concierto para piano número 27** (Mozart), **Cinco piezas Op. 10** (Webern) y **Concierto número 10, para dos pianos** (Mozart). Día 12, Ensemble InterContemporain. BBC Singers. Pierre Boulez, director; Elizabeth Connell, solista. **Déserts** (Varèse), **Village Scenes** (Bartok), **Cuatro canciones campesinas rusas** (Stravinsky), **Gurrelieder**, canción del Bosque de Dove (Schönberg), **Sinfonía de cámara número 1** (Shönberg) y **Tres piezas** (Schönberg, 1910). Día 13, Orquesta Philharmonia. Riccardo Muti, director. **Primera sinfonía** (Penderecki) y **Novena sinfonía** (Schubert). Día 14, Orquesta Sinfónica de la BBC y BBC Singers. Bernard Haitink, director; Sheila Armstrong, Alfreda Hodgson, Robert Tear, Gwynn Howell, solistas. Coro de la Sinfónica de la BBC. **Der Abend e Hymne**, dos canciones **Op. 34** (Strauss) y **Novena sinfonía, "Coral"** (Beethoven).

Wigmore Hall. Día 1, Emy Ameling y Rudolf Jansen, con obras de Fauré, Schubert, Granados, Chausson, Schoenberg, Hahn y Satie. Días 4, 7 y 11, Colin Tilney ofrece la integral de **El clave bien temperado** (Bach). Días 9, 12 y 14, Cuarteto Fitzwilliam. Día 15, recital de Iian Partridge, con Jennifer Partridge al piano. Obras de Fauré, Duparc y Schubert. Día 18, recital de Irina Arkhipova, con Georgii Sviridov. Obras de Glinka y Georgii Sviridov.

MILAN

Teatro alla Scala. Orquesta Filarmónica de Israel. Zubin Mehta, director. **Sesta sinfonía** (Schubert) y **Quinta sinfonía** (Mahler), los días 24, 25 y 25. Orquesta de la RAI de Milán. Zdenek Macal, director; Joseph Kalichstein, solista. Mutazioni (A. Niscimura, estreno absoluto, premio de composición del concurso Luigi Dallapiccola 1977), **Variaciones sinfónicas** (Franck) y **Sesta sinfonía** (Prokofiev), el día 28.

SAN FRANCISCO

War Memorial Opera House. San Francisco Opera. Días 7, 12, 16, 21, 25 y 29, **La Gioconda** (Ponchielli), nuevo montaje debido a Lotfi Mansouri, dirección musical de Bruno Bartoletti, y con Renata Scotto, Luciano Pavarotti, Stefania Toczyka, Norman Mittelmann, Margarita Liova, Giorgio Tozzi. Días 8, 11, 14, 19, 23, **Pelléas et Mélisande** (Debussy), montaje de Louis Erlo y Wolfram Skalicki, dirección musical de Julius Rudel, y con María Ewing, Dale Duesing, Mi-

chael Devlin, John Macurdy, Gwendolyn Jones. Días 15, 18, 22, 26 y 30, **Don Carlo** (Verdi), montaje de Sonja Frisell y Donald Oenslager, dirección musical de Silvio Varviso, y con Anna Tomowa-Sintow, Giacomo Aragall, Wolfgang Brendel, Evgeny Nesterenko, Livia Budai, Stefan Elenkov. Día 28, **Elektra** (R. Strauss), montaje de Wolfgang Weber y Alfred Siercke, dirección musical de Berislav Klobucar y con Danica Mastilovic, Leonie Rysanek, Christa Ludwig, Franz Mazura, William Neill.

VIENA

Staatsoper. Día 1, Gala dirigida por Stein y Gómez Martínez, en la que intervendrán: Baltsa, Caballé, Ghanzarian, Gruberova, Nilsson, Rysanek-Gausmann, Slania, Cappuccilli, Carreras, Cecchele, Domingo, Ghiaurov, Jerusalem. Kollo, Milnes, Moser, Rydl. Días 2 y 3, **Novena sinfonía** (Beethoven), con Jones; Schwarz, Kollo y Moll, dirigidos por Leonard Bernstein. Día 25, reposición del montaje de **Los Troyanos** (Berlioz), con dirección musical de Albrecht y con Dernes, Tobisch, Shiraishi, Miljakovic, Winsauer, Baltsa, Lipovsek, Helm, Aichberger, Sramek, Wimberg, Franc, Laubenthal, Rydl, Tichy.

Konzerthaus. Día 25, Orquesta Sinfónica de Viena. Ferdinand Leitner, director; Sabine Hass, Robert Schunck, Hermann Baumann, solistas. **Don Juan** (R. Strauss), **Segundo concierto para trompa** (R. Strauss) y **Guntram** (R. Strauss), ópera, fragmentos. **FERNANDO PEREGRIN GU-TIERREZ.**

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGIA

DANZAS CANTADAS DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

Autor: Juan José Rey.

Número de páginas: 104.

Precio: 250 ptas.

CATALOGO DEL ARCHIVO DE MUSICA DE LA CATEDRAL DE AVILA

Autor: José López Calo.

Número de páginas: 308.

Precio: 500 ptas.

REVISTA DE MUSICOLOGIA

Volumen I, 1978, números 1 y 2.

Número de páginas: 264.

Precio: 700 ptas.

Se remiten contra reembolso de su importe, más 50 pesetas de gastos de envío.

Pedidos: RITMO

Virgen de Aránzazu, 21 (edificio Falla).

Teléfono 734 69 37.

MADRID - 34.

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)

OPERA DE PARIS:

«LULU», UNA VERSION, FINALMENTE, COMPLETA

«Todo hombre puede todo..., pero también debe estar dispuesto a todo»
(Alma Mahler-Werfel: **Mein Leben**).

El 24 de febrero de 1979 puede ya considerarse como una de las fechas capitales en la historia moderna de la música: ese día, en un Palais Garnier, sede de la Opera de París, abarrotado por un público cosmopolita y «sui géneris», se daba a conocer la versión íntegra, en tres actos, de **Lulu**, la obra póstuma de Alban Berg. Cuarenta y tres años y dos meses después de la muerte de Berg, y tras una serie casi inacabable de vicisitudes, que este trabajo pretende narrar con cierto detalle, llegaba al escenario de un teatro el tercer acto de una pieza maldita desde sus muy lejanos orígenes (la primera década del presente siglo) por su texto, su ideario, su música y la misma leyenda de obra inconclusa tejida en torno a ella.

Ese 24 de febrero de 1979, en un Palais Garnier en el que se daban cita el primer ministro galo, Raymond Barre; el canciller Helmut Schmidt o el ex «premier» inglés Edward Heath, un hombre de estatura mediana, mirada perdida y barba canosa, de nombre Friedrich Cerha, veía completada una tarea iniciada diecisiete años antes, cuando, casi subrepticamente, comenzara a examinar los manuscritos dejados a su muerte por Alban Berg y con asombro descubriera que de hecho el tercer acto de **Lulu** existía, y no en mero estado de esbozo, sino en una forma que podía calificarse de «muy detallada».

Ese 24 de febrero de 1979 no estaba en el Palais Garnier una mujer, fallecida en 1976, a la edad de noventa y un años, que había luchado denodadamente para impedir que el tercer acto de **Lulu** llegase al conocimiento de las gentes. Dicha mujer se llamó en vida y para el mundo Heléne Berg, y desde diciembre de 1935 fue para todos la viuda del autor de **Wozzeck**.

Ese 24 de febrero de 1979, en el programa de mano, modelo de preparación, de la Opera de París se recordaban las razones «oficiales» por las que el maestro de Alban Berg, Arnold Schönberg, había renunciado a completar el tercer acto de **Lulu**, y se reproducían asimismo documentos en los que se demostraba que las razones reales habían sido muy otras.

Ese 24 de febrero de 1979, en un teatro de la ópera al que la prensa internacional había tenido serias dificultades de acceso a causa de la incomparable negligencia y alocado «chauvinismo» del Departamento de Prensa del coliseo parisino, se recordaba y se revivía a Frank Wedekind, el padre de «Lulu», el dramaturgo-hombre de circo que al despuntar la centuria había desatado sobre sí las iras de la censura con la corporeización literaria de esa criatura «perversa» para las conciencias bienpensantes, que había inspirado una película a Wilhelm Pabst y una ópera a Alban Berg.

Ese 24 de febrero de 1979, en un Palais Garnier convertido en feudo y corte, Pierre Boulez se convertía en el celebrante de la ceremonia de la revelación. Tiempo atrás, el compositor-director francés había adquirido los derechos exclusivos de ejecución de ese tercer acto mítico y recóndito de la ópera de Berg: ahora, ante un público rendido, Boulez el segador recogía los frutos de la cosecha, y a su lado estaba Patrice Chéreau, el «enfant terrible» del Bayreuth estulto y mezquino de Wolfgang Wagner. Y ambos, cada uno a su manera, hacían justicia esa noche a Berg, a Wedekind, a Cerha, a la misma «Lulu». También ese 24 de febrero, en la mañana del estreno, la Orquesta de la Opera exigía una cifra de varios millones de francos para autorizar la grabación discográfica de la obra, y la posibilidad de que **Lulu** llegase a los más amplios auditorios a través del disco parecía desvanecerse en un hipotético limbo fonográfico.

Ese 24 de febrero, en fin, volvían a la superficie la farándula del circo y el organillo de feria, la casa de fieras y el domador que muestra a «Lulu», a la mujer, bajo la forma de la serpiente. Los extraños fantasmas del universo de Alban Berg regresaban a la superficie envueltos en un halo de misterio intemporal, y desde la escena llegaban los ecos de Hanna Fuchs, que ocupó el corazón de Berg hasta su muerte; de Alma Mahler, dedicataria de **Wozzeck** y cuñada de la anterior por su unión con Franz Werfel; de Anton von Webern y Alexander Zemlinsky, que contemplaron el nacimiento y desarrollo de **Lulu**, pero no se atrevieron a culminarla, o de Erwin Stein, el músico que puso todos los medios para que la composición llegara a su fin y que sólo encontró puertas cerradas a su labor. Nombres nuevos y siniestros, como el negro Kungu Poti o Jack el Destripador, se añadían a la galería de ca-



Alban Berg y Arnold Schoenberg.

racteres del teatro bergiano, y junto a ellos aparecían criaturas paródicas y «grandguñolescas», como el proxeneta Marqués de Casti-Piani o el banquero semita, y un ser como la Condesa Geschwitz cobraba su definitiva dimensión humana y dramática. El **Lautenlied** de Wedekind, la canción del «Kabarett», es escuchaba, finalmente, en su más descarnada vestimenta, la voz del «Drehorgel», germen musical de toda la pieza.

La historia que lleva hasta ese 24 de febrero es larga y compleja. Contarla supera con mucho los esquemas de la reseña de un acontecimiento musical. No contarla es dejar un cuerpo descabezado, como dejar **Lulu** reducida a dos actos. Por otra parte, **Lulu**, finalmente completa, es de esperar que definitivamente completa, es el acontecimiento musical, no ya de 1979, sino de esta década y seguramente mucho más. «¿Saben el nombre de esta bestia ferroz? ¡Estimado público, pase, por favor!»

FRANK WEDEKIND: «UN ALMA QUE EN EL MAS ALLA ARREBATA EL SUEÑO DE SUS OJOS»

Gustav Mahler a Alma, Berlín, 13 de enero de 1907: «Ayer fui al Kammerspiel de Reinhardt, un pequeño teatro encantador, de increíble buen gusto y absolutamente único, para ver **Frühlings Erwachen**, de Wedekind. Es su **Opus 1**, escrito cuanto tenía quince años. Pues bien: me tuvo en vilo, es inmensamente vigoroso, lleno de talento y poesía. Es vergonzoso pensar en lo que ha llegado a ser de él en estos años. ¿En medio de qué gente ha ido a parar? ¿Y qué le ha ocurrido?»



Alban Berg.

Dos años antes de esta representación pública de **Despertar de primavera**, presenciada por Mahler, había tenido lugar, en Viena, una función semiprivada en la que Wedekind había dado a conocer una nueva obra, denominada **Die Büchse der Pandora (La caja de Pandora)**. A esta representación «para amigos» había asistido un muy joven compositor, indefectible seguidor de Mahler, llamado Alban Berg.

¿Quién era Wedekind? Había nacido, en Hamburgo, en 1864, cuatro años después de Mahler y veintiuno antes de Berg, y moriría, en Munich, en 1918, siete años después de Mahler y diecisiete antes de Berg. Durante los cincuenta y cuatro años de su existencia hubo una idea fija en la mente de Frank Wedekind: el teatro. **Frühlings Erwachen**, escrita, en 1890, a los veintiséis años (y no a los quince, como creía Mahler), fue la primera llamada de atención en el panorama de la escena germánica, un drama sobre el despertar de los sentidos en la adolescencia, que implicaba también una burla mordaz de la moral oficial. Entre 1892 y 1893 Wedekind vivió en París, colaborando en espectáculos circenses, de variedades y «ballet». Su relación con el circo le llevaría a conocer una pantomima en un acto, escrita en 1888 por Félicien Chapsaur, bajo el título **Lulu**. El personaje de la alegoría circense se apodera de la imaginación de Wedekind, y en París inicia la redacción de una «tragedia monstruosa en cinco actos», a la que dará el nombre de **La caja de Pandora**. Su proyecto, sin embargo, chocará contra los ásperos muros de la censura. Wedekind era, en palabras de Halbreich, «un producto típico de la Austria de los Habsburgo llegada a su estadio final de esplendor y decrepitud»: su insolente audacia verbal y conceptual, que le convertirá en «pionero» del expresionismo literario, es demasiado para la época; un teatro que da rienda suelta a la violencia de las pulsiones sexuales, bendice la homosexualidad, defiende el amor libre y el derecho a la libertad sexual de la mujer tenía por fuerza que suscitar indignación, el encono y la intolerancia.

En 1895 Wedekind presenta su obra acerca de «Lulu» a su editor; éste asustado ante el tratamiento e intimidado por los censores, obliga al escritor a conformarse con la aparición de los tres primeros actos, adaptados a cuatro, bajo el título genérico de **Der Erdgeist (El Espíritu de la Tierra)**. En 1902 logra Wedekind publicar los dos actos restantes, ahora reconducidos a tres, en base al título de origen, **La caja de Pandora**. Ya en 1913, a casi veinte años de la redacción de la obra, Wedekind consigue la aparición



Pierre Boulez.

en tipos de imprenta de una versión reducida y sintética de las dos piezas teatrales, aunque, todavía entonces, la «conciencia pública» de la censura le fuerza a suprimir el cuadro final, el de la muerte de «Lulu» en un burdel londinense a manos de «Jack el Destripador». Wedekind morirá cinco años más tarde sin haber llegado a presenciar la representación de las dos obras de teatro.

Sólo en 1905, y bajo el patronazgo de Karl Kraus, se organiza la escenificación «bajo cuerda» de **Pandora**. Esta tiene lugar, en el Trianon-Theater de Viena, el 29 de mayo, siendo precedida por un discurso de presentación de Kraus, página de oratoria que su autor publicará ese mismo año en el número 182 de su influyente revista **Die Fackel (La Antorcha)**. El propio Karl Kraus incorporó el papel del negro «Kungu Poti», Wedekind dio vida a «Jack el Destripador» y Tilly Newes, que habría de ser la esposa del dramaturgo, creó la primera «Lulu». Entre el contado auditorio se hallaba Alban Berg, que entonces tenía veinte años; el músico quedó muy impresionado por la obra, así como por el discurso previo de Kraus, y desde entonces fue un ferviente lector de **Die Fackel**.

Kraus, en su fascinante parlamento de aquel 29 de mayo, había dicho a los espectadores: «Es Alwa, el hijo del marido de Lulu, quien había pronunciado estas palabras: "Ante este retrato vuelvo a encontrar mi autoestima. Ahora puedo comprender mi desgracia. Todo lo que hemos padecido se vuelve natural, evidente, claro como el sol. ¿Quién se siente seguro en su situación burguesa ante estos labios carnosos, esta boca en flor, estos ojos grandes de niña inocente, este cuerpo blanco; quién puede tirar la primera piedra?" Estas líneas, pronunciadas ante la imagen de la mujer convertida en destructora universal porque ella ha sido destruida por todos, contienen el universo del poeta Frank Wedekind. (...) La poesía de los bajos fondos llega a convertirse en poesía a la gloria de los bajos fondos, poesía que sólo puede ser condenada por esa imbecilidad oficial que prefiere una mala pintura de un palacio a una buena pintura de un adoquín. (...) En esta misma obra el censor habría de sentirse recompensado, si fuera capaz de ver los horrores de la disolución contados con una claridad ejemplar, y si fuera apto para reconocer en el cuchillo sanguinolento de "Jack el Destripador" el gesto liberador y no a "Lulu" como víctima. Y el público que deteste la idea no tiene argumentos para protestar contra esta opinión. (...) La representación de la mujer a la que los hombres creen "poseer" mientras que es ella quien los posee, la mujer que es distinta para cada hombre, que toma cada vez una imagen diferente, engaña mucho menos y es más virgen que la muñeca doméstica. Para mí, ella salva su honor. Esta mujer-entidad nos es mostrada con la facultad genial de no

conocer el recuerdo, esta mujer vive sin inhibiciones y sin los peligros de una concepción psíquica permanente. Ella lava cada experiencia en el estanque del olvido. Ella desea, ella no engendra, ella no sirve para conservar el género humano, sino para ofrecer el goce. No es la cerradura quebradiza de la femineidad; siempre abierta, siempre cerrada. Lejos de la voluntad de concepción, ella renace con cada nuevo acto sexual. Una sonámbula del amor, que solamente "cae" cuando se la llama; eternamente dadivosa, eternamente perdedora. Schigolch, su amigo paternal, dirá de ella: "Ella no puede vivir del amor, porque ella es el amor". Que en este mundo estrecho la fuente de la alegría se deba transformar en caja de Pandora, tal es el lamento infinito que palpita al fondo de esta obra poética».

Wedekind, hombre plural, dedicó una buena parte de su actividad al «cabaret político». Dentro del grupo «Die Elf Scharfrichter» («Los Once Verdugos») solía presentar canciones satíricas acompañándose de un laúd. Alban Berg estuvo presente en varias de sus actuaciones, y tomó nota de algunas de las canciones, una de las cuales, bajo el apodo de **Lautenlied**, pasaría a formar parte esencial de su refundición de las dos tragedias de Wedekind.

ALBAN BERG: «USTED PODRÍA INSPIRAR UNA OPERA FAMOSA»

Resulta impresionante pensar que Alban Berg, tras la ya aludida representación de 1905, estuvo fraguando durante más de veinte años la puesta en música de los textos de Wedekind consagrados a «Lulu». En un primer momento, Berg se planteó la posibilidad de realizar de inmediato una adaptación musical del tema, pero, con buen criterio, decidió posponer la aventura hasta un momento en el que pudiera considerar que su capacidad compositiva era plena. Continuó, lógicamente, sus estudios junto a Arnold Schönberg, relación docente-amistosa iniciada en 1904, y fue paulatinamente explorando las posibilidades del piano, la voz, el cuarteto o la orquesta (**Sonata op. 1**, de 1908; **Sieben frühe Lieder**, de 1905-1908; **Cuarteto de cuerda**, op. 3, de 1910; **Drei Stücke für Orchester**, op. 6, de 1913-14). El 5 de mayo de 1911, dos semanas antes de la muerte de Gustav Mahler, contrae matrimonio con Heléne Nahowsky. En 1914 asiste a una representación del drama, de Georg Büchner, **Woyzeck**; una año más tarde es movilizado: durante su estancia en el ejército elabora un libreto para una ópera que, en 1921, quedará ultimada bajo el título de **Wozzeck**. En 1925, tras 130 ensayos, Erich Kleiber estrena la primera ópera de Berg, en Berlín; el manuscrito de la partitura está dedicada a Alma Mahler.

Durante la composición de **Wozzeck** ha conocido Berg la noticia de la muerte (1918) de Frank Wedekind: la vieja idea de una obra en torno al personaje de «Lulu» parece reactivarse momentáneamente, pero Berg se halla plenamente embarcado en la composición de su drama sobre Büchner, obra de «protesta» y de compasión social», en la feliz expresión de Hans Ferdinand Redlich, y nuevamente el proyecto se aleja del horizonte estético del alumno de Schönberg.

A mediados de los años veinte, el autor de **Pierrot** sistematiza sus trabajos en torno a la composición musical por el sistema serial o elaboración de contingentes sonoros mediante el manejo ordenado según reglas de los doce grados de la escala cromática: tanto Berg como el otro discípulo de Schönberg, Anton Webern, se adscriben de buen grado a la corriente preconizada por su maestro; Berg, concretamente, tras concluir su **Concierto de cámara**, dedicado a Schönberg con motivo de los cincuenta años de éste, aplica parcialmente los postulados del dodecafonismo a su «**Suite**» **Lírica** para cuarteto de cuerda, obra que dedica a Alexander von Zemlinsky, y que arranca espiritual y temáticamente de la **Sinfonía Lírica** de este autor. En el otoño de 1926 concluye Berg la «**Suite**» **Lírica**, página que posee para su creador hondas reminiscencias autobiográficas, y tras ella el músico se sumerge en un total mutismo creativo. Sólo en la primavera de 1928 decide Berg romper su silencio: ha decidido componer una segunda ópera, y es ahora, a diez años de la muerte de Frank Wedekind y a más de veintitrés de aquella representación presenciada en el Trianon-Theater de Viena, cuando comprende que ha llegado la hora de abordar le viejo tema de «Lulu». De inmediato emprende la adaptación de **El Espíritu de la Tierra** y **La caja de Pandora**, partiendo de la premisa de que ambas obras se unificarán en su libreto bajo un título único, **Lulu**.

En 1929, tras un año de trabajo literario, Berg ha concluido el libro de la ópera e inicia la composición del primer acto. En mayo, sin embargo, interrumpe la tarea para componer un aria de concierto requerida por la cantante Ruzena Herlinger. La obra se inspira en tres poemas de Baudelaire (**El alma del vino**, **El vino de los amantes** y **El vino del solitario**), y Berg la intitula **Der Wein**, siguiendo la traducción alemana de Stefan George. Esta obra la dedica el compositor al marido de una buena amiga de la familia, Hanna Fuchs, y esta dedicatoria a Herbert, el esposo, no tiene nada de gratuito. Terminada la nueva obra en agosto de 1929, Berg retorna a **Lulu**. Al igual que Schönberg hacía por las mismas fechas en **Moisés y Aarón**, Berg pretende en **Lulu** una virtuosa pirueta



Patrice Chéreau.

creativa: construir toda una ópera en base a una serie única de doce sonidos, con sus correspondientes mutaciones; con todo, Berg, que se plantea el serialismo de una forma menos estricta que Schönberg, ha comprendido muy pronto que la superposición por tríadas de las doce notas de la serie puede dar origen a acordes perfectos, es decir, a una previsible desembocadura en la tonalidad ejercitable a voluntad, y el autor de **Wozzeck** opta por no renunciar a esa posibilidad de contraste. Dicha técnica, empleada en diversos momentos de **Lulu**, tomará carta de naturaleza en la última obra terminada por Berg, el **Concierto para violín**: veinte años después Stravinsky retomará esa posibilidad y la convertirá en base constructiva de su **Canticum Sacrum** o de **El Diluvio**.

En el verano de 1934 Berg da por concluida su nueva ópera y comienza a orquestrarla. La labor, empero, vuelve a interrumpirse en 1935, con motivo de la muerte de Manon Gropius, hija de Alma Mahler y del arquitecto Walter Gropius, segundo marido de ésta. El violinista Louis Krasner le había solicitado tiempo antes un concierto para su instrumento, y Berg se vuelca en la composición de una obra que estará consagrada «a la memoria de un ángel». El 11 de agosto del 35, tras dos meses de trabajo febril, Berg culmina la redacción del **Concierto** y vuelve a la partitura de **Lulu**. Pero el destino le reserva una broma fatal: una picadura de un mosquito, infectada, no es atendida adecuadamente, se produce un envenenamiento de la sangre, y el 24 de diciembre muere, en Viena, el compositor. Sobre su mesa de trabajo queda la partitura de **Lulu**, que ostenta en su primera página una dedicatoria: «A Arnold Schönberg».

¿Cuál era el estado de la composición en el momento de la muerte de Berg? De los tres actos previstos, dos estaban completos; del tercero, Berg había dejado orquestados los 268 primeros compases, así como dos fragmentos incluidos en la **Lulu-Symphonie**, «Variaciones» y «Adagio»: el primero de estos segmentos era el intermedio entre los dos cuadros del acto, y el segundo agrupaba material de la escena final de la obra, excluidos los últimos compases de la misma. Respecto de la organización del texto de Wedekind, Berg había dirigido, en abril de 1930, una carta a Schönberg muy ilustrativa:

«... Como debo cortar los cuatro quintos del texto original de Wedekind, la elección de lo que voy a dejar en el quinto restante me da mucho trabajo. Y más aún si me esfuerzo en subordinar el texto a las formas musicales (grandes y pequeñas) sin destruir

el lenguaje particular de Wedekind... Sin embargo, aunque perturbado por los problemas de detalle, el plano general para transformar la obra en una ópera ha sido establecido desde hace largo

tiempo. Esto concierne tanto a las proporciones musicales como a las dramáticas, y aún más particularmente al escenario, que, en resumen, se presenta así:

LAS DOS OBRAS:		La ópera:
El Espíritu de la Tierra	Acto I.—Estudio del «Pintor», en el que el «Doctor Goll», marido de «Lulu», muere de un ataque.	Acto I (tres cuadros).
	Acto II.—Apartamento de «Lulu» y de su segundo marido, «El Pintor», que se suicida.	
	Acto III.—Estancia de un teatro de la bailarina «Lulu», a la que el «Doctor Schön» promete matrimonio.	
	Acto IV.—Mansión del «Doctor Schön», en donde «Lulu» le mata. Arresto. Después de diez años de prisión, «Lulu» es liberada por el hijo del «Doctor Schön», «Alwa» y la «Condesa Geschwitz», retornando a la	Acto II (dos cuadros separados por un largo interludio). (En la ópera, dos años en prisión.)
La Caja de Pandora	Acto I.—Mansión de «Schön» (mismo decorado). Ella se convierte en la amante de «Alwa».	Acto III (dos cuadros).
	Acto II.—Sala de juego en París. «Lulu» debe huir.	
	Acto III.—Una buhardilla en Londres	

Según los paréntesis que ves a izquierda y derecha, he reunido deliberadamente partes que están separadas en Wedekind; se trata de dos obras. El interludio por el cual he ligado el último acto de **El Espíritu de la Tierra** al primero de **La caja de Pandora** es el punto sobre el que pivota toda la tragedia, pues es ahí donde, tras el ascenso de la primera parte, comienza el descenso de la segunda. Debe observarse el que en la ópera los tres hombres que visitan a «Lulu» en la buhardilla sean interpretados por los mismos cantantes que han aparecido como sus víctimas en la primera parte».

Asimismo Berg organizó, tal como ya hiciera en **Wozzeck**, el contenido musical de acuerdo con ciertos parámetros formales. Así, musicalmente, la obra se acoge en sus dos primeros actos al siguiente esquema:

de alejamiento de Berg del hogar conyugal fue Alma Mahler, la fogosa viuda del creador de los **Kindertotenlieder**: curiosamente, Alma, que tan dada fue en vida al «strip-tease» literario, apenas dedica a Berg unos párrafos en **Mein Leben**, en relación con la muerte, a los dieciocho años, de Manon Gropius y la composición del **Concierto para violín**. A partir de los años veinte, Berg halló, precisamente a través de Alma Mahler, a una persona que supondría para él pleno complemento físico y espiritual: Hanna Fuchs, casada con Herbert Fuchs y hermana de Frank Werfel, unido ya a Alma Mahler. Hasta el final de su vida, Hanna fue la amante de Berg. Como en el caso de sus otras relaciones femeninas, el músico idealizaría su amor por Hanna, que sería la auténtica inspiradora de la **«Suite» Lírica** y, a juzgar por la similitud entre los nombres y las letras de la estructura musical de las dos obras, también de **Lulu**, tesis formidablemente defendida por Andrew Porter (1). Berg, tan aficionado a los jeroglíficos notacionales, no dejó de darnos pistas acerca de su relación con Hanna Fuchs: la más clara de ellas es la repetición del intervalo Si-Fa, cuya notación alemana es H-F, esto es, las iniciales de Hanna Fuchs, constante interválica que se da en la canción **Schliesse mir die Augen beiden**, en el primer movimiento de la **«Suite» Lírica** y en varios pasajes de **Lulu**. Aún más, en varias de estas partituras se encuentran invocaciones y dedicatorias «a H.»; durante muchos años se pensó que tales «claves» iban dirigidas a Helène, la esposa, pero hoy parece contundente la idea de que al escribir Berg pensaba en Hanna, la amante, cuyo nombre también empieza por H. Vemos así cómo todo el entramado argumental de **Lulu** tenía para Berg una significación autobiográfica nada desdeñable, máxime si recordamos que «Alwa», el hijo de «Schön», es también un compositor. Dedicar **Der Wein**, en estas circunstancias, a Herbert Fuchs fue una impertinente ocurrencia de Berg, que no paso inadvertida a Hanna... ni a Helène.

Prólogo.—Música de circo (El domador en su zoológico).
Acto primero, escena primera.—Recitativo («Lulu», «El Pintor», «Schön» y «Alwa»). Introducción, Canon y Coda («Lulu» y «El Pintor» solos), Melodrama («El Médico» irrumpe y muere de apoplejía), «Canzonetta» («Lulu» ante el cadáver), Recitativo («El Pintor», asustado), Dúo («Lulu» y «El Pintor»); «¿Tienes un alma?», «No lo sé, no lo sé», «Arioso» («Soliloquio del Pintor»), Interludio.
Escena segunda.—Diálogo hablado («Lulu» y «El Pintor» recién casados), «Duetino» (Intimidad de «Lulu» y «El Pintor» interrumpida por el timbre de la puerta), Música de cámara (Escena con el mendigo «Schigolch», viejo amigo de «Lulu»), Sonata (Escena entre el «Doctor Schön» y «Lulu»), Monorrítmica («Schön» revela al «Pintor» el pasado de «Lulu»; el artista se suicida).
Escena tercera.—«Ragtime» («Camerino» de un teatro), «Andante» (Diálogo «Lulu»-«Alwa»), «Vals inglés» («Lulu» se queja de «Schön»), Recitativo («Alwa», solo), Coral (Entrada del Príncipe), Sexteto (Incidente: «Lulu» ha visto a la prometida de «Schön»), Sonata («Lulu» obliga a «Schön» a escribir una carta de ruptura).
Acto segundo, escena primera.—Recitativo (Boda de «Lulu» y «Schön», llegada de la «Geschwitz»), «Cavatina» (Diálogo «Lulu»-«Schön»), Conjunto (Llegada de «Schigolch», «El Atleta» y «El Estudiante»), Canon (Los tres cantan su amor por «Lulu»), Recitativo («Alwa» confiesa a «Lulu» su pasión por ella), Introducción («Schön», al descubrir a su hijo con «Lulu», la incita al suicidio); «Lied» de «Lulu» (Autoconfesión-declaración de principios de «Lulu»; dispara sobre el «Doctor Schön»), «Arriete» (Arresto de «Lulu»), Interludio: Música del filme, que se proyecta a telón corrido.
Escena segunda.—Recitativo («Alwa», «El Atleta», la «Geschwitz» y «Schigolch» preparan la evasión de «Lulu»), Diálogo («Alwa»-«Condesa Geschwitz»), Música de cámara (Llegada del «Licenciado»), Melodrama (Regreso de «Lulu»), Himno («Alwa» canta la belleza de «Lulu»; «¿No es éste el diván sobre el que se desangró tu padre?», «Calla, calla...»).

Respecto de la **Lulu Symphonie** en cinco movimientos (I. «Andante e himno»: Escenas de «Lulu» y «Alwa» en el acto segundo; II. «Ostinato»: Música «fílmica»; III. «Lied» de «Lulu»; IV. «Variaciones», acto tercero, «Intermedio», con cita directa del **Lautenlied**, de Wedekind; V. «Adagio»: Última escena de la ópera), quizá sea hora de deshacer un viejo malentendido. Oficialmente, fue Otto Klemperer quien, en una carta de mayo de 1934, instó a Berg a adaptar unos fragmentos de **Lulu** como pieza de contenido. La realidad es que la primera sugerencia se la hizo personalmente al compositor un entonces joven y apenas conocido director de orquesta húngaro, llamado Eugène Ormandy, al principio de la década de los treinta. Berg aceptó el consejo, y, por eso, sólo unas semanas después de la carta de Klemperer, estuvo en condiciones de ofrecer a Erich Kleiber la primicia del estreno berlinés, efectuado el 30 de noviembre de 1934: esta audición marcó el inicio de una dura campaña de prensa contra Kleiber y Alban Berg.

HELENE BERG: «TE HAS CASADO CON MEDIO MILLON»

De cara a la posteridad, la esposa de Alban Berg logró mantener durante décadas una imagen profundamente reñida con la realidad de las cosas: para el mundo, Helène y Alban Berg formaron una pareja modelo, un caso insólito de amor correspondido y duradero; sin embargo, la vida del matrimonio fue muy distinta. Muy pronto surgieron desavenencias entre Alban y Helène, aunque el enorme recato del músico y su tremenda timidez impidieron una manifestación externa del malestar que aquejaba a la pareja. Aunque pueda parecer llamativo, una de las primeras causas

No es aventurado imaginar que la esposa de Berg sentía una mezcla de amor y odio, de admiración y desdén, hacia la obra de su marido, obra cuyas sorprendentes referencias biográfico-amatorias conocía muy bien. En el caso de **Lulu**, esta dualidad afectiva podía alcanzar cotas únicas. Presionada por la Opera de Zurich, que se había comprometido a estrenar la obra en 1937, Helène pidió ayuda al maestro de su esposo, Arnold Schönberg, después de que Berg muriera, en diciembre de 1935, dejando la pieza inconclusa; Schönberg, exiliado en Estados Unidos a causa de la persecución nazi contra los semitas, aceptó originariamente el encargo de dar fin al acto tercero. En marzo de 1936 Schönberg recibe los materiales, más una reducción a piano de toda la obra, debida a Erwin Stein, gran seguidor de la «Wiener Schule», que anima al fundador del movimiento en la tarea. Poco tiempo después Helène recibe los manuscritos de nuevo: Schönberg entiende que la labor es demasiado ardua y que un empeño de tal envergadura le dificultaría la redacción de sus propias obras, añadiendo, además, que ya es viejo (cuenta sesenta y dos años) y que necesita el tiempo que le queda para sí. Todavía recurrirá Helène a Anton Webern y Alexander Zemlinsky, pero ambos deniegan el ofrecimiento. **Lulu**, finalmente, se estrena, en Zurich, el 2 de junio de 1937, en una versión de dos actos, a los que se añaden las «Variaciones» y el «Adagio» de la **Lulu Symphonie**: el éxito es considerable, y Helène entiende que su misión está cumplida; la obra puede quedar así, y ella se dedicará al cultivo de la leyenda sobre el amor eterno entre los esposos Berg.

Años cincuenta: Schönberg ha fallecido en Los Angeles, en 1951, a los setenta y siete años; Weber murió al acabar la guerra, en 1945, en Salzburg, víctima de una bala perdida disparada por soldado americano; Zemlinsky había muerto en América, mediada la guerra, en 1942; Stein, emigrado a Inglaterra, vive en Londres; Helène Berg, ya septuagenaria, sigue residiendo en Viena. Y es

(1) ANDREW PORTER: «Lulu y Helène y Alban y Alwa», *The New Yorker*, 4 de abril de 1977. El permiso de traducción y publicación en RITMO de este importante trabajo está en vías de conseguirse.

una nueva generación de musicólogos e intérpretes quien saca nuevamente a flote el tema de la posibilidad de completar el acto tercero de **Lulu**, corriente que pronto halla valedor en el fiel Stein. Pero Helène Berg se niega drásticamente: andan sueltos por ese nonato tercer acto diversos fantasmas que ella creía haber aniquilado definitivamente veinte años atrás. La interdicción de Helène llega hasta el punto de prohibir la simple consulta de los manuscritos de su esposo. Se hace de nuevo el silencio. Pero en los años sesenta el tema vuelve a salir a la luz. Helène Berg, ya anciana, se encuentra enfrentada a hombres jóvenes, que quieren airear todos los trapos sucios de esa historia retorcida y macabra de «Lulu». En 1969, a los ochenta y cuatro años, Helène Berg redacta un amplio testamento, en el que incluye, de su puño y letra, muy concretas disposiciones en torno a **Lulu** y su acto tercero, prohibiendo taxativamente cualquier aproximación a los materiales dejados por Berg y, aun con más dureza, todo intento de reconstrucción de los mismos.

En 1976, el 31 de agosto, fallece Helène Berg, a la edad de noventa y un años. Ha sobrevivido a su marido más de cuatro décadas. Todos han muerto antes que ella: Hanna Fuchs, Alma Mahler, el mismo Stein... Los ha vencido, a ellos... y a **Lulu**. Incluso se crea, tras su muerte y siguiendo su última voluntad, una Fundación, presidida por el compositor Gottfried von Einem, que se ocupará de velar por que sus deseos testamentarios se cumplan. Todo ha quedado «atado y bien atado».

¿Todo? En 1977, la Universal Edition, de Viena, firma a la que estuviera contractualmente ligado en vida Alban Berg, anuncia la futura publicación del acto tercero **completo de Lulu**, en una versión patrocinada por Friedrich Cerha. La Fundación creada por Helène amenaza con todo tipo de acciones contra quienes no sólo han conseguido acceder a los manuscritos, sino que se atreven a alardear de ello. Pero la Universal esgrime un arma-sorpresa: una carta autógrafa de Berg, años treinta, en la que se compromete a entregar a sus editores una ópera en **tres** actos. Alban-Alwa ha sido fiel a su promesa a Lulu: «Cantaré tus alabanzas hasta perder el espíritu...»

ALNOLD SCHOENBERG: «CORAZON QUERIDO QUE HOY PUEDE SALVARME DE LA MUERTE»

«Después de su carta, aguardo cada vez más ansioso ese envío que hace más de una semana tendría que haber recibido. No tengo idea acerca del grado de dificultad de este trabajo, y ni siquiera sé si lo podré realizar de una forma digna, digna de Berg y de mí mismo.» (Schönberg a Erwin Stein, marzo de 1936.)

El 11 de ese mes Schönberg vuelve a escribir a Stein desde América. Su larga carta comienza dando cuenta de la recepción del material dejado por Berg para el acto tercero de **Lulu**, así como de la reducción pianística de Stein, que cubre toda la composición. Después Schönberg enumera serias diferencias de estilo entre Berg y él, así como la necesidad en que se vería de sacrificar todo su tiempo para completar **Lulu** antes de un año, postergando así su propia obra.

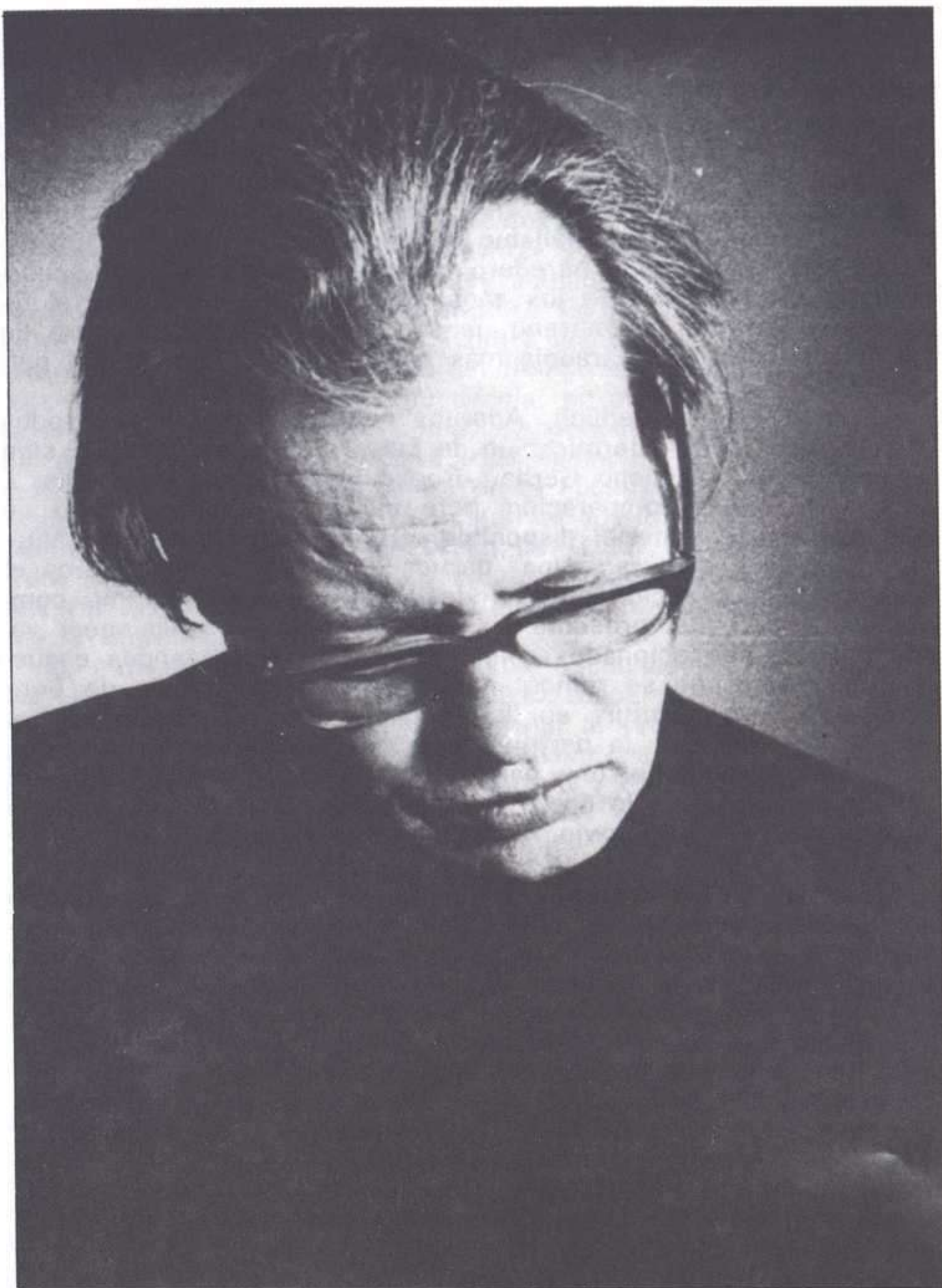
«Pero no son éstas las razones por las que no puedo aceptar este encargo, aunque yo estaba dispuesto desde el principio a asumir todos los sacrificios necesarios para terminar la obra en el plazo fijado. Ocurre que, después de haberme orientado un poco acerca de la notación, he empezado a leer el libreto, y he encontrado esto en el acto tercero, página 46, línea 13: "... ese cerdo judío" (2), y en la línea 15: ... "hablando en jerga judía" (3). En la "particella", esta segunda observación aparece anotada POR LA MANO DE BERG: "Mauschelnd". La música expresa (simbólicamente) con tonos altos y chillones el frenesí de la voz, y por semicorcheas, el tinte grave de la "jerga judía". Me he conseguido los dos originales de Wedekind, en los cuales el banquero se llama Puntschu y emplea también giros judíos. Pero los dos indicaciones solicitando la imitación del tono hebreo ("Jüdeln" y "Mauscheln") no aparecen, son añadidos del propio Berg, que no sirven para nada, sino para beneficiar a los nazis. ¿Es que Berg no ha caído en la cuenta de ello? Puede que durante el período prenazi yo hubiera tomado esto como algo solamente desagradable, y teniendo en cuenta que este Puntschu es apenas algo más antipático que los demás protagonistas, el asunto no habría tenido consecuencias para mí. Pero hoy, que Puntschu sea simpático o no: "right or wrong, it's my country" (4). Y, ciertamente, no se puede esperar de mí un especial entusiasmo por ese pasaje, que sería necesaria para dar la mejor caracterización en mi orquestación a esa rechifla de que un personaje sea "un cerdo, porque es judío". Y no hay que olvidar que, en el teatro, para caracterizar a ese marrano más específicamente que a los otros marranos, habrá que exagerar su ruindad además de su "jerga judía".»

La carta prosigue con amplias consideraciones acerca de la importancia del sentimiento de raza sobre el sentimiento de amis-

(2) Acto tercero. Un periodista: «Jetzt kriegt er kalte Füße, der Saujud!» («¡Empieza a tener miedo ese cerdo judío!»).

(3) Acto tercero. El banquero: «Sich and die anderen wenden, mauschelnd» («Se dirige a los otros, farfullando en jerga judía»).

(4) En inglés en el original: «Acertado o equivocado, es mi país».



Friedrich Cerha.

tad y sugerencias a Stein sobre las explicaciones a dar a Helène Berg, para añadir después:

«Compréndame bien: estoy dispuesto a creer que Berg ha caído en esto por un despiste difícil de entender, pero me niego a que se ponga de manifiesto en una época de extrema persecución contra los judíos. Por demás, utilizar la "jerga judía" me parece más propio de gente honorable que síntoma de porquería: conozco a personas honorables que hablan así, y a otros que por hacerlo han conocido el martirio y la muerte.»

Termina Schönberg recomendando a Erwin Stein que se dirija a «otras personas menos comprometidas», reconociendo que «concluir la orquestación es un trabajo realizable por un conocedor». Quizá hoy las motivaciones de Schönberg para dejar **Lulu** inconclusa puedan parecernos sorprendentes, pero es imprescindible tener en cuenta dos factores: por un lado, la peculiar situación del autor de **Gurre-Lieder**, exiliado en otro continente por su condición de semita, lógicamente hipersensible en todo lo relacionado con el tema; por otro, el extremo rigor y el sentido de lo estricto que caracterizaron permanentemente tanto la vida como la obra de Schönberg. Paradójicamente, este hombre, que se negó a terminar el acto tercero de **Lulu**, moriría, quince años después, sin completar el acto tercero de su **Moisés y Aarón**.

FRIEDRICH CERHA: «MAÑANA TE ESPERARE TEMPRANO, NO ABRIRÉ LOS OJOS HASTA TENERTE ANTE MÍ»

Acaso nunca lleguemos a saber cómo consiguió Friedrich Cerha tener acceso a los materiales dejados por Berg para el tercer acto de **Lulu**. Lo único seguro es que el contacto de Cerha con los manuscritos, según explica el interesado, se produjo en 1962: tras un intenso cotejo del material, el músico austriaco comentó con la Universal Edition la posibilidad indiscutible de terminar la obra; los editores de Berg no dudaron, y encargaron a Cerha el trabajo de concluir **Lulu**, aun a sabiendas de la interdicción levantada por Helène Berg sobre cualquier intento de este tipo. Durante doce años, Cerha trabajó en silencio, casi a escondidas, sobre los manuscritos. Tras la muerte de Helène, Cerha revisó todo su trabajo, y en 1977 entregó a la Universal los frutos de su labor. Ese 24 de febrero pasado, en la mañana de la «première» de **Lulu** en París, Cerha nos explicaba a un nutrido grupo de musicólogos, periodistas e intérpretes cómo había desarrollado su actividad, y se sometía a un intenso interrogatorio, en el que los demandantes iban desde Mosco Carner hasta Henri Dutilleux.

Quizá ningún músico estuviera, en principio, tan capacitado

como Cerha para abordar una tarea rechazada, sucesivamente, por Schönberg, Webern y Zemlinsky. Cuando el Boulez activista de los cincuenta y sesenta escribiera «Schönberg est mort», firmando así el óbito de la técnica serial, ninguna voz se levantaría más airada que la de Cerha: fundador y director del famoso grupo llamado (más claro, imposible) «Die Reihe» («La Serie»), estudioso incansable de la obra de los tres vieneses, compositor él mismo adscrito por entero al serialismo «total», Cerha se siente y es generalmente considerado heredero directo de la escuela de Schönberg; el que, al cabo de los años, haya sido Pierre Boulez el directo responsable del estreno de su versión del acto tercero de *Lulu* no es sino otra paradoja más en la singular historia del personaje de Wedekind.

«Krenek, Reich, Redlich, Adorno, Apostel, Zillig, Perle: todos coincidían en que la terminación de *Lulu* no sólo era posible, sino indispensable», ha dicho Cerha. «Cooke y la *Décima* de Mahler... Sí, es una buena comparación, pero incluso aquí, en el caso de *Lulu*, había más material disponible.» ¿En qué consistía ese material? Cerha lo enumera: «Una "particella" en sucio, que abarca el desarrollo de la acción musical desde el primero al último compás del acto, y que presenta signos de numerosas revisiones; varios bosquejos relacionados con esa partitura, dos grandes esquemas de series que se remontan al comienzo del trabajo de Berg en la obra, una partitura en limpio que cubre los compases 1 a 268 del acto tercero, la partitura para los dos últimos segmentos de la *Lulu Symphonie*, una partitura para piano de los diecisiete últimos compases de la ópera (5), una para piano de todo el acto tercero realizada por Erwin Stein, y el libreto íntegro dejado por Berg».

¿Cuál era, ya en concreto, la tarea a desarrollar por la persona encargada de terminar la obra? Seis puntos de la citada «particella» de Berg para el acto tercero no estaban determinados, y eran los siguientes: en el segundo «conjunto» del cuadro primero, Berg ha anotado: «Veintidós compases para clarificar el diálogo "Lulu"-«Geschwitz», complementarios, pero no los ha redactado; en el tercer «conjunto» de ese cuadro se anota la necesidad de un contra-canto a partir de la primera fase, pero no ha sido escrito; falta la armonización del *Lautenlied*, de Wedekind, que se escucha por dos veces al principio del segundo cuadro como el eco de un organillo; en el cuarteto («Lulu», «Geschwitz», «Alwa», «Schigolch») de ese segundo cuadro, Berg sólo ha escrito la parte de «Alwa»; en el momento de la muerte de «Alwa» a manos del «negro», Berg ha apuntado «batería de jazz», pero no ha escrito las notas; en el dúo de «Lulu» y «Jack el Destripador» falta casi toda la parte de ella. Opina Cerha acerca de su resolución de estos problemas: «Es muy posible que Berg se hubiera permitido más libertades que yo. Para completar los «conjuntos» del primer cuadro y el cuarteto del segundo he seguido posibles variantes derivadas de la parte orquestal. En el tercer «conjunto», la incertidumbre se centra en un aspecto secundario, que Berg denomina «Rhabarba»: Berg quiere que las voces principales se destaquen del «murmullo» de las otras. Entiendo que en el cuarteto Berg ha pretendido dar un relieve dominante a la voz de «Alwa»; por eso hago que las otras tres sean variaciones de sus frases. Naturalmente, se pueden buscar otras posibilidades distintas de las que yo he elegido para la armonización tonal del *Lautenlied*, de Wedekind; pero lo que no puede alterarse es la función de cita tonal de un organillo en esos pasajes, compases 737 y siguientes, más compases 827 y siguientes del acto tercero».

De los 1.326 compases que comprende el tercer acto, Berg dejaría orquestados 390, es decir, una cuarta parte. La «particella» contiene indicaciones orquestales esporádicas, y si se comparan los dos primeros actos terminados por Berg con esa partitura en sucio, se advierte que el compositor se atiene estrictamente a las anotaciones de ésta. «Globalmente —explica Cerha—, la instrumentación del tercer acto puede dividirse en tres categorías. En la primera no hay apenas problemas, ya que se trata de repeticiones literales de unidades formales. En la segunda categoría tenemos que emplear la analogía: hay que escribir "a la manera de Berg", sobre la base de la interrelación entre secciones. Los problemas que posee el tercer tipo son más difíciles, y las soluciones menos seguras. De los sesenta y cuatro minutos que dura el acto tercero, el propio Berg ha orquestado diecinueve; diecisiete minutos pertenecen a la primera categoría, veinte minutos a la segunda y ocho a la tercera. En lo concerniente al fraseo, la articulación y la dinámica, incluso las cuestiones de "tempo" o los modos de ataque vocal, la comparación con los dos actos dejados por Berg es más instructiva que cualquier otro medio».

ALBAN BERG, «WIEDER»

¿Cómo es, pues, la música del acto tercero, escuchado por vez primera el 24 de febrero en el Palais Garnier? La primera impresión es la de que el segundo cuadro del acto, que comprende la muerte de Lulu en Londres, constituye la secuencia musical más sobrecogedora escrita por Alban Berg, treinta minutos cuyo mensaje sonoro iguala en fuerza y dramatismo a todo el *Wozzeck*. Destrucción total, irremisible, y a la vez liberación y tránsito, como expresara Karl Kraus en su discurso de 1905.

(5) Que deben seguir a las últimas notas del «Adagio» de la *Lulu Symphonie*.



Frank Wedekind y Tilly Newes.

Como en el caso de los dos primeros actos, Berg ha elaborado un esquema de acción-formas musicales: **Escena primera:** «Conjunto» (Sala de juego en París), «Variaciones de un coral» (El «Marqués de Casti-Pjani» «chantagea» a «Lulu»), «Conjunto» («El Atleta» amenaza a «Lulu»), «Pantomima» («El Banquero» se ha arruinado en la Bolsa; «Lulu»-«Schigolch»), «Cadencia» («El Marqués» ridiculiza al «Atleta»), «Recitativo» («Lulu»-«Geschwitz»: sacrificio de «La Condesa»), «Conjunto» («Lulu» huye, la policía llega tarde); **Escena segunda:** «Interludio» («Variaciones») (escena en Londres), sin especificación formal (Los clientes de «Lulu»), «Adagio» («Lulu» y «Jack el Destripador»; muerte de «Lulu»).

La «música de circo», escuchada en el prólogo de la obra, juega un papel dominante en el primer cuadro del tercer acto, en concreto, en los tres «conjuntos» y en la «pantomima», después de haber permanecido ausente en los actos primero y segundo. Cerha ha dicho: «El circo es para Berg, como para Wedekind —ambos hijos del Expresionismo—, una imagen de las relaciones humanas vistas a distancia». La «música de circo» se escucha dos veces más en el segundo cuadro: cuando «Schigolch» explica trivialmente la llegada a Londres de la «Geschwitz» con el retrato de «Lulu», y en el momento en que «Jack», tras matar a «Lulu» y apuñalar a la «Condesa», maldice a la «gente pobre» por no tener una toalla para poder limpiarse las manos de sangre.

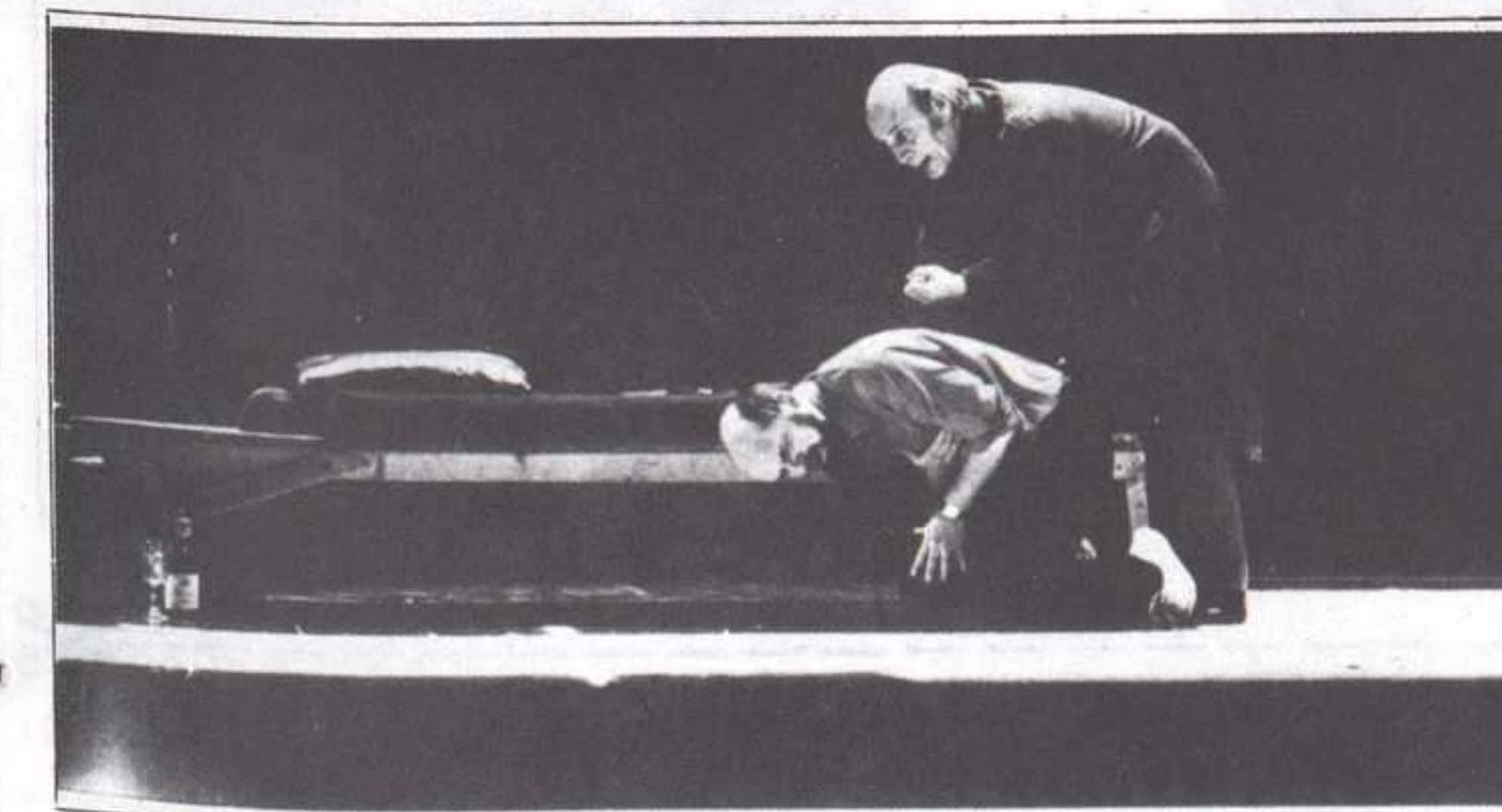
Otro elemento que cobra plena significación en este último acto es el *Konfessionslied*, el *Lautenlied* o *Canto del laúd*, de Frank Wedekind, que aparece por vez primera en toda la ópera en su versión completa. Esta melodía contiene toda la base de la ópera: es el centro de las «Variaciones» orquestales que sirven de «Interludio» entre los dos cuadros, y como tales «Variaciones», se escuchan en el dúo de «Alwa» y «Lulu», al final del acto segundo, y, aún más, la serie básica de la obra se nutre de las armonías de «Alwa» y «Schigolch» en el segundo cuadro, cuando «Lulu» ha también en el dúo del «marqués» y «Lulu», y acompaña al diálogo



«Lulu» (Teresa Stratas) y «Schigolch» (Toni Blankenheim). Acto III.



«Geschwitz» (Minton) a «Lulu» (Stratas): «¿Cómo tal monstruosidad puede salvarte?» (Acto III).



«Dr. Schön» (Franz Majura): «¡Ha habido otros nombres!»
«El PINTOR» (Robert Tear): «¡Yo la llamo Eva!»

de «Alwa» y «Schigolch» en el segundo cuadro, cuando «Lulu» ha abandonado la escena con su primer cliente, el profesor mudo y deforme. Además, el **Lautenlied**, hecho voz de «Drehorgel», orgánillo, inicia, en la distancia, la lúgubre escena final en Londres, y es aquí donde la canción de Wedekind se escucha completa por fin, revelando todo su significado, el ineludible destino de «Lulu».

Pero dos son las figuras musicales que dominan el acto: las asociadas con la «Condesa Geschwitz» y con la capacidad de seducción de «Lulu». La «Geschwitz» adquiere un relieve extraordinario en este acto. La escena primera alcanza su cima en el dúo entre la aristócrata lesbiana y «Lulu», cuando ésta la pide que se entregue al «Atleta», para darla así tiempo a escapar, y la «Geschwitz» acepta venciendo su repugnancia; en el segundo cuadro, justo antes de la muerte de «Lulu», la «condesa», rendida y humillada, exclamará: «Es la última vez que acompaño a esta gente. Volveré a Alemania, me matricularé en la Facultad de Derecho y me dedicaré a luchar por los derechos de las mujeres». Herida de muerte, ante el cadáver destrozado de «Lulu», la «Geschwitz» cerrará la obra con las palabras: «¡Lulu! ¡Ángel mío! ¡Déjame verte una vez más! ¡Estoy contigo en la muerte! ¡Me quedaré a tu lado! ¡En la Eternidad!»

La música de seducción de «Lulu», escuchada en el prólogo, y muy especialmente en el acto segundo, reaparece levemente cuando la protagonista se niega a acompañar al «marqués» a un burdel en El Cairo («No puedo vender la única cosa que jamás me ha pertenecido, lo que yo soy realmente»), y toma cuerpo de forma plena en las últimas palabras que «Lulu» dirige a «Jack el Destripador»: «¡Te amo tanto! ¡No me dejes mendigar por más tiempo!» Es el reverso de la moneda, la bajada de «Lulu» a los infiernos.

PATRICE CHEREAU, PIERRE BOULEZ: «ME AMAN, PERO NO ME CONOCEN».

Brevísimo será este apartado, porque esta vez los intérpretes son lo de menos: lo importante, ese 24 de febrero en la Ópera de París, era Lulu, era Berg, era Wedekind... Y eso lo entendió muy bien Patrice Chéreau, que renunció a «vedettismo» vanos y se consagró a la obra y a sus personajes. Si el montaje del **Ring** wagneriano para Bayreuth era una «boutade», defendible sólo por una cierta prensa francesa microcéfala, la escenografía de **Lulu** ha de considerarse un acierto redimidor. Chéreau, que, muy importante, ya había montado la versión en dos actos en Milán, 1972, adopta los modelos gráficos del cine expresionista alemán de los años veinte y treinta, aquellos durante los cuales se componía la ópera, y así, la escena recuerda una y otra vez **Metrópolis**, de Fritz Lang; **El gabinete del Doctor Caligari**, de Wiener..., o la misma **Lulu**, de Pabst, cuya protagonista, Louise Brooks, aparece en uno de los cuadros que figuran en el estudio del «pintor». Más importante que esto es el que Chéreau haya entendido, como Kraus explicara en 1905, que «Lulu» es más una víctima que un vampiro: así, el magno juego de escalinatas que preside la acción simboliza el ascenso y la caída del personaje. «Lulu» matará al «Doctor Schön» desde lo alto del pretorio, en su cénit, y desde ese momento hasta el final de la obra siempre la hallaremos descendiendo escalones. Para poder mantener esa regla, Chéreau ha tenido que alterar ligeramente el texto de la última escena: «Lulu» no ruega a sus clientes que suban, sino que bajen, ya que su habitación está al comienzo de una enorme gradería. Es aquí donde Chéreau ha estado a punto de «salirse de madre», ya que el refugio de «Lulu» y sus amigos no está en una buhardilla, sino en los lavabos de una estación de «Metro»... Con todo, insisto, el montaje tiene sentido y es esencialmente fiel a la idea de Berg.

Pierre Boulez tuvo una actuación en «crescendo». «Se paseó» literalmente el primer acto, marcando como un metrónomo y, extraña vocación por lo morboso, cobrando vida sólo en las muertes de los maridos de «Lulu». Empezó a salir del letargo en el acto segundo, con una vibrante lectura de la muerte (de nuevo) de «Schön» y una apasionada versión del dúo final, y se destapó por entero en el acto tercero: como demuestra su artículo del programa, Boulez siente una especial «pasión» (?) por el «lumpen» submundo de este acto, y su interpretación aunó lo grandioso y lo sobrecogedor.

Notable, en general, la actuación de los cantantes, con mención muy especial para Ivonne Minton, conmovedora «Geschwitz», y para Robert Tear en el «pintor». Kenneth Riegel no es muy buen actor, pero cantó con pasión la parte de «Alwa». Franz Mazura, excelente «Doctor Schön», estuvo aún mejor al retomar el papel de «Jack el Destripador»: no en balde es un habitual de «Klingsor». Por fin, Teresa Stratas, «Lulu», que realizó un esfuerzo enorme, pero cuya elección resulta problemática: una cantante cuyo personaje más trabajado es la «Susana» mozartiana difícilmente puede negociar las estratosféricas notas de «Lulu», algunas de las cuales la Stratas se saltó tranquilamente; de otra parte, la fragilidad de esta muchacha entra escénicamente en colisión con la capacidad seductiva del personaje y su espontánea brutalidad.

Pero lo importante, el 24 de febrero de 1979, en la Ópera de París, era **Lulu**, finalmente completa, para siempre completa, punto de llegada de un largo, muy largo viaje.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

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 _____

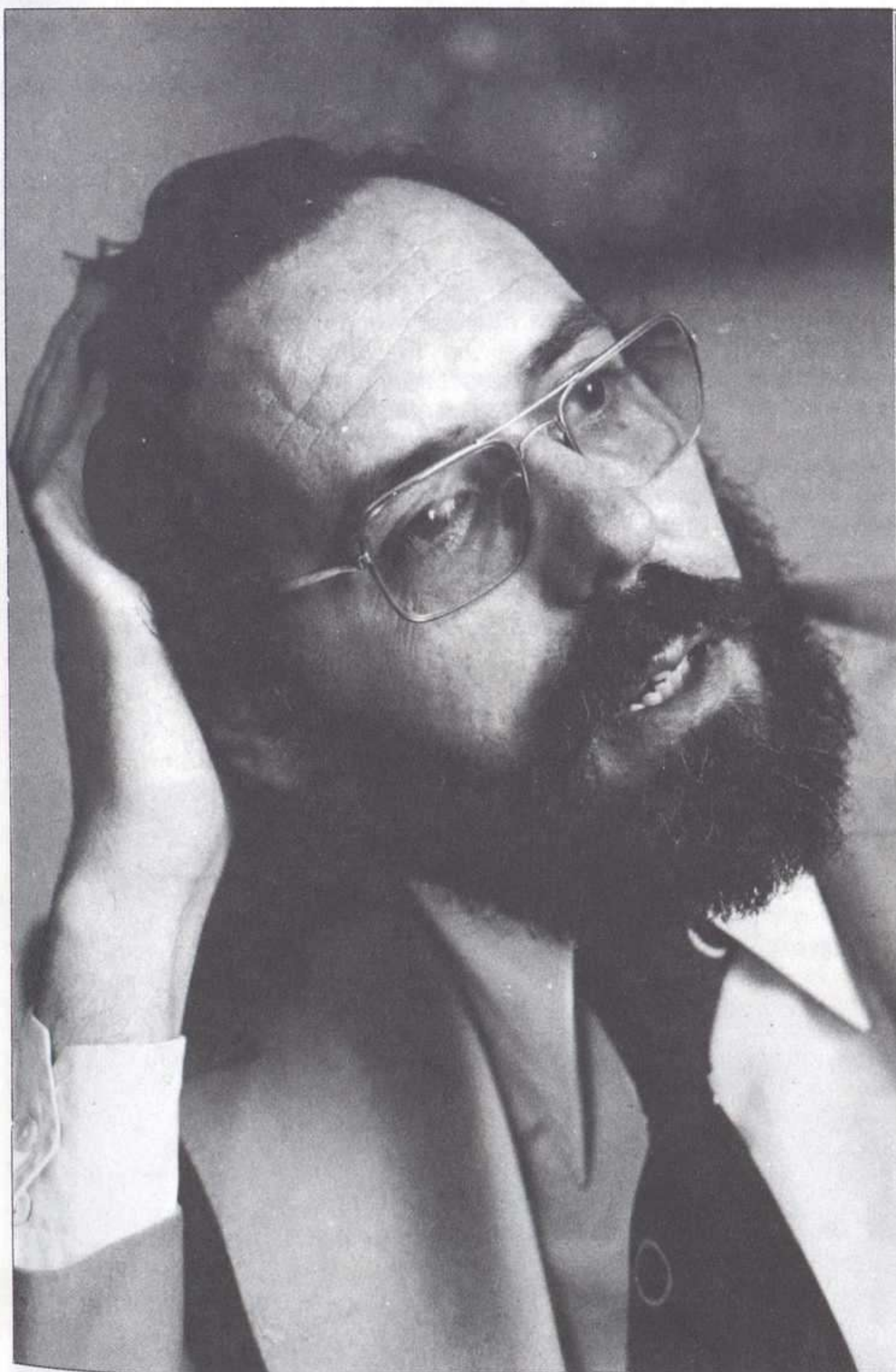
Domicilio _____

Población _____ D.P. _____

ENTREVISTA CON EL DIRECTOR DEL CONSERVATORIO DE MADRID

Por CELSO ABAD

Fotos: A. SUAREZ



Es tajante y parece muy seguro de sí mismo...

Quien haya pisado los pasillos del Conservatorio madrileño en los últimos meses podrá recordar el ambiente en torno a un único tema, que parecía privar: elección del nuevo director. El señor Moreno Bascuñana se jubila y la sustitución parece dudosa. Las aulas saben mucho de pronósticos. El elegido será el primer director nombrado en cánones de democracia y la joven Asociación de Alumnos se las promete felices como protagonista.

Como todo esto y más recae en la persona de don Miguel del Barco Gallego, catedrático de Organo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, «queremos sepa la importancia que RITMO da a su nombramiento y que la Revista está a su disposición», le decimos en nuestro primer contacto telefónico, sabedores de la trascendencia del cargo para la Música española... Y acepta nuestro emplazamiento para celebrar una entrevista... Pero el teléfono es frío y algo había quedado en el aire... Por eso, en la primera oportunidad, antes de la cita, le pregunto:

P.—¿Desea estudiar el texto de las preguntas o...?

Me interrumpe:

R.—No, prefiero la marcha de una conversación.

Es tajante y parece muy seguro de sí mismo, lo que hace que me sienta encogido. Llevar un guión, mejor o peor, es mala situación. Con los tiros flojos se puede uno escapar e irse por los cerros de Ubeda. Pero no hay que adelantarse, y...

Días después, en el despacho de la Dirección, me adelanto a preguntarle:

P.—¿Proyectos inmediatos?

R.—Conseguir Centros para desmasificar un poco el Conservatorio. A ser posible, éstos, autónomos. Interesar al Ministerio en la E. G. B.; ya que tenemos enseñanzas medias, que habiliten Centros donde se puedan impartir las clases con cierta comodidad para profesores y alumnos.

P.—Al parecer, se han negado algunos Centros, que no quieren ceder sus aulas.

R.—Se han negado porque, en realidad, yo reconozco que dar clases de Matemáticas y oír al lado unos pianos, no cabe duda que es molesto. La concentración del profesor no puede ser la misma. Nos han soportado hasta ahora, pero no existe otra posibilidad; de seguir, habrá que buscar otros locales. Son cuatro mil los alumnos matriculados y que reciben clases en ellos. Hubo un Claustro de instituto que se negó, por una serie de razones; pero lo hicieron con sólo diez días de antelación, cuando las matrículas ya estaban cursadas. La búsqueda de estos Centros es difícil. Tenemos previsto uno en la calle de Amanuel, y, al parecer, dispondremos para octubre de ocho aulas. El año pasado hubo, por parte de Colegios de E. G. B., el ofrecimiento de usar sus clases a partir de las cinco de la tarde. Se va a considerar esta oferta



Es absurdo que en un conservatorio se impartan a un tiempo clases de grado medio y elemental...

para los grados Elemental y Medio, y dejar Isabel segunda para el Superior.

Sobre la mesa hay un folio multicopiado con una serie de puntos que me van a permitir «controlar» el curso de la conversación, dando a ésta un giro que, en pro de la importancia de los temas, someramente leídos, me hará abandonar la improvisación y dar agilidad a la entrevista por la exposición de dichos temas, más concreta y menos dada a divagaciones. Dejamos así hablar a la persona para centrarnos en el temario que nos explica la

LINEA PROGRAMATICA DE ACTUACION

del Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, don Miguel del Barco:

1.º Definición y homologación de las titulaciones académicas de Conservatorio con respecto a las de su mismo nivel en el cuadro general de titulaciones expedidas por el Ministerio de Educación y Ciencia a los efectos docentes.

R.—Si con las titulaciones del Conservatorio no se puede dar clases en un instituto, damos títulos que sólo sirven para los Conservatorios, y la influencia musical no se circunscribe en exclusiva a éstos, sino también a la E. G. B., B. U. P. y, sin lugar a duda, a la Universidad. Para esta última lo podría solucionar la Ley de Enseñanzas artísticas. Pero hasta que esta ley no se apruebe, los títulos impartidos por el Conservatorio son poco menos que inútiles, por lo que debemos interesar al Ministerio y dar la cara ante la Administración para que este problema se solucione. Si a un estudiante de Conservatorio se le exige Bachiller superior y la carrera de Música es, cuando menos, tan larga como las otras, no entiendo cómo esta especialidad no tiene la misma homologación que las otras universitarias. Además, estudiar Música y otra carrera universitaria a la vez no es fácil, a no ser que se trate de una persona muy privilegiada. Es como exigir que alguien estudie Filosofía y Derecho a la vez. Realmente, no hay tiempo, pues los programas tienen una altura académica que no permitiría la brillantez exigible.

2.º Separación de los distintos grados de enseñanza: Elemental, Medio y Superior.

R.—Es absurdo que en un Conservatorio Superior se impartan a un tiempo clases de grado Medio y Elemental; como si en la Universidad se enseñara E. G. B. y B. U. P. con la carrera propia-



La enseñanza musical ha de ser individualizada, hay que dar clase al alumno.



... parto de la base de que todo lo que se haga en el centro perjudica o beneficia directamente al alumno, por lo que éste debe tener sus propias defensas.

mente dicha. Esto depende, en gran parte, de la Ley de Enseñanzas artísticas.

3.º Estudio y reforma del Reglamento interno del Conservatorio, y redacción y normas de disciplina interna.

R.—Las estructuras del Conservatorio se han democratizado, creo que suficientemente, ya que se participa en el gobierno del mismo con todos los estamentos de él. Así lo pedí al aceptar este cargo. Existe un órgano soberano del Conservatorio, un Miniclaustro, que decide de las cuestiones a presentar a la Asamblea general que es el Claustro, y la Junta de Gobierno para las tramitaciones ordinarias. La Asociación de Alumnos está en el Claustro y en la Comisión Permanente. En el Claustro hay una representación de alumnos, profesores no numerarios, etcétera. En la Comisión Permanente, tres alumnos, tres profesores no numerarios, tres numerarios y la Junta Directiva (de gobierno). También están los alumnos en la Comisión para la Reforma del Reglamento de Régimen interior, y en todo aquello que afecte a los mismos deberán estar presentes. Están con voz y voto en el Claustro, y representados por cada especialidad.

4.º Problema de la masificación. Pruebas de admisión, edad de admisión, número de alumnos por clase.

R.—Debe ser discutido. No se trata de «*numerus clausus*», pero, en verdad, existe el problema de que algunos profesores imparten enseñanza a cien alumnos, y esto no es positivo ni eficaz. La enseñanza musical ha de ser individualizada, hay que dar clase al alumno. Treinta o cuarenta son suficientes, y creo que excesivos. La admisión hay que reglamentarla, pues no es honesto recibir más alumnos de los que se pueden atender. Sucederían dos cosas: primero, que no se beneficiarían los que entran, y segundo, se perjudicaría a los que ya están. Es una cuestión que corresponde resolver al Estado, creando más puestos de trabajo y más aulas. A mí me asusta eso de la selectividad, pero la enseñanza artística presupone unas cualidades en la persona que deben primar sobre las que nos las tienen. La sociedad se gasta el dinero para que tenga un resultado positivo.

5.º Creación de un Departamento para la contratación de personal.

R.—Personas de auténtica valía, de «rodaje» realmente reconocido en el mundo del Arte, o que su historial y las pruebas de aptitud (referente a esto aún no le puedo decir nada) demuestren una gran capacidad para las enseñanzas musicales. Tratamos de que el Conservatorio sea el mejor, o cada vez mejor. Aunque sea



Pedimos no que se englobe en la Universidad, sino que se reconozca la categoría que se merecen estas enseñanzas artísticas, por las dificultades inherentes a las mismas.



... Las estructuras del conservatorio se han democratizado, creo que suficientemente, ya que se participa en el Gobierno del mismo con todos los estamentos de él. Así lo pedí al aceptar este cargo.

un poco deslavazado, quiero puntualizar que parto de la base de que todo lo que se haga en el Centro perjudica o beneficia directamente al alumno, por lo que éste debe tener sus propias defensas.

6.º Creación de un Departamento de Orientación musical.

R.—No es que se vaya a crear de inmediato, pero sí lo exige el Conservatorio. Se accede a las especialidades sin la orientación que este Departamento aportaría.

7.º Creación de un órgano de información y de una revista del Centro.

R.—Ya existió, y queremos que vuelva. Que sirva de información a alumnado y profesorado con respecto de las actividades de la Casa. Y también a la opinión pública, pues somos el punto de mira de parte de la sociedad. Con aquélla se puede lograr la transparencia suficiente en el funcionamiento del Conservatorio.

8.º Creación de un Departamento de Musicología, Pedagogía musical, Música antigua y Técnicas contemporáneas.

R.—Dar aire universitario al Conservatorio es crear unos departamentos que tengan un radio de influencia tan grande como Musicología, Música antigua, Pedagogía musical y Técnicas contemporáneas. En relación a este último, se ha pedido a Luis de Pablo un presupuesto de lo que costaría un laboratorio electrónico. También hay que actualizarse con respecto a los instrumentos más antiguos: clave; flauta de pico y travesera, trompa..., que necesitan de una asesoría constante por su antigüedad.

Al frente de Musicología tenemos al gran musicólogo Padre Samuel Rubio. De Música antigua se encargaría, seguramente, Genoveva Gálvez (actualmente lleva lo de Santiago). Para Pedagogía está el profesor Angulo. Todo sería ampliar lo que ya existe. En cuanto a la falta del Departamento de los instrumentos antes reseñados, dice muy poco en favor de la Música española, tan rica en composiciones para algunos de ellos, como la vihuela.

9.º Programación de cursillos sobre temas especializados: Interpretación musical, Técnica instrumental, Pedagogía, Musicología, Música antigua, Música contemporánea, etcétera.

R.—Está «in mente» y he recibido las mejores noticias, casi confirmadas por la Dirección General de Música, en el sentido de que los Cursos de Interpretación a celebrar en España sean organizados por el Conservatorio. La aceptación es lógica, pues pertenecen a la Pedagogía musical. Se intenta traer una serie de personalidades, para evitar que los que no puedan salir al extranjero gocen de menos oportunidades que aquéllos para estudiar música especializada en las diversas épocas, estilos, autores, etcétera.

10.º Fomentar al máximo la participación activa de profesores y alumnos en los actos musicales y culturales del Centro.

R.—El Conservatorio necesita que los profesores y alumnos, siempre que sus posibilidades se lo permitan, tengan la oportunidad de demostrar sus cualidades. No todos, por supuesto, pueden actuar en público, ni todos los que están son los mejores, ya que hay grandes intérpretes inútiles para la enseñanza; y también, por

su temperamento, quien no es capaz de presentarse con garantía ante un público y, sin embargo, es un gran pedagogo. Se trata de que los que quieran y puedan tengan la posibilidad de presentarse activamente en el Centro.

11.º Crear un Departamento de Relaciones Culturales con otros Centros docentes.

R.—Esto es interesantísimo, porque hay siempre métodos distintos de enseñanza, estructuraciones de programación, planes de estudios, exámenes, organización administrativa que puedan beneficiar mucho al Conservatorio. Por ello he pensado, y alguien me ha ofrecido, un viaje a los Conservatorios de Europa, para estudiar su funcionamiento, sin que ello presuponga renegar de nuestro estilo propio. No se trata de copiar al pie de la letra, sino de aceptar todo lo positivo que nos favorezca. Usar para el intercambio la revista o el boletín informativo del Centro es lo lógico, pues estaríamos al tanto de las actividades de otros Centros no sólo españoles, sino extranjeros.

Así, a grandes rasgos, son éstos los proyectos más inmediatos para el Conservatorio. No quiero dejar el tema de la Biblioteca, sobre la que debo puntualizar que en estos días se está abordando una reforma profunda, que puede tardar en realizarse alrededor de un año. En ella están trabajando ya hace tres meses.

Parece haber terminado, y le abordo con dos preguntas: la primera, sabedor de que tiene una idea clara sobre ella, pues algo dijo anteriormente, y la segunda, como lógico colofón de este semimonólogo:

P.—¿Es conveniente que las enseñanzas de los Conservatorios se «enrolen» en la Universidad?

R.—Particularmente, no veo la necesidad de englobarlas en la Universidad, sino de que estén al mismo nivel y adquieran el mismo rango. Este nivel traerá consigo la asimilación. Pedimos no que se engloben, sino que se reconozca la categoría que se merecen estas enseñanzas artísticas, por las dificultades inherentes a las mismas, propias del aprendizaje artístico.

P.—Esta planificación, ¿a quién y cómo se presentará?

R.—El orden de preferencia se ve a someter a la Comisión Permanente. Hemos tenido una reunión con la Junta Directiva, y vamos con una propuesta a presentar al Claustro. Posteriormente iremos con dicha propuesta al Ministerio, que hasta ahora nos ha dado todas las facilidades.

P.—Como colofón, una puntualización importante y en el ánimo de todos: al ofrecerle nuestras páginas y aceptarlas usted, se ha quemado la etapa informativa; la segunda, don Miguel, quedamos en que corría a nuestro cargo. Por ello emplazamos a todas las fuerzas responsables para que su programática salga a flote. Todos somos responsables, y nosotros, desde aquí no queremos negar nuestra colaboración. Sepa que nos tendrá siempre a su lado, pues deseamos que la enseñanza musical ocupe el puesto que preconiza su línea programática.

Madrid, 4 de junio de 1979
CELSO ABAD AMOR

«INES E BIANCA», OPERA INEDITA E INAUDITA DE MARCIAL DEL ADALID (1826-1881)

PREAMBULO

La vida y la obra de Marcial del Adalid, que durmieran el largo letargo —casi secular— del olvido, tuvieron oportunidad de ser conocidas por el público gracias a una edición de algunas de sus obras pianísticas que hizo la Real Academia Galega hace catorce años. Con escaso acierto el trabajo fue encomendado a Rodrigo de Santiago y a Antonio Iglesias. Y digo con escaso acierto porque, si bien el trabajo de Antonio Iglesias, que éste denomina como comentarios analíticos de las obras editadas —empeñándose en el estilo chopiniano de las obras comentadas, que no es tal, sino el correspondiente al estilo característico de Adalid—, poco tiene que ver con lo que ordinariamente se entiende por análisis musical —tipo de comentarios que, a nuestro pesar, creó escuela—, la síntesis biográfica sobre Adalid de Rodrigo de Santiago —cuya «autoridad» queda reflejada en frases como: «En Grecia existía un modo auténticamente nacional: el dorio, que equivalía a nuestro modo menor actual, y el cual lo encontramos muy frecuentemente incrustado en la música gallega: su origen, por lo tanto, es griego» (1)— es una sarta de afirmaciones poco gratas y hasta humillantes sobre el biografado. Lo grave del asunto —aparte del mal gusto que supuso esta edición— es que las personalísimas opiniones de De Santiago sobre la calidad de la obra adalidiana fueron tomadas como verdades inagotables e incontrastables —cuando no se tenía más que andar hasta la sede donde se hallaban depositados los manuscritos para comprobar la veracidad de los asertos del antedicho—, y algunos se limitaron a repetirlos —me estoy refiriendo a Ramiro Cartelle, y a, por ejemplo, su artículo en RITMO, abril del 78—, creando una opinión nefasta sobre el que, a mi parecer, podría considerarse como precursor del «rexurdimento musical gallego».

Tenemos así que lo que pudiera haber sido un primer paso en el conocimiento de la personalidad musical de Adalid fue el nacimiento de una confusión (2). Adalid continúa siendo el enigma que era, ya que en modo alguno, según he podido comprobar y luego demostraré, tiene que ver su persona con la imagen que de él nos dieron Antonio Iglesias y especialmente Rodrigo de Santiago.

Para el que se acerca a la obra del maestro gallego y va descubriendo a través de ella la personalidad musical y humana del ilustre compositor, la investigación constituye una empresa apasionante, y los paulatinos hallazgos una fuente de gratísimas sorpresas.

En el presente artículo no voy a tratar más que una parcela del amplio tema que es la aportación adalidiana a la música gallega: la ópera *Inés e Bianca*. Como consta en el título, está inédita —los materiales por mí consultados son manuscritos del mismo autor, en parte, y en parte de copista— e inaudita —en el sentido literal del término, ya que nunca llegó a estrenarse—. Hemos de lamentar que lo que tiene todas las señales de obra rematada en sus últimos detalles —la partitura es completa, la orquestación aparece detallada hasta sus más mínimos elementos (hasta el grado de aparecer indicadas trompetas con pistones o sin pistones, según el momento y el empleo), figuran el texto y las anotaciones de entradas y salidas de personajes, decorados, acción, etc. En una palabra: es una copia limpia de la partitura del director (3)— esté incompleta, por lo que claramente es pérdida de algún cuadernillo de papel del acto primero y varios del cuarto. El segundo y tercer acto se hallan completos.

La historia de la ópera, por los escasísimos datos que hasta el momento han caído en mis manos, es confusa. Parece seguro que

(1) Página 57 de *La música popular gallega*.

(2) Tenemos nuevo maridazgo de la Real Academia Galega con Rodrigo de Santiago. Al producto que resulte le tienen pensado poner de nombre «Historia de la música gallega», o algo similar.

(3) De esta partitura dice Rodrigo de Santiago, en la edición de las cuatro obras para piano de la Real Academia Galega, lo siguiente (página 20): «También tratará, inútilmente, en estos viajes de ver puesta en escena su ópera *Inese e Bianca*, lo que comprendemos perfectamente, al analizar el proyecto, los borradores que existen en la Real Academia Galega, esquematizados hasta lo inverosímil, y, a simple vista, de pobreza manifiesta».



Marcial del Adalid.

se intentó su estreno en Madrid, sin éxito por la oposición sistemática de los que entonces llevaban los negocios teatrales a estrenar una ópera en castellano. También es seguro que se intentó estrenar en París cierto tiempo después —los amigos y la mujer animaron al compositor a este nuevo intento, según parece—. Sin embargo, el sino fatal (¡oh!) de Adalid no iba a permitir semejante satisfacción a nuestro músico, y con sus hilos invisibles consiguió que: versión a), la compañía encargada del estreno quebrara; versión b), se demoliera la sala Ventadour, donde iba a tener lugar la representación —¿No parece esto una lacrimógena historia de malhadados huerfanitos de folletín?—. Quizá la fatalidad que pesaba sobre los románticos se haya disipado ya en nuestros tiempos y podamos estrenarle la ópera como regalo del centésimo aniversario de su muerte, en 1981.

EL LIBRETO

Antes de pasar a hablar de lo más importante de la obra que estamos tratando, supongo que los aficionados a la ópera no me

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



perdonarán que omita tan importante parte como ellos juzgan —y yo pienso en este caso nos puede encender algunas de las muchas luces que necesitamos para nuestras exploraciones— es el libreto.

La parte literaria de la obra también sufrió sus vicisitudes. En un principio, al parecer, el argumento estaba basado en la historia de Pedro Madruga —y por los personajes de la versión definitiva puede que ésta conserve algo de la inicial—, o al menos en alguna de sus aventuras. Pedro Madruga fue un noble gallego, legendario por sus aventuras del siglo XV. Sus tierras eran las de Sotomaior, en la provincia de Pontevedra. Efectuaba sus correrías a últimas horas de la noche y primeras del alba, lo que le valió el sobrenombre.

Basándonos en estos datos, podemos situar hipotéticamente la época de acción del asunto en el citado siglo. De todas maneras, no es más que una hipótesis, que no se contradice con los detalles del libreto.

El libreto definitivo —o, al menos, el arreglo del original al italiano— es de la autoría de Aquiles de Lauzières. Resumámoslo brevemente:

Acto primero.—Pedro, noble, ama y es correspondido por Inés, campesina, a la que jura amor en vida y muerte. Al propio tiempo tiene nuestro protagonista un enemigo al que debe presentar batalla: Alfonso de Lanzós. Los amigos le aconsejan a Pedro que no se fije en Inés, que no es más que una campesina; él debe amar a una mujer de noble cuna. Diego, el padre de Inés, le descubre a ésta su verdadero origen —sus padres se vieron obligados a huir, dejándola con él—. Quiere Inés seguir a Pedro, que ha salido con sus soldados en busca de Alfonso, cae al río y muere ahogada.

Acto segundo.—Aparece ahora la otra figura femenina, Bianca. Es una dama noble que ama, sin ser correspondida, aunque sí admirada y apreciada, a Pedro, que le hace saber de su juramento a Inés. Lanzós —que se supone cayó enemigo de su prisionero— escapa, y Pedro ha de salir de nuevo en su búsqueda.

Acto tercero.—Escena en el campamento de Alfonso y sus soldados. Hay campesinas y vendedoras del pueblo vecino con éstos. Entre ellas está Bianca, disfrazada de Inés —disfraz que había usado con éxito para comprobar la hondura del amor de Pedro por Inés—, aunque no logra engañar a Diego. Alfonso se siente atraído por Bianca. Esta aprovecha el tanto para entregárselo a Pedro. Así aquél cae de nuevo en el cautiverio de éste.

Acto cuarto.—Tras la escena de los monjes en el cementerio y la oración de Diego por su hija querida, aparece el cortejo nupcial de los recién desposados: Bianca y Pedro. Este va pensativo. Cuando se queda solo surge del lago el espíritu de Inés, en blanco —los rayos de la luna no son tan blancos—, caminando sobre las aguas a preguntarle a Pedro por qué faltó a su juramento...

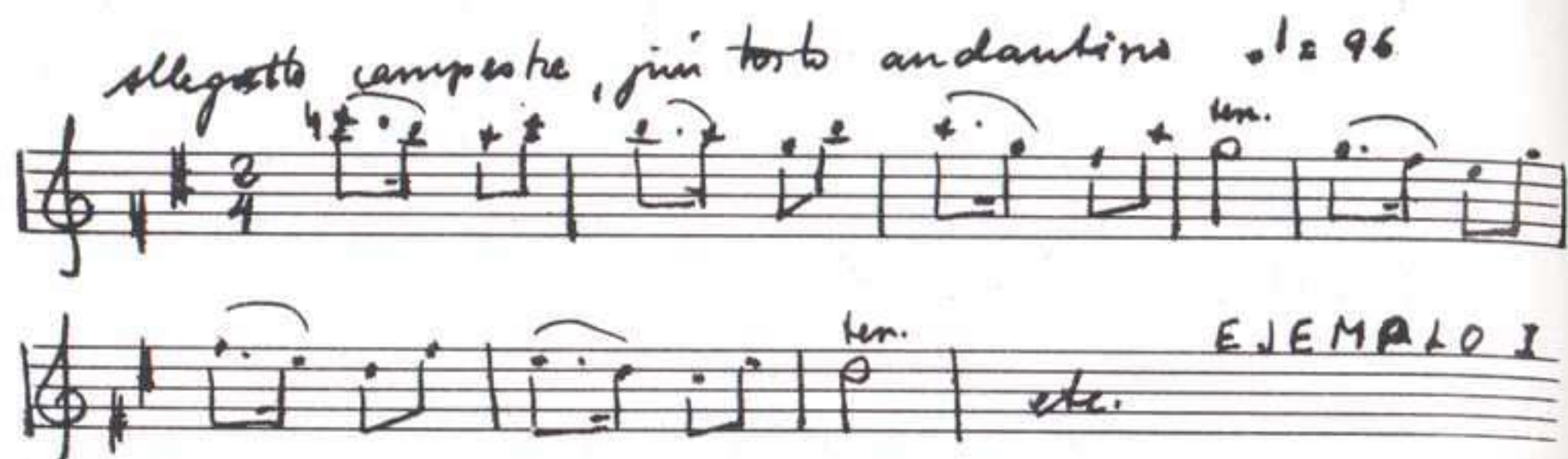
(Quedarse sin conocer el desenlace es una de las características frustrantes, para el que siguiere el argumento, de las obras incompletas. ¿A que sí? Supongo que todo será obra del sino adalidiano, que nos lo quiere envolver en esa nube de arcano e incertidumbre que hace tan romántico.)

La época de la acción —finales de la Edad Media, si nuestros cálculos no fallan—, la promesa de amor eterno de Pedro a Inés, la muerte trágica de ésta, la escena del cementerio, la aparición de la difunta son todas ellas situaciones típica —y casi tópicamente— románticas. Hago hincapié en esto, porque todas las señales me hacen pensar que Adalid comulgaba de obra con la estética que le era contemporánea. Sin embargo, sus miras, como veremos más adelante y ahora sólo sospechamos —autor del libreto: un amigo francés—, eran más europeas. He de recordar que Adalid vivió, estudió e hizo amistades en Londres y París. El que fuera alumno de Moschèles y Franz Liszt y condiscípulo de Grieg nos consta que leía a Byron en inglés, a Víctor Hugo y Lamartine en francés y, naturalmente, a los románticos castellanos como Espronceda; dominaba perfectamente el italiano, y seguramente tenía conocimientos de alemán. Su cultura —en todos los aspectos, incluido el musical— debía ser bastante universalista. No nos puede extrañar entonces que el ambiente madrileño le quedara estrecho, ni nos debe sorprender la ausencia de los rasgos «españoles» que caracterizaban la música de sus colegas hispanos —especialmente, los residentes en la Villa y Corte— en la suya.

LA MUSICA

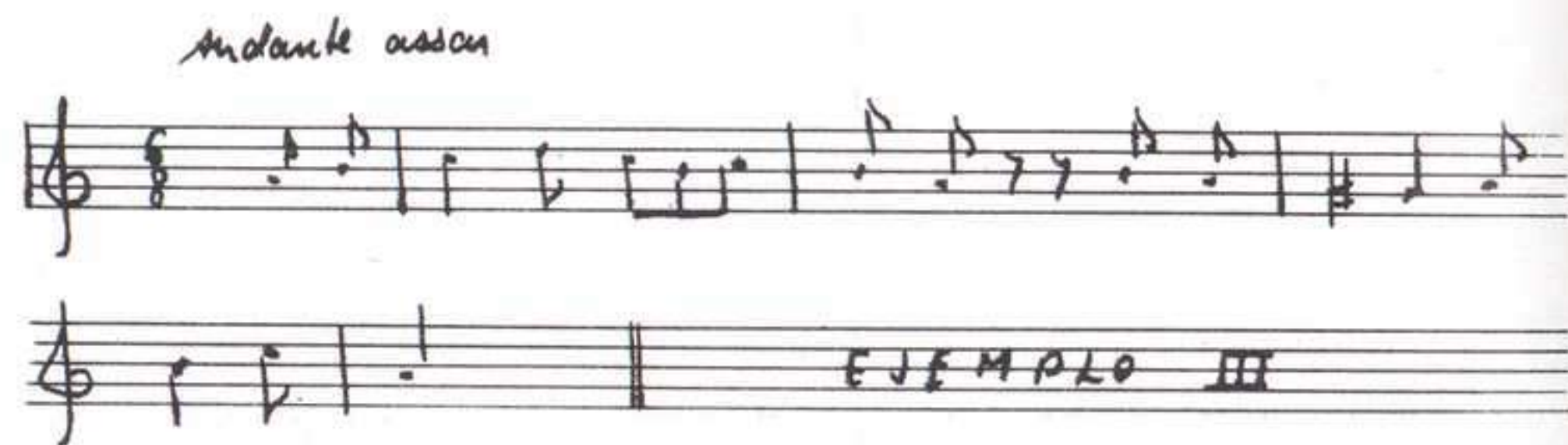
Soy consciente y opino que hablar de música —y más aún si ésta no ha sido escuchada— supone un empeño más literario que musical. Pero también sucede que quizá éste es uno de los medios —antes del que algún día, Dios mediante, será estreno— de dar información o, al menos, crear expectación ante algo existente, pero totalmente ignorado. Por ello voy a tratar seguidamente de hacer una «descripción» de las características más sobresalientes de la partitura de **Inés y Bianca**, así como llamar la atención sobre algunos detalles importantísimos de la misma, por lo que de reveladores sobre la personalidad musical de Adalid puedan tener y lo trascendentes que para la historia de la música gallega puedan ser.

Un hallazgo sorprendente fueron los temas populares gallegos que aparecen a lo largo de la obra en varias ocasiones. Estos gazapos musicales ocultan su identidad o procedencia a oídos no gallegos, porque no tienen indicación alguna de su origen. Así, por ejemplo, el aire de alborada que aparece en el preludio (ejemplo I) lleva en la indicación metronómica el calificativo de «cam-



pestre», sin más. Lo más exacto musicalmente, pero menos práctico, por su desconocimiento del mismo de los músicos no gallegos, sería «tiempo de alborada», que a la par de indicarnos el aire, nos indica también el carácter. La melodía va encomendada al cboe —instrumento de la orquesta que más asemeja su timbre al de la gaita—. El tema musical es variado poco después, como se refleja en el ejemplo II.

El segundo tema popular gallego lo encontramos en el aria de Inés (ejemplo III), que coincide con uno de los varios recogidos por Adalid, que aparecen en el álbum de canciones dedicado a su hija María con el número 56.



El tercer caso lo encontramos, dentro de este mismo acto, en el coro de muchachas. Coincide este tema con el de la canción 55 del mencionado álbum; aunque en este caso ha sufrido una variación rítmica (ejemplos IV y V), sólo cambia la desinencia, y ello es por razones sintácticas. Aquí cabe la siguiente pregunta: ¿la variación efectuada al tema es obra de Adalid, o bien recogió éste dos temas que no eran más que una variación el uno del otro? La respuesta, sea cual sea, en nada afecta al origen popular de la melodía correspondiente al ejemplo V.

El cuarto y quinto casos (correspondientes a los ejemplos VI y VII) los encontramos en el acto tercero. El tema del ejemplo VI se corresponde con la canción número 62 de «María» y el VII con la 52 del mismo. Lo único que resulta un tanto peculiar de todos estos casos citados —al menos, para oídos gallegos— es escuchar estas melodías con letra italiana (!).

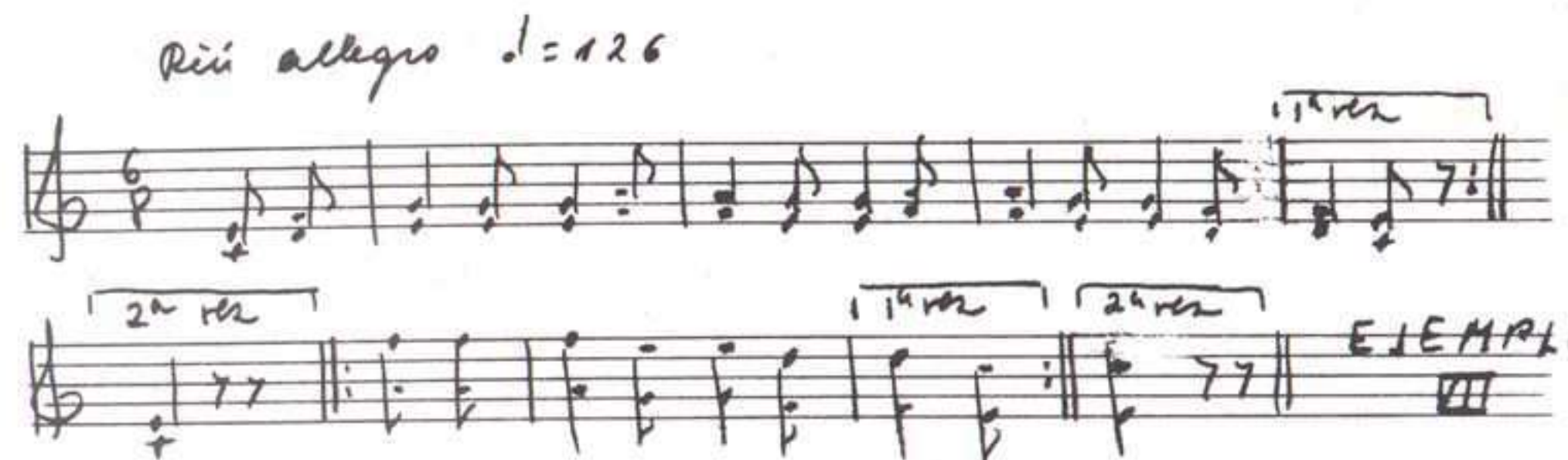
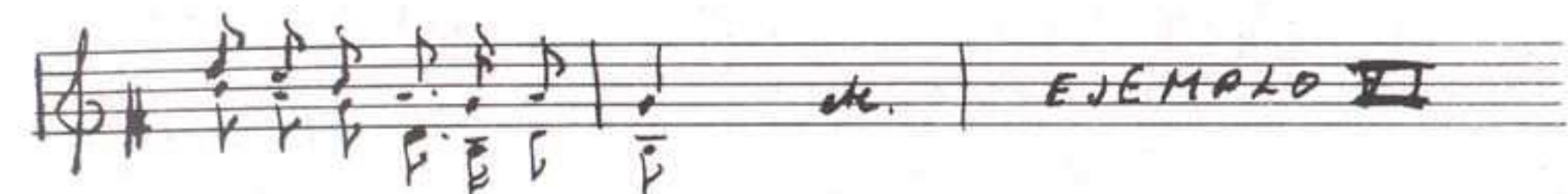
Como he dicho, fueron para mí una sorpresa estos hallazgos, y no porque no supiera de las inquietudes nacionalistas de Adalid —recordemos que él fue, casi con toda seguridad, el primero en recoger el folklore en nuestro país, colaboró con Inzenga para su cancionero y, aparte de los arreglos hechos sobre los temas populares recogidos, escribió canciones sobre textos gallegos de su mujer, la escritora Fanny Garrido («Eulalia de Lians») —, sino tal vez por no esperarme, por no contar con tan profunda concienciación nacionalista en nuestro autor, que le hiciese incluir en una obra de tan grandes dimensiones como es una ópera temas populares.

De momento ignoro la fecha de composición de la ópera, cuestión ésta que nos podría dar muchas pistas sobre el «rexurdimento» musical —y aun literario, ya que Adalid es nueve años anterior a Rosalía— gallego. Todo parece indicar que fue compuesta en una etapa, si no primera, tal vez media de la no muy larga vida del compositor. Sabemos que intentó su estreno en Madrid y tardó aún en volver a intentarlo en París —la fecha de la demolición de la sala Ventadour nos desentrañaría esta incógnita—, y que después del fallido intento **Inés e Bianca** durmió años en el retiro de Lóngora. Otro dato es el que nos dan las canciones populares que se encuentran en la ópera. Obviamente, ésta es posterior a la recogida de aquéllas. ¿Cuándo fueron recogidas éstas? La fecha

EJEMPLO IV



EJEMPLO V

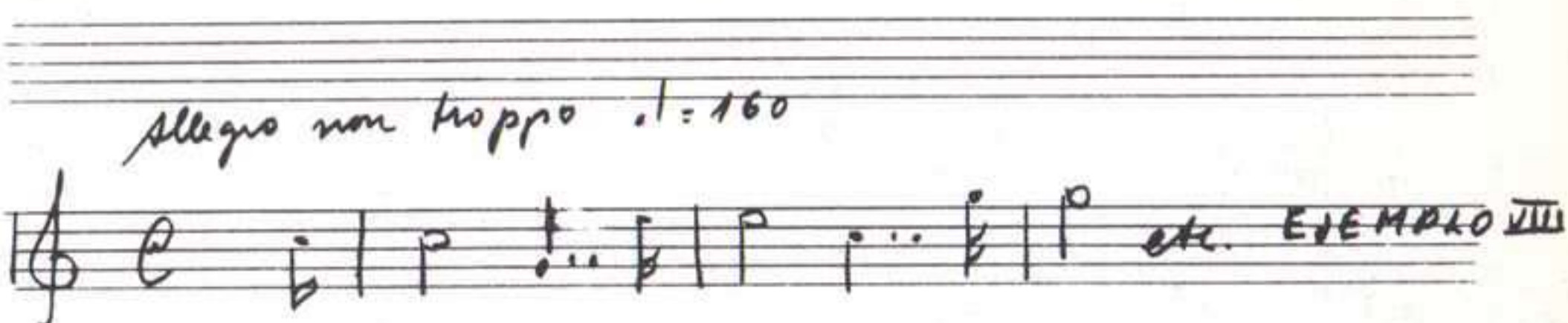


de la composición de la ópera puede ser doblemente significativa: nos daría la etapa exacta de la concepción de la obra y el momento preciso de la, seguramente, primera recogida de folklore gallego.

La manera de tratar este material folklórico es, como sucede con sus contemporáneos, primitiva —en el sentido en el que se usa esta palabra en arte, y que por muy mala costumbre no se utiliza más acá del primer renacimiento—. Los compositores románticos, por la novedad del descubrimiento, no supieron tratar debidamente el nuevo material, por no saber usarlo más que dentro de su propio sistema musical —el tonal—, incrustándolo casi a la fuerza. De todos es sabido que no es hasta el siglo XX, precisamente con la muerte por viejo del sistema tradicional, cuando se buscan nuevos sistemas, y entre ellos los que pueden construirse a partir de los folklóricos, para la elaboración de un nuevo medio de expresión musical. Adalid peca de los mismos defectos de los románticos. Estos defectos no son tales si se consideran como la otra cara de la moneda de la semilla fecundadora de una nueva hermosa vida.

Cada uno de los personajes de esta obra tiene una faceta dominante que lo caracteriza. Así, Inés es una humilde y sencilla campesina. Ella canta entonces como una campesina lo haría —tema del aria (ejemplo III)—, y el tema que lleva asociado y que nos la recuerda es el de la alborada del ejemplo I. En la muerte de esta protagonista la orquesta nos trae el tema del ejemplo III, y cuando Bianca se hace pasar por Inés ante los ojos de Pedro, y asimismo cuando ante este mismo personaje aparece el espíritu de la muerta suena el tema del ejemplo I. Las amigas de Inés, campesinas como ella, cantan también temas populares. Estas partes parecen estar tratadas con especial cuidado por el autor. Al mismo tiempo de esta asociación de temas populares a gentes del pueblo hemos de considerar el tratamiento orquestal que reciben. Como ya se ha dicho, el tema de la alborada está presentado por el oboe. Siempre que se repite a lo largo de la obra está encomendado a este instrumento, o bien a algún miembro de la familia de las maderas, que, naturalmente, son los que más carácter «campestre» —según la propia denominación de Adalid— le pueden prestar. El resto de los temas populares también tiene como primeros vehículos de interpretación a las maderas —especialmente flauta, oboe y fagot. El clarinete tiene características tímbricas menos indicadas para este fin—.

El personaje de Pedro está caracterizado por un tema de construcción muy elemental (ejemplo VIII). Esto se debe a lo siguiente: el protagonista masculino de la ópera es un guerrero, y las sonoridades a él familiares son las de las trompas de caza. Estos instrumentos, como se sabe, no llevaban pistones, y su gama sonora era muy pobre, limitándose casi a los tres sonidos del acorde perfecto. Los metales caracterizan también a los soldados de Pedro.



Don Marcial del Adalid y su esposa, doña Fanny González Garrido.

Estos están hasta tal punto unidos a ellos, que al cantar en coro hacen según la armonía característica de varias trompetas naturales tocando a la par (véase el ejemplo IX), al tiempo que son doblados por ellas.

Los soldados de Lanzós, y él mismo en este aspecto, recibieron un trato similar, por parte de la pluma adalidiana, al de sus enemigos. El ejemplo X corresponde al coro de soldados del acto tercero. Este tema contrapuntea con los de las vendedoras y campesinas de la misma escena (ejemplos VI y VII).

Si las maderas caracterizan a las campesinas y los metales a los soldados, son las arpas las encargadas de arropar el canto de la dama noble, Bianca. El aria de este personaje no podría desde luego, estar basada en un tema de origen popular, ha de ser algo que sólo en medios distinguidos pueda darse: un vals (ejemplo XI).

Los religiosos del último acto tienen como acompañante instrumental obvio el órgano, y el tema de su canto es una especie de coral (ejemplo XII). La campana está asociada al cementerio.

Vemos así que cada personaje, que representa un carácter diferente, está identificado por un tema. La identidad de dicho tema no se basa solamente en la línea melódica propia, sino también en el instrumento que lo hace oír. De este modo la interrelación entre el tema y las características propias del instrumento es completa. Los personajes están representados por un tema propio, que al mismo tiempo nos describe su condición social y de tra-

Dietmann

Modelo STUDIO
Medidas 108 x 142 x 55 cms.



Fabricación artesana



Perfecta afinación



Control de calidad

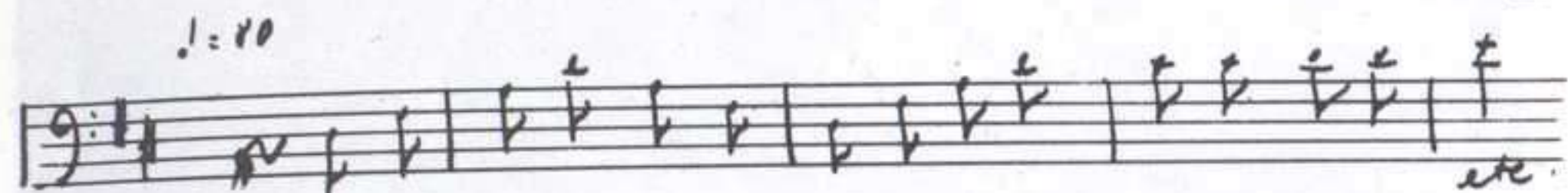


Servicio Comercial: Hermosilla, 75 Tels. (91) 225 41 78 - 225 41 34 Madrid-1
Oficinas y Almacenes: Laforja, 75 Tels. (93) 209 33 00 - 200 18 67 Barcelona-21

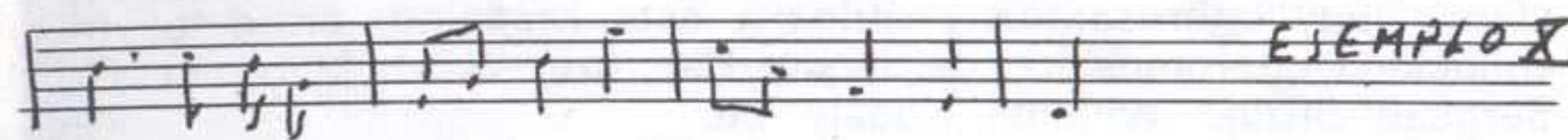
EJEMPLO IX



EJEMPLO X



tempo di valze $\text{♩} = 68$



Andante non troppo $\text{♩} = 95$



EJEMPLO XII

bajo. En la mente de alguien con unos mínimos conocimientos de cultura occidental se realizan las asociaciones siguientes: sonido del órgano (iglesia); trompas o trompetas (llamadas militares o de cacería); oboe, flauta (campo); etc. Puede decirse que en **Inés e Bianca** se da lo que tanto usaron los románticos y que se denomina descriptivismo musical.

Los temas expuestos se constituyen en auténticos «leit-motiv», al estar construida toda la obra en base a ellos. Es de esta suerte también que la ópera goza de una estructura férrea y la podemos contemplar como una obra redonda, por lo bien lograda.

Creo que Adalid es un caso como compositor único en la España de su época. Si bien en un cierto momento de su vida tuvo relaciones con la capital del Estado —donde fundó, con Monasterio, la Sociedad de Conciertos—, ello no quiere decir que se sintiera en ella como en la capital de las artes que nunca fue, sobre todo habiendo degustado anteriormente los ambientes parisiense y londinense. Adalid, como ciudadano europeo, comprendió y asumió las características románticas, llevándolas a la práctica —una manifestación muy significativa es la anotación de material folklórico—. Pesaba asimismo sobre él la consciencia de que si bien Madrid no era Europa, la música popular gallega nada tenía que ver con la que se denominaba «española». Pienso que por ello decidió unir a la línea estética romántica europea —que predicaba, entre otras cosas, las nacionalidades— una música popular cuyo único descubridor y espectador entre nosotros parecía ser él.

El estudio de la obra musical de Marcial del Adalid todavía nos deparará más sorpresas, y la escucha de su música —tras la exhumación de sus manuscritos— un deleite tan exquisito como el espíritu de su autor.

MARGARITA SOTO VISO

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGIA

DANZAS CANTADAS DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

Autor: Juan José Rey.

Número de páginas: 104.

Precio: 250 ptas.

CATALOGO DEL ARCHIVO DE MUSICA DE LA CATEDRAL DE AVILA

Autor: José López Calo.

Número de páginas: 308.

Precio: 500 ptas.

REVISTA DE MUSICOLOGIA

Volumen I, 1978, números 1 y 2.

Número de páginas: 264.

Precio: 700 ptas.

Se remiten contra reembolso de su importe, más 50 pesetas de gastos de envío.

Pedidos: RITMO

Virgen de Aránzazu, 21 (edificio Falla).

Teléfono 734 69 37.

MADRID - 34.

EL «DIRECTORIO COMERCIAL» DE RITMO ES EL CAMINO MAS RAPIDO Y SEGURO PARA TODO AQUEL QUE DESEE ADQUIRIR CUALQUIER COSA RELACIONADA CON LA MUSICA.

LA RITMICA-DALCROZE METODO MUSICAL DE ENSEÑANZA

Del 2 al 13 de julio se ha celebrado en Barcelona en el Instituto «Joan Llongueres» un curso de verano dedicado a la pedagogía musical y a la rítmica **Dalcroze** para la formación de profesores del Área de Expresión dinámica. Joan Llongueres, discípulo y colaborador de Jacques Dalcroze, fundó este Instituto para poner en práctica en España las ideas de Dalcroze y suyas propias, sobre una nueva forma de entender y enseñar la música, a través principalmente del ritmo y de la expresión del movimiento del cuerpo.

Me parece oportuno interrumpir la serie de artículos dedicados al método Kodaly, que continuaré en mi próximo artículo, para que Nuria Trías, actual directora del Instituto y nieta de Joan Llongueres, nos hable y explique un poco en el presente artículo de la metodología Dalcroze, máxime teniendo en cuenta que Jacques Dalcroze fue uno de los pioneros de la pedagogía musical y que el propio Kodaly tomó y adaptó partes para su propio método.—F. R.

Es interesante observar cómo en el campo de la enseñanza las artes van adquiriendo cada día mayor importancia, destacando entre ellas la música, a la que podríamos considerar como «la más social» y, por consiguiente, contemplarla como ente destinado a representar importantísimo papel en el campo de la pedagogía, puesto que el hombre es, en sí mismo, un órgano de relación entre los demás, y sus conocimientos, por más varios que sean, resultan minimizados si pierde su condición de sociabilidad.

A tal respecto, preciso es señalar que en cuanto a las posibilidades de su misión pedagógica, la música encierra un alto contenido de sorpresa y de realidad, pues no es sólo en la vertiente del arte o del sentido estético, sino que resulta influyente donde lo estético y lo social se reúnen, a la vez que para contribuir al desarrollo de las inmensas facultades que al ser humano le son otorgadas.

Sin embargo, debemos reconocer abiertamente que todavía no es tenida en cuenta la importancia de la música en la pedagogía escolar, ya que es muy reducido el número de escuelas, en España, que en su programa tengan destinados, por lo menos, treinta minutos diarios a la música.

Según nuestro criterio, no debe servir la música para divertir o regocijar al niño esporádicamente, pues tiene todo el sustantivo interés de un elemento de cultura que educa a la vez los sentidos y el espíritu, uniéndolos armoniosamente.

La música, como toda ciencia, se somete a la inteligencia, pero, como toda realización, además de la sensibilidad del espíritu requiere la colaboración de nuestras facultades psicomotoras, ya se trate del canto, de tocar cualquier instrumento o de los propios movimientos del cuerpo.

Abundando en nuestro criterio, nos parece interesante transcribir lo que René Hubert, en su **Tratado de Pedagogía general**, dice referente a la música:

«La música está llamada a desempeñar un papel muy importante en la formación del ser humano, no siendo aún así reconocido suficientemente, tanto más cuanto que su enseñanza está despojada de toda pretensión utilitaria, en el sentido especulativo que supone cualquier técnica.»

La aptitud para percibir la belleza de una página musical no precisa de menos delicadeza emotiva, flexibilidad intelectual y fineza de gusto que para trascender a la belleza de una página literaria. Muy al contrario, podríamos sostener que la materia de las palabras es de una singular inferioridad respecto a la materia de los sonidos. ¿Hay necesidad de agregar que la música es, más que ningún otro arte, un notable medio de socialización? El empleo que muchos países extranjeros hacen del canto coral para reforzar la sensibilidad colectiva lo prueba abundantemente.

Pero el canto coral no es más que uno de los elementos de la música, y si se practica de una manera completamente mecánica, su acción sobre la formación espiritual del individuo puede resultar incluso de las más mediocres. La verdadera educación musical exige otra cosa.

El niño debe iniciarse en la música como se inicia en la gramática. Comenzar a cantar, como comienza por hablar, antes de conocer las reglas de la una y de la otra. Es de orden natural, como dice Combarieu, «empezar por el conocimiento de la realidad misma». «Esta iniciación en la música supone la triple educación del oído, la voz y el sentido del ritmo.»

Actualmente hay varios métodos que persiguen esta finalidad, siendo muy interesantes y útiles a este respecto; entre los más conocidos citaremos los de Jaques-Dalcroze, Ward, Martenot, Orff, Bergese, Suzuki, Willems, Kodaly, etc.

Todos ellos surgieron en el siglo XX, y casi podríamos afirmar que fue Jaques Dalcroze, en 1903, quien, con la creación de su nuevo método **La rítmica**, influyó de una manera decisiva sobre la educación musical.

El método Jaques Dalcroze, ante todo, establece como primera necesidad **La rítmica**, o sea, aquellos ejercicios mediante los cuales el cuerpo expresa o interpreta la música.

La música ha estado siempre muy unida al movimiento, pero lo que aportó de nuevo Jaques Dalcroze en este sentido fue, ante todo, de orden educativo: tanto desde el punto de vista musical y del ritmo como, de otra parte, persiguiendo el desarrollo general de las facultades del individuo.

Según un último artículo presentado por el director actual del Instituto Jaques Dalcroze de Ginebra, M. Dominique Porte, y del cual entresacamos este pequeño extracto, veremos que las finalidades del método Jaques Dalcroze son resumibles por:

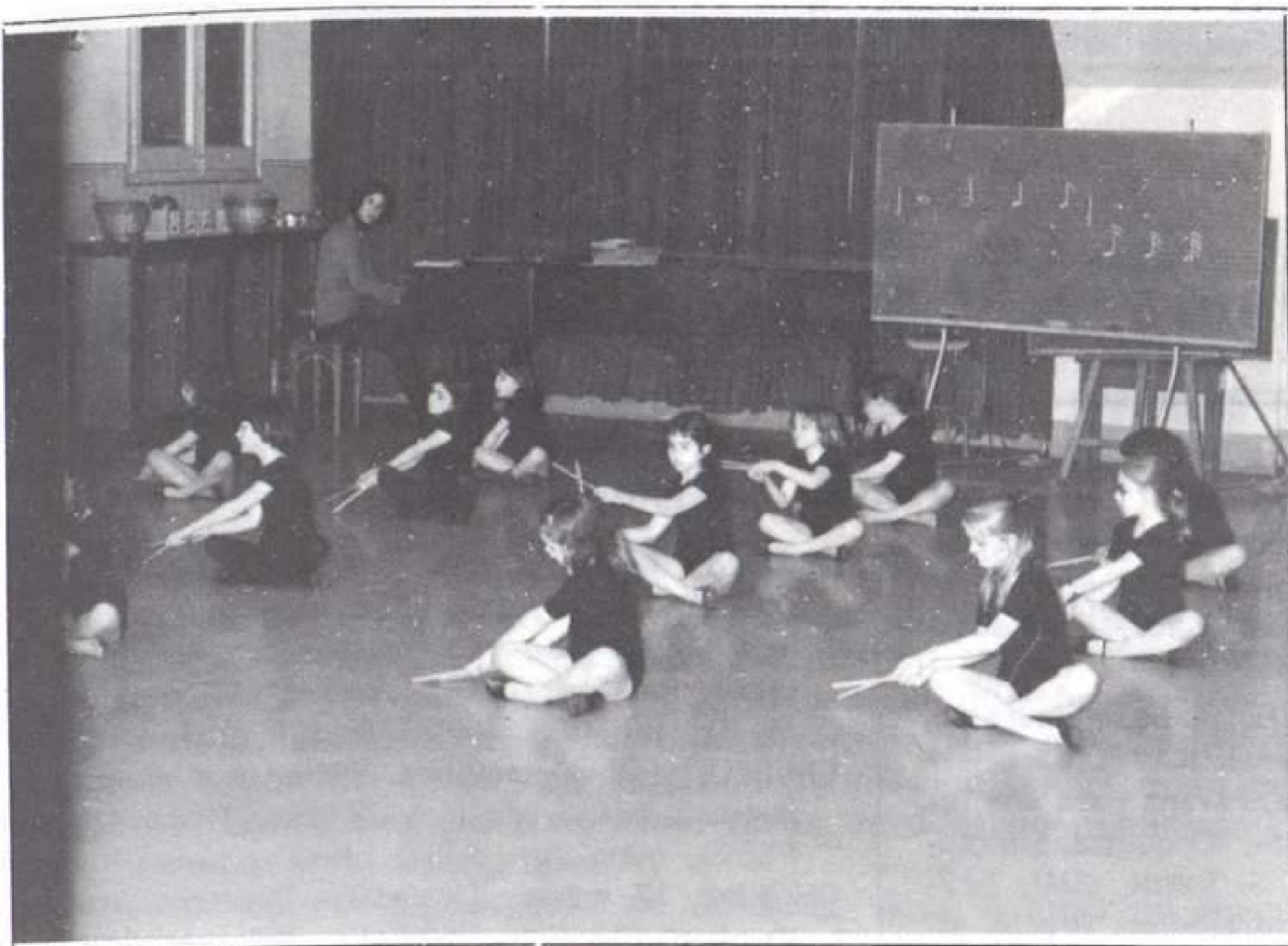
La búsqueda del equilibrio; el desarrollo de los dones del alumno y su musicalización; toma de conciencia del lenguaje musical.

MEDIOS QUE UTILIZA

1. LA MUSICA: estudio del ritmo, del compás, del fraseo, de los matices, del dinamismo; la expresión de los acentos, de los silencios, de las síncopas, etc., para llegar a adquirir una gran sensibilidad del cuerpo a la música. (Aclaremos a este respecto que la Rítmica no significa ni puede confundirse con un ejercicio o marcha militar, ni aun con los ejercicios gimnásticos siguiendo el compás de una música determinada, y ni tan siquiera con la propia danza.)
2. EL RITMO: en todas sus formas: sonora, plástica, poética y musical, hasta llegar a las combinaciones más abstractas.
3. EL MOVIMIENTO FUNCIONAL:
 - a) La relajación; toma de conciencia de una respiración dirigida, que libera las tensiones inútiles. Coordinación muy exacta de todos los músculos para llegar a obtener un rendimiento máximo con un mínimo esfuerzo. Casi una especie de Yoga o un verdadero Yoga en estos aspectos.
 - b) El estudio del movimiento en el tiempo y en el espacio; aplicación del estudio musical del ritmo, hasta llegar a seguir, independientemente, con los miembros

La improvisación del movimiento es fundamental.





Oído, ritmo, improvisación.

del cuerpo las distintas voces musicales. Educación muscular a todos los grados de intensidad, de la contracción hasta la decontracción. Búsqueda de las diversas asociaciones del grupo humano en el espacio.

c) La terapia por la música y el movimiento: la rítmica y el movimiento funcional se adaptan como terapia terapéutica para niños y adultos caracteriales, minusválidos, nerviosos, o para los que tienen trastornos de orden motriz.

4. LA IMPROVISACION VOCAL, INSTRUMENTAL: estudio de la forma; aplicación de las leyes del fraseo y de la expresión; labor de asociación entre los participantes. Educación de la iniciativa de unos y la facultad de adaptarse a los demás. Consecuencia feliz desde el punto de vista social.

La actividad simultánea de todos estos elementos permite desarrollar al máximo el ritmo orgánico.

La música: por su fuerza dinámica y su actividad o su impacto sobre la vida física.

El ritmo: por sus cualidades de ordenación y su contribución al desarrollo de la personalidad.

El movimiento: por el estudio del espacio y de una técnica funcional.

La educación psicomotriz: que crea la rapidez de comprensión y de ejecución.

La improvisación: procura la satisfacción de expresarnos y de crear de una manera personal. Labor artística que revela al hombre a sí mismo, aumentando su potencial vital, su energía, pues asegura la armonización de los centros nerviosos, que es fuente de equilibrio.

El método Jaques Dalcroze comparte principalmente las disciplinas siguientes:

1. La rítmica.
2. El movimiento funcional.
3. La expresión corporal y la danza creadora.
4. El solfeo viviente.
5. La improvisación (vocal, corporal, instrumental, clásica o moderna).
6. El estudio de un instrumento (con preferencia el piano).

El conjunto de estas seis disciplinas asegura una pedagogía completa del ritmo para los alumnos, y para el educador moderno en rítmica, música, educación física, quinesiterapia, enseñanza especial, expresión corporal: es un complemento para toda clase de enseñanza artística.

La rítmica es un solfeo corporal que nos permite ser más conscientes del lenguaje musical, de nuestra personalidad y de la de los demás.

Como vemos por todo lo expuesto, la Rítmica Jaques Dalcroze trata de ser, ante todo, un método de cultura humana, un medio, no una finalidad, que, por su carácter universal (el ritmo está en todo), afecta al cuerpo, a las emociones y al pensamiento y, por consiguiente, a la música y otras artes.

Se trata de un sistema «abierto» a numerosas posibilidades, que no envejece, sino que se adapta a las distintas épocas, y también a distintas circunstancias, edad de los alumnos, dimensión del grupo, intereses específicos, etc.

No debe extrañar que por su amplio sentido pedagógico la Rítmica Jaques Dalcroze sea mundialmente conocida y aplicada, sobre todo, en los jardines de infancia y primeros grados escolares. Según nuestra opinión, y por los buenos resultados obtenidos a través de las experiencias durante muchos años realizadas, consideramos y creemos firmemente que el método Dalcroze debería formar parte integrante de la educación en los grados primarios del escolar.

Y para dar fin a este comentario, y en apoyo aún de nuestro criterio, repetiremos las palabras que el mismo Dalcroze escribió:

«Es cierto que primero desarrollé mi sistema como músico y para músicos, pero a medida que avanzaba me di cuenta de que, aunque la música tiene un «rôle» importante en la educación por y para el ritmo, el beneficio de esta educación reside principalmente en dos aspectos:

- 1.º El cultivo de las capacidades perceptivas y expresiones de la persona.
- 2.º Facilitar la conexión del ser humano con sus impulsos naturales.

Yo he hecho la experiencia de que el ser humano tiene madurez para un estudio artístico, "cuando su carácter ha sido formado y su capacidad de expresión ha sido desarrollada". **«Reconocerse a sí mismo debería ser la meta de la primera educación. Busco lograr esto durante nuestro estudio. El desarrollo del carácter es lo primordial y esencial.»**

No son estas últimas palabras, ciertamente, las de un filósofo griego, pero deben atribuírsele igual valor, cuales fueron las que el propio Sócrates y Séneca nos dejaron como máximas eternas al tratar de la formación del carácter y de las virtudes humanas.

NURIA TRIAS

33 Revoluciones
Venda 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:

DISCOS EDITADOS

ENTRE EL 14 DE JUNIO AL 15 DE JULIO DE 1979

RELACION CONFECCIONADA POR ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

I. ORQUESTAL

ADDINSELL: **Concierto de Varsovia**. FRANCK: **Variaciones sinfónicas**. GRIEG: **Concierto para piano**. G. Tacchino, Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director, A. Jordan. Hispavox, S 60223. 600 ptas.

BEETHOVEN: **Concierto para piano número 5 («Emperador»)**. Ch. Eschenbach, Orquesta Sinfónica de Boston. Director, S. Ozawa. Deutsche Grammophon, Privilege, 2535296. 350 ptas.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 7. Obertura Coriolano**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, Privilege, 2535147. 350 ptas.

BERNSTEIN: **Danzas sinfónicas de West Side Story**. Orquesta Sinfónica de San Francisco. Director, S. Ozawa. GERSHWIN: **Concierto para piano en Fa**. R. Szidon, Orquesta Filarmónica de Londres. Director, E. Downes. Deutsche Grammophon, Privilege, 2535210. 350 ptas.

BRAHMS: **Concierto para piano número 2**. G. Anda, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, Privilege, 2535263. 350 ptas.

BRAHMS: **Sinfonía número 4**. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL 6980. 540 ptas.

DVORAK: **Concierto para violoncelo**. P. Fournier, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, G. Szell. Deutsche Grammophon, Privilege, 2535106. 350 ptas.

GRIEG: **Peer Gynt, Suites 1 y 2**. E. Farrell, Orquesta Boston Pops. Director, A. Fiedler. RCA, GL 11524. 400 ptas.

HAENDEL: **Música Acuática**. Orquesta de Cámara de Praga. Director, Ch. Mackerras. EMI, 067-003271 Q, «estéreo»-cuadrafónico. Precio especial: 520 ptas.

HAYDN: **Sinfonías números 94 («Sorpresa») y 101 («Reloj»)**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, K. Richter. Deutsche Grammophon, Privilege, 2535289. 350 ptas.

MOZART: **Conciertos para oboe números 1 y 2**. H. de Vries, Orquesta de Cámara de Praga. Director, A. Kersjes. EMI, 067-00351 Q, «estéreo»-cuadrafónico. Precio especial: 520 ptas.

MOZART: **Diez Oberturas**. Orquesta de Cámara de Württemberg. Director, J. Faerber. Hispavox, S 20192. 350 ptas.

MOZART: **Sinfonía número 41 («Júpiter»)**. **Oberturas de «Las Bodas de Figaro», «Don Juan» y «La Flauta mágica»**. Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Director, F. Prohaska. Hispavox, S 20192. 350 ptas.

PROKOFIEV: **Concierto para piano número 1. Romeo y Julieta: dos escenas**. RAVEL: **Concierto para la mano izquierda. Pavana para una infanta difunta**. A. Gavrilov, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, S. Rattle. EMI, 067-003259 Q, «estéreo»-cuadrafónico. Precio especial: 520 ptas.

SCHUBERT: **Sinfonías números 4 («Trágica») y 8 («Incompleta»)**. Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6845. 540 ptas.

R. STRAUSS: **Así hablaba Zaratustra**. J. Silverstein, Orquesta Sinfónica de Boston. Director, W. Steinberg. Deutsche Grammophon, Privilege, 2535209. 350 ptas.

R. STRAUSS: **Don Juan. Las Travesuras de Till Eulenspiegel. Preludio Festivo. «Salomé»: Danza de los siete velos**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, Privilege, 2535208. 350 ptas.

TCHAIKOVSKY: **Concierto para piano número 1**. M. Argerich, Orquesta Royal Philharmonic, Londres. Director, Ch. Dutoit. Deutsche Grammophon, Privilege, 2535295. Precio especial: 225 ptas.

TCHAIKOVSKY: **Suite número 3**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Maazel. Decca, SXL 6857. 540 ptas.

VIEUXTEMPS: **Conciertos para violín números 4 y 5**. I. Perlman, Orquesta de París. Director, D. Barenboim. EMI, 065-002970. Precio especial: 500 ptas.

VIVALDI: **11 Oberturas**. I. Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Hispavox, S 60220. 600 ptas.

WAGNER: **Oberturas de «El holandés errante» y «Tannhäuser». Preludio I de «Los Maestros Cantores». Preludio y muerte de Isolda, de «Tristán e Isolda»**. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL 6856. 540 ptas.

II. CAMARA

DEBUSSY: **Las Tres sonatas. Syrinx**. F. Vester, J. Schröder, E. Witsenburg, A. Blysmá, G. van Bleck. Acanta, ACT 002. 600 ptas.

MOZART: **Las Sonatas para violín y piano**. D. Wright, A. Diedrichsen. Acanta, ACT 003, dos Lps, ACT 004, dos Lps; ACT 005, dos Lps. A 1.200 ptas. cada uno.

III. INSTRUMENTAL

ALBENIZ: **Iberia. Navarra**. M. Block. EMI, 167-053330331, dos Lp. 1.250 ptas.

BOLLING, Claude: **«Suite» para violín y jazz-piano**. P. Zukerman, C. Bolling, M. Hédiguer, M. Sabiani. CBS, S 73833. 600 ptas.

CABEZON: **Obra completa, volumen I**. Antonio Baciero, piano, clave y órgano. Hispavox, S 96801, ocho Lps. 5.200 ptas.

CHOPIN: **17 valsos**. T. Vasary. Deutsche Grammophon, Privilege, 2535267. 350 ptas.

SOLER: **Sonatas para clave**. G. Gálvez. Hispavox, S 60226. 600 ptas.

IV. VOCAL Y CORAL

BEETHOVEN: **Egmont (completo)**. N. Devrath, Orquesta Sinfónica de Utah. Director, M. Abrahams. Hispavox, S 60219. 600 ptas.

MONTEVERDI: **Seis Madrigales. Obras a capella de CASANOVAS, CEREROLS, DURON, ESPONA, MUELAS y PUJOL**. Coro Universitario de Oviedo. Director, L. Gutiérrez Arias. Zafiro, CFE-BS-32129.

VI. RECITALES

GAVRILOV, Andrei: **Recital de piano**. BALAKIREV: **Islamey**. LISTZ: **La Campanella**. RAVEL: **Gaspard de la Nuit**. TCHAIKOVSKY: **Tema y variaciones, op. 19, 6**. EMI, 065-003321. Precio especial: 500 ptas.

MUSICA BARROCA: **Obras célebres de ALBINONI, BACH, HAENDEL y PACHELBEL**. Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, K. Münchinger. Decca, SXL 6862. 600 ptas.

MUSICA FRANCESA: **Obras maestras**. DEBUSSY: **Preludio a la siesta de un fauno**. FAURE: **Pelleas y Melisenda**. RAVEL: **Pavana para una infanta difunta**. ROUSSEL: **Baco y Ariadna, suite 2**. Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. Director, A. Lombard. Hispavox, S 60224. 600 ptas.

POLCAS: **Las mejores del mundo**. Orquesta dirigida por R. Stolz. Hispavox, S 60192. 600 ptas.

ROMERO, Angel: **Recital de guitarra. Obras de ALBENIZ, MORENO TORROBA, RODRIGO y C. ROMERO**. EMI, 065-085877. Precio especial: 500 ptas.

STADE, Frederica von: **Recital. Obras de CANTELOUBE, DEBUSSY, DOWLAND, HALL, LISTZ y PURCELL**. Con Martin Katz, piano. CBS, S 76728. 600 ptas.

VIOLINES DEL MUSEO DEL CONSERVATORIO DE PARIS. **Obras de BACH, PAGANINI, TARTINI y VIVALDI**. P. Amoyal, S. Moses, E. Farina. Hispavox, S 60258. 600 ptas.



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.

CRITICA DISCOGRAFICA

EL SUEÑO ETERNO: BEETHOVEN-SZELL

Las reflexiones que la enésima edición en España de un ciclo de **Sinfonías** de Beethoven suscita en el crítico son muchas y complejas. Al margen del análisis pormenorizado que la versión requiere dada la categoría de la batuta rectora, me parece imprescindible establecer unos «considerandos» previos, sobre todo para enmarcar **dónde** se halla este ciclo en el ya dilatado panorama del beethovenianismo discográfico.

Una primera consideración se dirigiría hacia la casa de discos, la filial hispana de la Columbia-CBS. La firma americana es, junto a EMI y DG, la poseedora del más vasto catálogo fonográfico internacional: su «fondo» de grabaciones, su «stock», es impresionante por la cantidad y notable por la calidad. La CBS española es una empresa de vida relativamente corta en lo comercial y sólo desde hace unos veinte meses está operando a pleno rendimiento. Su actividad distributiva, de cara al aficionado, se basa en una doble premisa, que a veces resulta contradictoria: por una parte ha de ofrecer aquellas novedades que la permitan estar al día, por otra necesita dar a conocer las múltiples «joyas» que su extensa hoja de servicios ha acumulado en los pasados cuarenta y tantos años. En ciertos momentos esta política a dos bandas ha provocado situaciones chocantes: por ejemplo, la descatalogación hace algunos años del álbum de las **Sinfonías** de Brahms debido a Bruno Walter, un clásico de la fonografía a nivel universal, para colocar en su lugar el registro más moderno de Eugène Ormandy, que, si bien no era interpretativamente deleznable, difícilmente podía compararse con la grabación que se dejaba fuera del mercado; error éste, por desgracia, aún no subsanado. Con Beethoven pudieron temerse cosas peores. CBS ha grabado a lo largo de su historia **seis** ciclos completos de las **Sinfonías** beethovenianas: Bruno Walter (2), Ormandy, Bernstein, Szell y Maazel, este último editado el pasado mayo en Norteamérica. De los integrales citados, el de George Szell reviste una importancia capital en la historia de la interpretación de estas obras, hasta el punto de que sean muchos los comentaristas a nivel mundial que consideren el registro citado como el más destacado en términos globales de todos los realizados. El lector asiduo sabe que yo también profeso esa opinión, compartida por bastantes miembros de la redacción de RITMO: baste recordar cómo en nuestras particulares votaciones destinadas a elaborar una lista con «las mejores grabaciones de un siglo de sonido reproducido» (cfr. RITMO, núm. 477, extraordinario dedicado al centenario del fonógrafo), la única colección completa de **Sinfonías** de Beethoven que entró en el inventario por mayoría de votos fue precisamente la de Szell. La publicación entre nosotros del desigual integral de Bernstein hizo temer que una posible edición del ciclo Szell, por la que tanto hemos clamado, entre nosotros, mis compañeros Pérez Adrián, Peregrín y yo mismo, quedara definitivamente condenada. Afortunadamente, CBS ha adoptado esta vez una decisión sabia y el ciclo de Bernstein va a permanecer en la serie económica «Maestro», mientras el de Szell ha aparecido en la serie normal «Laus Deo!».

Una segunda reflexión giraría en torno al montante de las grabaciones completas del ciclo sinfónico de Beethoven. Hay que hacer aquí obligada referencia al primer «gran» director de orquesta que llevó al disco la serie, Felix von Weingartner. Al margen de «tempi» a veces descabelladamente veloces, el «handicap» de este integral es el sonido, en algunos momentos varios peldaños más abajo de lo que podría llamarse «índice de tolerabilidad». Más adelante en el tiempo, resulta lamentable (y es sentir casi unánime) que los avatares bélicos impidieran a dos beethovenianos tan indiscutibles como Wilhelm Furtwängler y Erich Kleiber dejar grabaciones completas del ciclo. Furtwängler estuvo, terminada la guerra, a punto de cuajar ese integral para EMI, pero su muerte en 1954 le arrebató sin haberle dado tiempo para registrar las **Sinfonías Segunda, Octava y Novena**: EMI pudo disponer de la cinta que perpetuaba la magna interpretación de la **Novena** en Bayreuth, 1951, y bastantes años más tarde logró hacerse con una **Octava** tocada en Estocolmo, pero desgraciadamente parece ya perdida toda esperanza de encontrar una versión de la **Segunda** (Mme. Furtwängler ha demostrado que la supuesta **Segunda** del álbum de Everest publicado hace cinco años está dirigida en realidad por... Erich Kleiber) (*). Algo parecido ocurrió con Kleiber Sr., que grababa su ciclo para Decca, con la desventaja de que el nú-

(*) Redactadas estas líneas, recibo la noticia de que EMI ha conseguido una copia de una interpretación de la **segunda** por Wilhelm Furtwängler de autenticidad indiscutible.

mero de **Sinfonías** registradas era aún menor que el dejado por Furtwängler para EMI: **Tercera** (dos versiones), **Quinta, Sexta, Séptima y Novena**, más la **Segunda** atribuida a Furtwängler. Mejor suerte tuvieron en su segunda patria americana Arturo Toscanini y Bruno Walter, de los que poseemos interpretaciones completas del ciclo (dos en el caso de Walter).

Un inciso acerca de Toscanini. Me estoy refiriendo a grabaciones históricas. La redacción de RITMO, alguna vez se ha dicho, no es especialmente «toscaniniana». En fechas recientes, Angel Carrascosa señalaba que el de Parma no estaba «entre los grandes» (Cfr. RITMO, junio de 1978, número 482, pág. 36). Yo no me atrevería a hacer una afirmación tan drástica. No soy, quede claro, «admirador» de Toscanini, pero el no «amar» a un músico no implica que no se le respete: yo no comulgo en exceso con el «modus operandi» del legendario director, pero tampoco puedo olvidar su enorme influencia en varias generaciones de intérpretes (recuérdese lo dilatado de su ciclo vital), y acaso sea bueno no olvidar que maestros tan distintos como Giulini, Karajan o Solti profesan al italiano veneración ilimitada. Conviene también tener presente lo que tan agudamente señalara un día Sopeña: que Mahler, aun discrepando, ha respetado profundamente a Toscanini, y que Bruno Walter, el discípulo, se ha entendido con él perfectamente. Al otro lado de la balanza, las cercanas observaciones de Celebidache sobre la «amusicalidad» de este artista (Cfr. RITMO, núm. 486, noviembre de 1978). En lo que hace al Beethoven del personaje, las impresiones son igualmente contrapuestas: Toscanini fue prácticamente el primer intérprete que trató de ceñirse en la medida de lo posible a los metrónomos fijados por Beethoven y también el primero que buscó un respeto escrupuloso a la letra de lo es-



crito en las partituras, acaso con un rigor exagerado, dejando de lado todas las servidumbres espúreas que la «tradición» había impuesto. Lo que le faltó a Toscanini fue una aquiescencia con el espíritu de esa tradición, un «background» estilístico que siempre despreció: y en ese afán por desbrozar la paja del haz se dejó muchas veces el grano. Pero su influencia fue extraordinaria y no es vano indicar que el ciclo de George Szell nace a partir del ciclo de Toscanini, tomando de él lo mejor y superándole en lo que era déficit: la posesión de un estilo clásico-vienés difícilmente dissociable de esta música. Por ello, le consideremos «grande» o no, creo de justicia citar entre los «históricos» el Beethoven de Toscanini.

A partir de los años 50 son más de treinta las versiones completas del ciclo que el disco nos ha deparado. Algunos nombres de intérpretes pueden unirse en el futuro a los traductores «históricos» antes mencionados. Es el caso de Szell, cuyo integral motiva este comentario, artífice del conjunto más homogéneo. Es bueno, asimismo, tener en cuenta otro gran ciclo, éste incomprensiblemente ausente del catálogo español, el de Otto Klemperer para EMI. De otra parte, es necesario hacer mención de los tres ciclos grabados por Herbert von Karajan en distintas etapas de su carrera (años 50 para EMI, 60 para DG y 70, nuevamente, para DG), que, cada uno en su momento, ha sido canon de comparación para posteriores versiones: creo de justicia recordarle al lector que

varios compañeros de redacción tienen en muy baja estima las versiones de Karajan; para Angel Carrascosa las **Sinfonías** del segundo ciclo son «injustamente famosas» (Cfr. RITMO, núm. 455, octubre de 1975), y para Pérez Adrián el tercer ciclo Beethoven-Karajan es un «binomio irresoluble» (Cfr. RITMO, núm. 481, mayo de 1978). Como se apuntaba en este último comentario al que se ha hecho alusión, de las tres travesías de Karajan por el océano beethoveniano la más apasionante es la primera, que, como en el caso de Klemperer, EMI no ha editado completa entre nosotros; la tercera singladura puede ser la cota más alta, en general, de ejecución técnica de un ciclo Beethoven, pero es bastante menos airosa en el plano espiritual de la interpretación: las notas están tocadas maravillosamente, lo que hay detrás de las notas no tanto. Eugen Jochum, junto a Karajan, es el único director «tripartito» en la materia: años 50 para DG, 60 para Philips y 70 para EMI; dentro de la más sólida tradición alemana, Jochum parece tener la virtud, ajena a Karajan, de evitar la rutina en cada nueva aproximación. Otras grabaciones de la serie que han merecido refrendo crítico han sido las de Böhm para DG, Kempe para EMI y Kubelik de nuevo para DG, los tres en la década que termina. Böhm nos dio una visión absolutamente romántica del ciclo, mirando hacia adelante, que yo en su día definí como «brahmsiana» (Cfr. RITMO, núm. 435, octubre de 1973). Kempe, manejando un instrumento sólo bueno y no sensacional, la Filarmónica de Munich, ofreció la riqueza de una concepción humanista y dramática, hecha casi desde Bruckner, como también tuve oportunidad de comentar desde estas páginas (Cfr. RITMO, núm. 456, noviembre de 1975). Kubelik, en fin, fue justamente reconocido como insospechado beethoveniano de primera fila por E. P. A. (Cfr. RITMO, núm. 476, noviembre de 1977). Si bien no editado en España, creo que a esta nómina de cabezas de serie debe añadirse el muy admirado ciclo de Kurt Masur con el Gewandhaus de Leipzig (Philips), repositor de un Beethoven germánico y solemne.

En otro nivel de competencia, pueden citarse ciclos con cosas estimables, aunque su medida no sea elevada: Schmidt-Isserstedt (también comentado por mí, Cfr. RITMO, núm. 438, enero de 1974), Ansermet, Krips, Klecki o Konwitschny, todos publicados en su momento en España, serían exponentes de lo dicho. Hay ciclos de los que se esperaba mucho y dieron poco: Solti y Haitink, este último no editado entre nosotros, son buenos ejemplos, ambos producidos en esta década. Hay también ciclos «pintorescos» que, paradójicamente, nos han llegado en buena parte de América: así Leinsdorf, Ormandy, Steinberg o Bernstein, los dos últimos publicados en España. Cuentan también los ciclos «fantasma», como el de Leibowitz para el **Reader's Digest**, o económicos, como el muy estimable de Dorati para la DG inglesa, o incluso históricos de espoleta retardada, como el de Mengelberg, dado a conocer hace algo más de un año. Quedan, en una escala aparte, los grandes beethovenianos sin ciclo: es el caso de Ferenc Fricsay, ya irremediable, el de Giulini, es de esperar que remediable, y (puritanos atentos para rasgarse las vestiduras) Sotokowski, quizá remediable a través de las grabaciones en vivo.

Y en medio de todo este maremágnum, George Szell, con su Orquesta de Cleveland, en grabaciones realizadas entre 1959 y 1966, y con el predicamento de ser el mejor integral. Ciclo del que cabe postular que contiene no menos de cinco interpretaciones incuestionablemente magistrales, punteras, y desde luego ningún fiasco o laguna. Sinteticemos someramente las bases de la interpretación del que fuera músico irreplicable. Está, en primer lugar, el sentido de la progresión: el ciclo de Szell no es una superposición de buenas versiones, sino un entramado dialéctico, un recorrido, que tiene punto de partida en una neoclásica **Primera** y concluye con una **Novena** al borde mismo del expresionismo; en este sentido, la propuesta espiritual de Szell es la más atrevida que nos ha dado el disco. Viene después la escrupulosidad a lo escrito: Szell, que con Fricsay podría ser el máximo representante de la así llamada «escuela objetiva», escribió en una ocasión, cuando se le pidió que se definiera como intérprete, «Der Komponist hat immer Recht». «El compositor siempre tiene razón»; ningún otro ciclo es más grato de seguir partitura en mano, porque reproduce con nitidez de microscopio **todo** lo que Beethoven ha escrito en el papel pautado y las licencias que Szell se toma respecto de lo escrito son mínimas. Con Toscanini y Karajan III, el de Szell es el ciclo que en más movimientos sigue los metrónomos exactos de Beethoven, aunque con resultados mucho más idiomáticos que el italiano y más espontáneos que el austriaco. Educado en Viena, «en un ambiente de gran oposición a Mahler y creciente respeto a Bruckner», tal como él mismo ha contado, Szell convirtió durante sus veinticinco años de rectoría en Cleveland a esta orquesta en

la más europea de América: nunca olvidó que Beethoven había escrito todas sus **Sinfonías** en Viena y para Viena, y la mejor tradición austríaca renace en las voces de la orquesta americana transfigurada. Cleveland, además, llegó a ser en la década de los 60 «el mejor instrumento del mundo», con una primacía técnica que en el Festival de Salzburg de 1967 llegó a hacer sombra a la Filarmónica de Berlín de Karajan (la de Cleveland es una de las pocas orquestas a las que el Karajan de los últimos veinte años ha dirigido al margen de su conjunto berlinés): Szell daba así vida al sueño de Toscanini, la infalibilidad técnica, unida al idiomatismo geográfico-cronológico que al italiano le estuviera vedado. Por último, «last but not least», el «Pathos» de la interpretación en sí: todas las características antes enumeradas no nos servirían para nada si el artista es incapaz de comunicarnos su vivencia, si no puede arrastrarnos, convencernos de lo que está haciendo: Szell, no sólo gran director, también gran músico, admiraba a Toscanini, sí, pero también a Furtwängler y a Bruno Walter, «sabían hacer hablar a los silencios», dijo de ellos, y forzaría la más difícil de las síntesis, la pulsación de Toscanini unida a la prosodia de Walter y a la discursiva de Furtwängler. ¿Sueño imposible? Basta escuchar el «Finale» de la **Heroica** para asimilar que el milagro se ha producido.

Sin intención exhaustiva voy a hacer un repaso del ciclo obra por obra. La **Sinfonía en Do mayor**, ya se ha indicado, recibe un tratamiento totalmente neoclásico: la página, de 1800, tiene una seria deuda con Haydn (del que Szell fue también insuperable traductor) y el maestro húngaro resalta incisivamente esta vinculación; la «Gemütlichkeit» vienesa del Andante con moto es infame, como lo es también el haydniano «Finale», llevado a «tempo» no muy rápido; en este final, Szell es uno de los pocos directores que no hace a las trompetas doblar el canto de las maderas en los compases 30 a 40. En alguna ocasión he señalado mis preferencias hacia las versiones de Toscanini con la Orquesta de la BBC, grabada por EMI en 1937, y de Schuricht con la Filarmónica de Viena: Szell es ante ellas «primus inter pares». En la **Segunda Sinfonía** no se pierde de vista la vecindad de la obra con el Testamento de Heiligenstadt, y Szell, como Böhm, adopta una visión más dramática de lo habitual, aunque sin llegar a las proporciones ciclópeas de la propuesta del maestro de Graz: de nuevo es motivo de admiración la comunicatividad vienesa del Larghetto, un movimiento en el que Bruno Walter sentaba cátedra.

Pérez Adrián, en su crítica al ciclo Karajan III, se refería a la **Heroica** de Szell como «testimonio de dolor casi mahleriano»: creo que es un extraordinario acierto conceptual esta expresión, porque la de Szell es una de las **Terceras** más trágicas y dolientes que nos ha deparado la fonografía. Los «tempi», sin embargo, no son nada lentos, y el «Pathos» surge de la densidad de la expresión. En la «Marcha fúnebre» se sigue taxativamente la indicación beethoveniana (corchea = 80) y en el primer movimiento un 'tempo' algo más reposado, ya que el metrónomo de la partitura, que sólo sigue al pie de la letra Karajan en su tercera versión, es realmente muy rápido. Las trompas, en el Trío del «Scherzo», aparecen en escena en un auténtico «forte», algo que sólo ha hecho Leibowitz y, más recientemente, Wyn Morris. Lectura que es una de las cimas del ciclo, al lado de las grandes versiones de Furtwängler, Klemperer, parcialmente Kubelik (de «Marcha fúnebre» memorable) y, en fechas actuales, Giulini.

Sobresaliente, asimismo, para la **Cuarta**: introducción matizada «a lo Furtwängler», electrizante «Allegro» y, sobre todo, soberano «Adagio», cuya sección final, compás 53 en adelante, entra en el terreno de la magia (lo cual también ocurría en Kubelik), con la socarronería del ritmo en el fagot y la enunciación del tema base traspuesto a las maderas en clima de unción. Más polémica es la **Sinfonía en Do menor**: Szell evita la repetición de la exposición en el primer movimiento pero no deja de hacer un tremendo 'ritenuto' en la aparición final del motivo básico (que se justifica mejor si se efectúa la repetición), además de seguir la tradición de doblar con las trompas la interpelación del fagot en los compases 303-5 (sólo Carlos Kleiber y Bernstein, ambos para DG, dejan oír el graznido solitario del instrumento). Mejor los otros tres movimientos, con una segunda parte del «Scherzo», en donde los «pizzicati» de la cuerda parecen provenir de un cuarteto por su unitariedad, y un volcánico «Finale». Algunos años después de este registro, Szell grabó para Philips, con el Concertgebouw, una versión infinitamente superior, más homogénea y meditada. Esa segunda lectura puede figurar en un amplio pelotón de cabeza en el que estarían Furtwängler (con varias interpretaciones), Kleiber Sr., Kleiber Jr., Stokowski, Klemperer (las dos versiones con la Philharmonía londinense), Jochum (DG), Karajan (segunda gra-

bación para DG, sin duda lo mejor de su nuevo ciclo) o el mismo Schmidt-Isserstel.

Más polémica aún es la singular lectura de la **Pastoral**. Si Kubelík transformaba toda la **Sinfonía** en un magno «Adagio», Szell, siguiendo fielmente los metrónomos, la convierte en un tenso «Allegro», con una tormenta de caracteres sísmicos, tras de la cual la «acción de gracias» resulta perfectamente explicable. La visión de Szell, defendible a nivel de pentagrama, se da de bofetadas con toda una tradición interpretativa en la que Giulini, Böhm o Kempe podrían ser paradigmas. La posición de Szell es concluyente: la **Pastoral** puede ser redentora pero jamás resignada.

La **Séptima** nos lleva de nuevo al terreno de lo indiscutible. Detallada introducción, Allegro llevado a un 'tempo', afortunadamente, menos rápido del propuesto por el disparatado metrónomo de Beethoven, «Allegretto» sórdido y casi tétrico, «Presto» en el que Szell es el único director que lleva el Trío a la misma velocidad del «Scherzo», tal como Beethoven ha pedido, y «Finale» a medio camino entre lo airado y lo proteico. Klemperer, en su primera grabación para EMI (llegó a realizar tres), consiguió una lectura que sigue siendo de referencia. Szell está más cerca de Fricsay, otra versión antológica, menos solemne y más nerviosa que la del maestro de Breslau. La **Octava** es descubrimiento casi total en manos de Szell: la visión es de «pre-Novena», pero la tensión no implica una renuncia al reconfortante humorismo de la pieza; hay notas nunca oídas, como la disonante llamada de las trompetas al comienzo del «Tempo di Menuetto» (C. 2-3 y 8-9), y secuencias reveladoras, como el dúo fagot-timbal del «Finale». Por fin, la **Novena**. He escrito en otra ocasión que el disco nos ha deparado tres concepciones absolutamente geniales y distintas de la **Sinfonía en Re menor**: Furtwängler, Fricsay y Szell. Para Furtwängler, y me refiero ahora a su **Novena** de Bayreuth, la obra posee un sentido expiatorio, contemplativo, es una grandiosa oración, una monumental catarsis. En Fricsay es un grito jubiloso, una proclamación de fraternidad universalista, una consagración del esfuerzo humano, un himno. En Szell es, igualmente, un grito, pero un grito desesperado, terrible, insondable: es la obra de la rebeldía de la criatura ante su destino, de la mordacidad y de la renuncia al consuelo pasajero, del canto a la alegría como tenebrosa broma final. Planteamiento, como se ve, absolutamente revolucionario, pero posible: Furtwängler mismo había intuido algo muy parecido en su **Novena** de 1942. La de Szell puede ser la única **Novena** pesimista de la fonografía, la única en la que la secreta ambición de «Adrian Leverkühn», el personaje de Thomas Mann, para su «Canto del Dolor del Doctor Fausto» («Voy a dar la vuelta a la **Novena** de Beethoven»), se hace realidad. Por ello, porque las estructuras de la forma y del timbre han sido dramáticamente superadas por ese sordo enfermo y solitario, los crispados acentos instrumentales de Szell se van más allá de Mahler y de Bruckner para invocar a los protagonistas de la Wiener Schule. Voces nuevas nos salen al encuentro, como los 'ostinati' del metal al principio del «Scherzo», la línea de los contrabajos como mar de fondo en el «Adagio» o el tratamiento nuevo de todo el movimiento coral, con sus trompetas restallantes o los amenazadores trombones, o la misma compañía lóbrega del bombo en la marcha del tenor. Versión tremenda, alejada de todo consuelo, remate sorprendente de un ciclo dominado por la originalidad de su pensamiento conductor. Szell eligió un cuarteto solista que se plegara a sus deseos y en él es piedra miliar Richard Lewis, perfecto asimilador de las intenciones del director.

Un sentido privilegiado de la progresión y el contraste, una fidelidad insólita a los pentagramas, un estilo vienés inconfundible, una energía digna de Toscanini, un fraseo que emula a Walter y una tensión que mira a Furtwängler: todo ello hace de este ciclo de Szell el más homogéneo y deseable, y también el más osado. CBS le ha dado una buena presentación, con un interesante libreto, centrado más en el intérprete que en las obras (lo cual es, en el caso de estas partituras archisabidas, una licencia permisible) y un digno sonido, basado en el prensado americano, menos brillante que el de la edición alemana, pero muy claro en las voces.

Conclusión: Tras la audición de este álbum, no es posible contemplar igual las **Sinfonías** de Beethoven; no es que las obras hayan cambiado, quizá es que las hemos oído por vez primera.—
JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.

Interpretación: 9,5.

Sonido: 7-8.

Interés de la publicación: Muy elevado, a pesar de la abundancia de versiones de estas obras.

BEETHOVEN: Las Nueve Sinfonías. Addison, Hobson, Lewis, Bell, Coro y Orquesta de Cleveland, George Szell. Album de siete Lps. CBS, 77706. Precio de oferta: 3.500 ptas. Precio: 4.200 ptas.

R

KARL BOHM DIRIGE LA MUSICA ORQUESTAL DE BRAHMS

El álbum de DG con las cuatro **Sinfonías** brahmsianas dirigidas por Karl Böhm fue comentado desde estas mismas páginas por Roberto Andrade (ver número 477 de RITMO, páginas 188 y 189). Ahora, además de publicarse los cuatro discos por separado, se incluyen como novedad las **Variaciones Haydn, op. 56a**, la **Rapsodia para contralto, op. 53**, y la **Obertura «Trágica», op. 81**, igualmente dirigidas por Böhm a la Filarmónica de Viena, con lo que se aprovecha esta nueva inclusión de obras para realizar un pequeño estudio sobre las composiciones y su interpretación respectiva, aunque los criterios siguen coinciden básicamente con los ya citados de R. A. M.

La grandeza de la **Primera sinfonía** estriba, esencialmente, en su extraordinaria densidad estructural, en especial en los dos movimientos extremos. El principio cromático recorre los dos movimientos centrales, revistiendo formas tan cambiantes y movibles que su sereno lirismo parece quebrarse en explosiones de tensión. El elaborado proceso temático es la esencia del enorme movimiento final, lo cual demuestra que Brahms era algo más que «un simple estudiante aventajado» (desafortunada frase, dicha por un fervoroso bruckneriano a través de los micrófonos del Segundo Programa de Radio Nacional de España). La versión de Böhm es clásica, equilibrada, contemplativa, con una respuesta orquestal soberbia de la magnífica Filarmónica de Viena. Personalmente, prefiero interpretaciones con más calor y tensión interior (Furtwängler), más incisivas, hasta rayar casi en el expresionismo (Horenstein), o más decididamente dialécticas, como conflicto entre líneas cromáticas ascendentes y descendentes, entre principios positivos y negativos (Klemperer).

Puntuación para este registro: 7.

La **Segunda** es diametralmente opuesta a su predecesora. No describe ninguna evolución, y su naturaleza es profundamente idílica. La soberbia unidad de la composición (los cuatro movimientos están dominados temáticamente por el motivo pendular de los bajos, expuesto desde el primer compás, y por su inversión), su refinamiento introvertido y la transparencia de texturas hacen de ésta una obra poseedora de todos los elementos de la tradición clásica y romántica, unidos a la impronta personalísima e inconfundible de su autor. Las **Variaciones Haydn** evidencian el depurado dominio del músico hamburgués en el difícil arte de la variación, y suponen un estudio previo (y espléndido) a la composición de su **Primera sinfonía**. La versión de Böhm sigue de cerca



los planteamientos propuestos por el director austríaco para su lectura de la **Primera**, aunque en este caso los resultados sean más satisfactorios, lo cual demuestra la marcada preferencia de Karl Böhm por esta obra antes que por la predecesora. Discutible la elección de «tempi», sobre todo en el segundo movimiento, excesivamente lento. La versión, en definitiva, no alcanza las cotas de Furtwängler, Bruno Walter o George Szell (éste en CBS económico). Por lo que respecta a las **Variaciones Haydn** que completan el registro, lo principal a destacar es la excelente claridad de texturas y una belleza tímbrica incomparable. Se echa de menos un mayor impulso rítmico y más ilación entre las diversas variaciones, ya que del modo en que están interpretadas parecen ocho obras distintas, sin relación alguna entre sí (no olvidar que la obra es un espléndido estudio sobre la variación, «decir siempre lo mismo, pero en forma distinta»). Para mí, la versión indiscutible de esta composición sigue siendo la de Pierre Monteux al frente de la Sinfónica de Londres (RCA, creo que no editado en España).

Puntuaciones: 7,5 (**Segunda sinfonía**) y 7 (**Variaciones Haydn**).

En la **Tercera**, dentro de la tensión conflictiva que domina en los movimientos extremos, el idílico carácter de los movimientos centrales no hace sino calmar provisionalmente el conflicto desatado en el primer movimiento, sin llegar a resolverlo. En la «Coda» final reaparece el tema principal del primer movimiento, que se convierte así en la idea esencial de la **Sinfonía**. El carácter de la obra, de resignada transfiguración, se une melancólicamente con los acentos pastorales de la **Segunda**, y es, a mi modo de ver, la más bella de entre las cuatro sinfonías brahmsianas. La dirección de Karl Böhm, en contra de lo que podía suponerse, es sosa, aburrida e insoportablemente lenta, y supone lo más flojo de todo el ciclo Brahms del director austríaco. Preferibles, naturalmente, Furtwängler, Giulini o Rudolf Kempe, cualquiera de las dos grabadas por éste en EMI y BASF. No obstante, el disco de Böhm merece la pena por la bellísima **Rapsodia para contralto**, que aun a fuer de no lograr ese clima indefinible, etéreo, de otras versiones (Ferrier-Krauss, Miller-Walter o West-Knappertsbusch), sí posee la suficiente dosis de poesía y convicción como para que la composición nos suene, como decía Clara Schumann, «como la expresión más honda del sufrimiento espiritual de su autor».

Puntuaciones: 6 (**Tercera sinfonía**) y 8,5 (**Rapsodia para contralto**).

Los cuatro movimientos de la **Cuarta sinfonía** conservan su autonomía, ya que no están unidos unos a otros por un mismo hilo conductor, sino por contrastes. El «Finale» adquiere su relevancia por el poder de su expresión y la originalidad de su forma. El carácter básico de este último movimiento (una «passacaglia» de gigantescas dimensiones y de estructuras sabiamente arcaizantes) es de tal fatalismo trágico que se constituye en una de las expresiones más intensas de toda la producción brahmsiana, hasta tal punto que los tres movimientos precedentes parecen constituir fases preliminares de la expresión definitiva, que aquí reviste un pesimismo profundamente trágico. La lectura de Böhm es lírica, apasionada, de gran emotividad, sin duda, la cima interpretativa de todo el ciclo del director austríaco. Böhm no es tan afortunado en la **Obertura «Trágica»**, que completa el disco, ya que está realizada de forma excesivamente contemplativa para que resalte el pulso trágico de otras lecturas como Klemperer o Schuricht.

Puntuaciones: 8 (**Cuarta sinfonía**) y 7 (**Obertura «Trágica»**).

Los cuatro discos poseen una espléndida toma de sonido y magnífico prensado español. **Puntuación sonido:** 9 (para los cuatro discos).

Conclusión: Nada definitivo. Correctas lecturas, en líneas generales, que no aportan nada a lo ya dicho por Furtwängler o Bruno Walter.—ENRIQUE PEREZ ADRIAN.

BRAHMS: Sinfonía número 1, en Do menor, op. 68. Sinfonía número 2, en Re mayor, op. 73. Variaciones Haydn, op. 56a. Sinfonía número 3, en Fa mayor, op. 90. Rapsodia para contralto, op. 53. Sinfonía número 4, en Mi menor, op. 98. Obertura «Trágica», op. 81. Christa Ludwig («mezzosoprano»); Cantores de Viena y Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Karl Böhm. DG, 2530959, 2530960, 2530992 y 2530894. Precio: 600 pesetas cada uno.

LA OBRA COMPLETA DE ANTONIO DE CABEZÓN: UN HITO EN LA HISTORIA DISCOGRAFICA ESPAÑOLA

Pocas veces ha representado para mí tanta satisfacción el comentario discográfico como en esta ocasión, con motivo de la edición (en su primera entrega) de la integral de Antonio de Cabezón.

Para mí, la serie constituye un hito importantísimo en la historia de la producción discográfica española.

En efecto: hoy es por todos conocida la importancia del músico burgalés como una de las cimas del teclado universal.

Nació Antonio de Cabezón en Castrillo de Matajudíos, barrio de Castrojeriz, provincia de Burgos, en 1510. Era ciego de nacimiento. A los dieciocho años de edad entró al servicio de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, permaneciendo, más adelante, como músico de la corte de Felipe II.

Es ésa una época en la que en los dominios españoles «no se pone el sol». Ello, indudablemente, facilita el intercambio cultural entre los distintos países que integraban el imperio hispánico.

No hay que olvidar, por otra parte, el hecho de que tanto Carlos V como Felipe II fuesen grandes amantes de la música. Podemos recordar que cuando Carlos V viene a España trae consigo, prácticamente, toda su corte flamenca, entre la que habría no pocos músicos.

Es así como el joven Antonio tiene oportunidad de conocer la impresionante producción de los grandes polifonistas flamencos, como Josquin, Gomber, Clemens Non Papa, etc.; material que fre-



cientemente utilizará como base en sus composiciones, como, por ejemplo, en los maravillosos **Glosados**.

Sabemos también que Cabezón acompañó frecuentemente a Felipe II en sus viajes por Italia, Flandes, Alemania e Inglaterra. En esos países Cabezón tiene oportunidad de dar a conocer sus obras, y, a la vez, escuchar las de los importantes maestros de esas naciones. El resultado de ese intercambio musical lo hallamos en la influencia que Cabezón tiene en la música para tecla de sus contemporáneos y autores posteriores. Esa influencia es especialmente palpable en la escuela de los virginalistas ingleses. Cabezón trató, prácticamente, todas las formas musicales que se aplicaban en su época al teclado.

Pueden distinguirse en su obra dos facetas: la religiosa y la profana.

En el apartado religioso pueden incluirse los «kyries», versos, himnos, glosados sobre fragmentos de misas debidas a los grandes maestros de la polifonía flamenca o hispana; los **Fabordones** y **Tientos** (forma instrumental cuya invención se atribuye a Cabezón).

En el apartado profano se contendrían los romances, danzas, diferencias y adaptaciones (o meras reducciones) al teclado de canciones.

Pero estas dos ramas en que pudiéramos dividir la obra de Antonio de Cabezón no están, en realidad, tan claramente diferenciadas.

Las características principales de esta música creo que se dan casi por igual tanto en la producción religiosa como en la profana.

Me refiero, concretamente, a la tremenda austeridad y al magistral dominio de la técnica contrapuntística, presente lo mismo en unas **Diferencias sobre el canto del Caballero** que en un **Glosado sobre Josquin**.

Antes encuadraba los **Tientos** como parte de la producción religiosa de Cabezón, pero tampoco puede afirmarse ciegamente que ello sea así.

Creo que todo es consecuencia de que Cabezón es un hombre profundamente religioso, y esa religiosidad, misticismo y hondura se da por igual en toda su producción.

Debo confesar abiertamente que tengo a Antonio de Cabezón como el compositor español más grande de todos los tiempos. Por ello celebro de corazón esta aparición de la integral de su obra. Entre otras cosas, porque se trata de la primera integral de un autor español llevada al disco, y por una Compañía española, con el patrocinio de una Fundación española, y con un intérprete español. ¿No hay para alegrarse...?

Pero es ya hora de examinar el resultado de esta magna empresa, cifrándonos a esa primera parte que ahora aparece (ocho discos contenidos en un estuche).

La presentación justifica ya de por sí la máxima calificación. Un extraordinario alarde gráfico, con excelentes fotografías y reproducciones de documentos ligados de algún modo a Cabezón. Los textos que acompañan a cada uno de los discos, debidos al propio Antonio Baciero, merecerían su publicación aislada como interesantísimo estudio sobre la obra del ciego burgalés, tal es la cantidad de datos del máximo interés contenida en esos textos. (Hay que subrayar el hecho de que, entre otras cosas, Baciero comenta exhaustivamente **cada una** de las obras contenidas en los discos.) Aparte de los textos que acompañan a cada disco, acompaña a la edición un folleto, también profusamente ilustrado, donde se contienen artículos de presentación de la serie y del intérprete, a cargo, respectivamente, de Roberto Pla y del padre Federico Sopena, más un impresionante estudio sobre Cabezón, también debido a la pluma de Baciero.

En cuanto a la cuestión instrumental, he ahí otro de los grandes logros de esta edición: el ofrecer al aficionado un riquísimo archivo sonoro de instrumentos antiguos de primerísima calidad; algunos de la misma época de Cabezón (incluso hay alguno en el que es casi seguro que el ciego de Castrojeriz tocó alguna vez); otros, no tan justificados históricamente; pero, en cualquier caso, repito, la calidad de los instrumentos utilizados es impresionante. Aparecen en esta serie todos los instrumentos de tecla relacionados históricamente, de algún modo, con Cabezón (órgano, clavicordio, cémbalo, virginal, espineta) y el piano. A este respecto vale la pena citar cuáles son estos instrumentos.

El disco primero ha sido interpretado en su totalidad en uno de los órganos que se contienen en la catedral de Toledo, el fabricado por Echevarría en 1758. En el segundo disco se utiliza el órgano de la Epístola, de la catedral nueva de Salamanca.

En el tercer disco puede escucharse: una espineta italiana de Marcus Siculus, de 1540; una espineta veneciana de 1570, que perteneció a la reina Isabel I de Inglaterra; una espineta italiana fabricada por Baffo a finales del siglo XVI; un virginal inglés, obra de Robert Hatley en 1664, y un cémbalo italiano fabricado hacia 1590. Estos instrumentos se encuentran en el Victoria and Albert Museum de Londres y en el Museo Fenton House, de la misma ciudad.

Se utilizan en el cuarto disco el órgano positivo que se halla en el convento de Santa Clara, en Tordesillas, que perteneció a doña Juana la Loca, fabricado hacia 1540 (uno de los instrumentos que más impresionan al oyente, por las circunstancias históricas, de todos los que aparecen en esta edición), y el espléndido órgano de la iglesia de San Martín, de Trujillo, obra de José Antonio Larrea Galarza, en 1760.

El quinto disco está realizado con instrumentos pertenecientes al Museo Germánico Nacional de Nuremberg. Son los siguientes: una espineta de Domenico di Pesaro, en 1540; un cémbalo italiano de hacia 1550; un virginal de Van der Biest, de 1580; un clavicordio alemán de hacia 1600, y un virginal del constructor flamenco Gheerdinck, de 1605.

Aparecen en el sexto disco tres órganos mallorquines: el del convento de Santa Isabel, en Palma, obra de Matheo Bosch, en 1746; el de la iglesia del Socorro, de Palma, obra de Caimari a finales del siglo XVII, y el de la iglesia parroquial de Banyalbufar, obra del siglo XVII.

El séptimo disco aparece dedicado a órganos de la catedral de Toledo; junto al de Echevarría, ya citado en el primer disco, se escucha también el órgano de cámara existente en la Real Capilla de los Reyes Nuevos, obra de Miguel Puche, en 1654.

El octavo disco está interpretado en su totalidad en un espléndido Steinway.

En cuanto a la grabación, hay que decir que es extraordinaria en los ocho volúmenes.

Antonio Baciero aparece en esta ocasión, además de como pianista, como organista, cembalista, clavicordista, etc. Siendo su labor soberbia.

Baciero, esto es indudable, conoce como pocos a Cabezón y su mundo, y sus interpretaciones son profundamente sinceras. Podremos compartir o no su punto de vista en la elección de algunos «tempi», o determinadas registraciones, o sobre un uso del «pica-do» quizá excesivo. Pero, repito, globalmente considerada, la labor de Baciero es espléndida.

Algo que no acabamos de entender es el hecho de interpretar algunas obras no como una unidad, sino fragmentadas a lo largo del disco. Ello resulta, en principio, algo sorprendente y quizá pueda pensarse que de este modo la obra pierde unidad. Pero esto no es más que una opinión personal.

Y tras siete discos donde asistimos a un espléndido recital, el octavo nos ofrece una serie de interpretaciones pianísticas. ¿Sorpresa?... Pues no. No olvidemos que Baciero es, sobre todo, pianista. Y si alguien lo había olvidado, lo recordará instantáneamente al oír este último disco de la serie. Aquí sí que lo que hace Baciero es absolutamente genial e indiscutible. Este disco es la mejor demostración práctica de esas ideas que el pianista burgalés posee respecto a una cierta ambigüedad o neutralidad instrumental de la obra de Cabezón. Baciero consigue que el oyente disfrute totalmente escuchando sus interpretaciones pianísticas de Cabezón, alejándole de cuestiones históricas, muy respetables, sí, pero totalmente fuera de lugar en momentos así.

Interpretaciones como la presente convencen a uno cada día más de que cuando la música tiene tales caracteres de universalidad, escapa a cualquier encasillamiento instrumental, ya que está por encima de eso, y se trata, únicamente, de «La Música». Y conste que yo he experimentado esta sensación únicamente con Cabezón y J. S. Bach (por cierto, ¡qué espléndido Bach el de Baciero!...).

En fin, ante este ciclo discográfico solamente cabe felicitar a quienes lo han hecho posible: la Fundación General Mediterránea, Hispavox y, «last but not least», Antonio Baciero, uno de los Músicos (con mayúsculas) más interesantes con que cuenta hoy en día nuestro país.

Solamente una pequeña pega: el precio. ¿No hubiera sido posible sacar esta edición en Oferta o, al menos, editar los discos sueltos, de modo que no resultase un atentado tan despidado al bolsillo del pobre aficionado?

Sólo queda esperar ansiosamente la aparición de la segunda y última parte de esta soberbia colección.

Conclusión: Se trata, posiblemente, de la edición más importante de toda la historia de la discografía española. Adquisición total y absolutamente obligatoria.—**PABLO CANO CAPELLA.**

R

ANTONIO DE CABEZON: **Obras completas**, Primera parte. Antonio Baciero. Hispavox, S 96.801 (ocho Lps).

Interpretación: 8,5.

Sonido: 8.

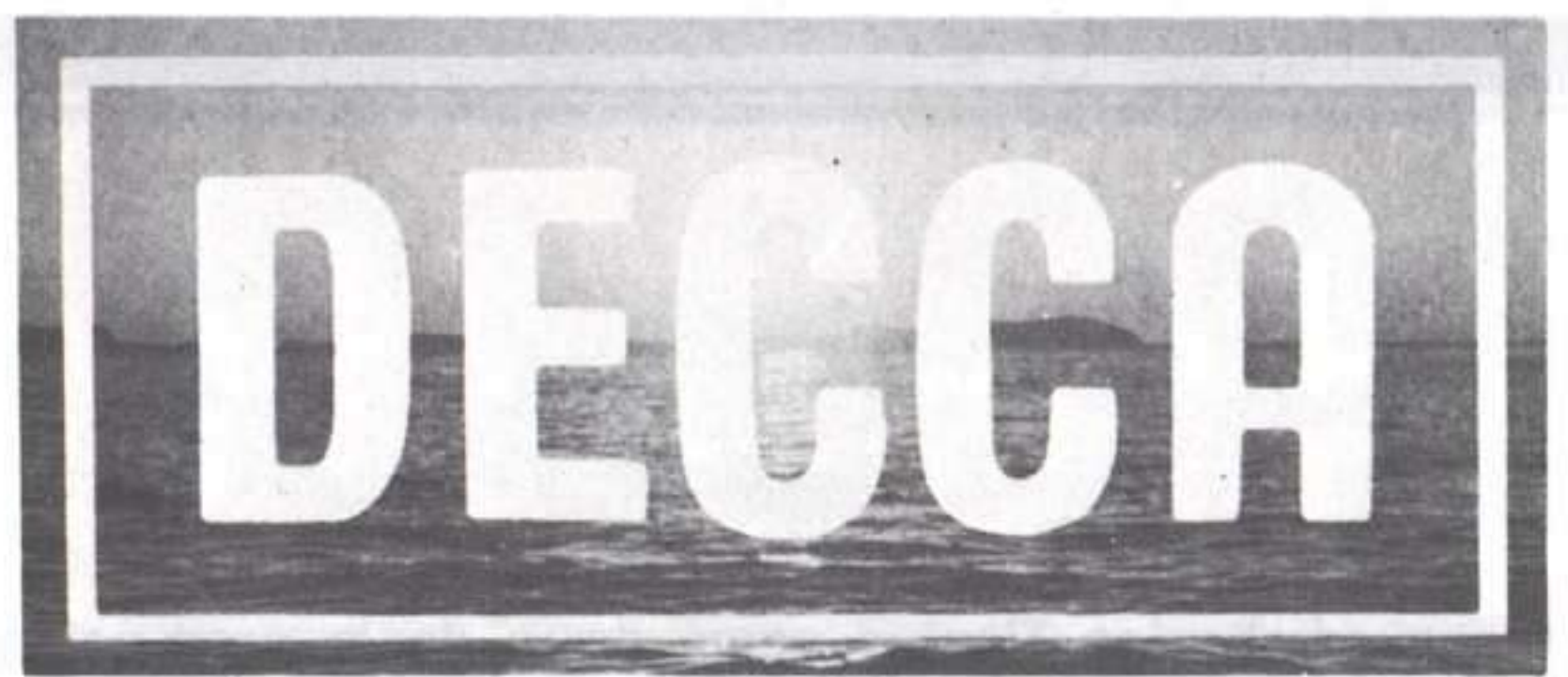
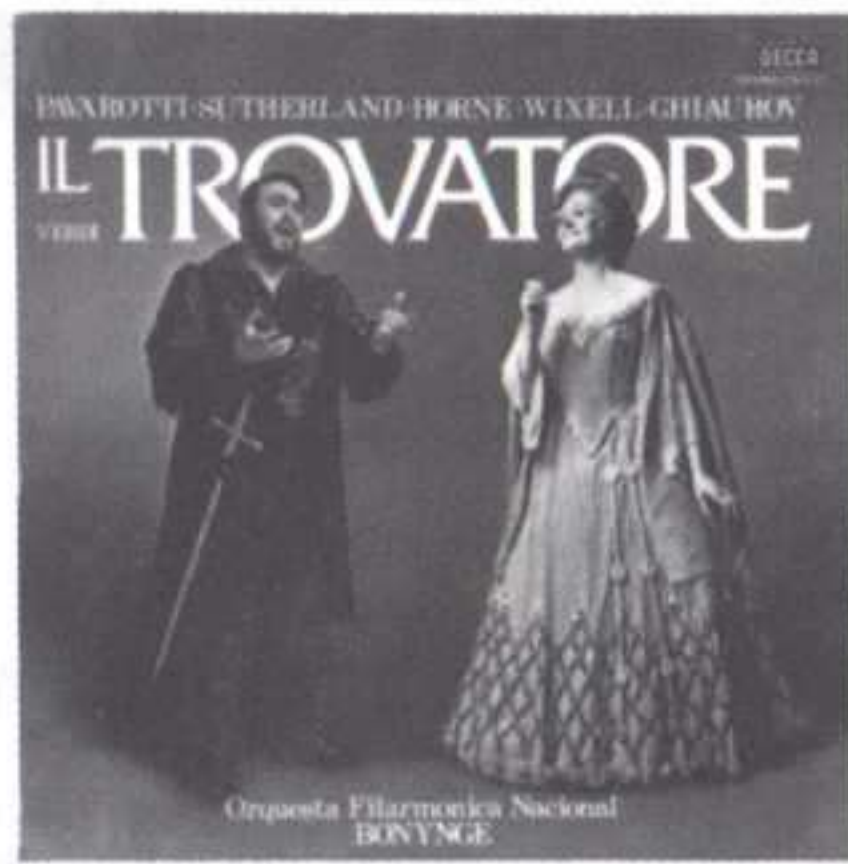
UN «DON GIOVANNI» PARA LA HISTORIA

Hace unos años, quizá diez, se proyectó en Madrid una película tomada a partir de una representación salzburguesa del **Don Giovanni**. Recogía una de las últimas apariciones, en el festival de la ciudad austríaca, de Wilhelm Furtwängler, uno de los más míticos directores del siglo. El reparto estaba compuesto por una serie de nombres de primer orden. Ahora, mucho después, gracias a Cetra (y a su distribuidora en España), podemos reencontrarnos con aquella fabulosa interpretación a través de la presente grabación, que ya circulaba por el mundo hace bastante tiempo. No se trata de la misma toma de la película (que no estaba hecha de un tirón, sino que se había «filmado» en momentos distintos, independientes las partes de recitativo de las propiamente cantadas), pero responde también a una representación de 1954 (hay otras grabaciones «piratas», dirigidas asimismo por Furtwängler, con repartos más o menos parecidos, realizadas en los años 1950 y 1953).

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

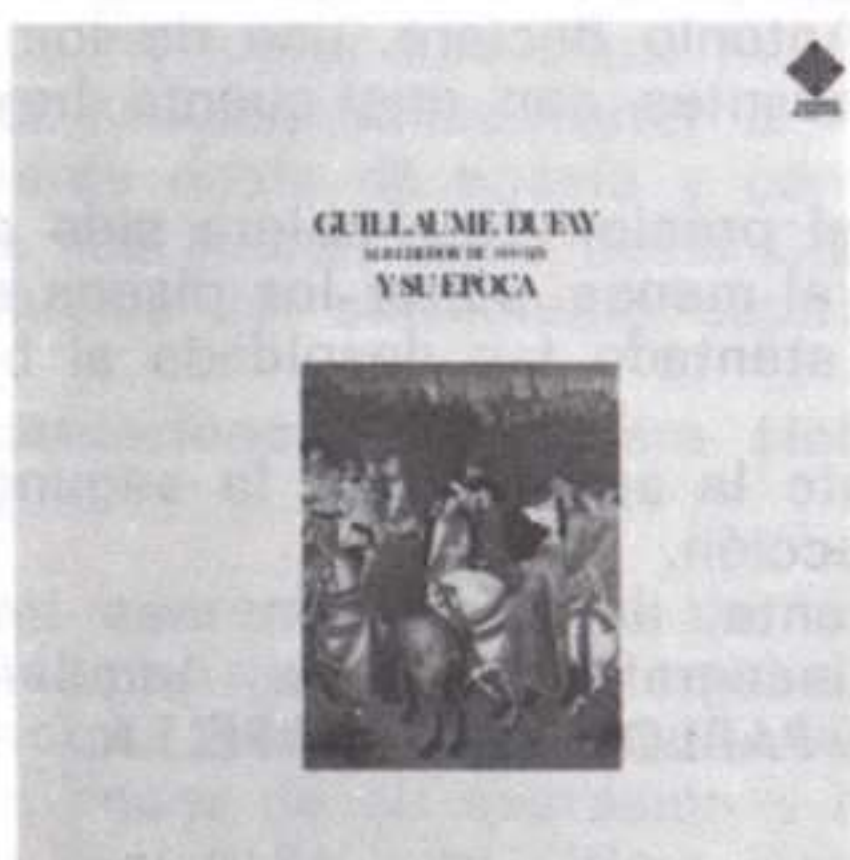
*Rysanek/Berry/Peerce/
Peters/Jurinac*
Orquesta Filarmónica de Viena
ERICH LEINSDORF



ESTEREO D 10 D 1/4

MOZART
DON GIOVANNI

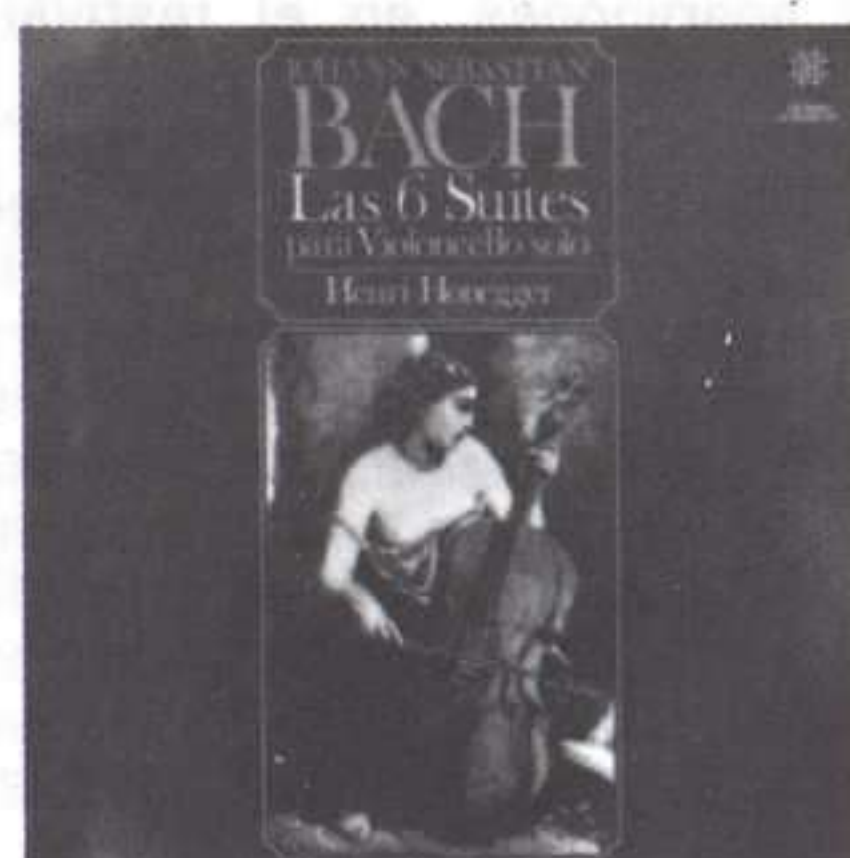
Siepi/Nilsson/Price/Corena/Valletti
Orquesta Filarmónica de Viena
ERICH LEINSDORF



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

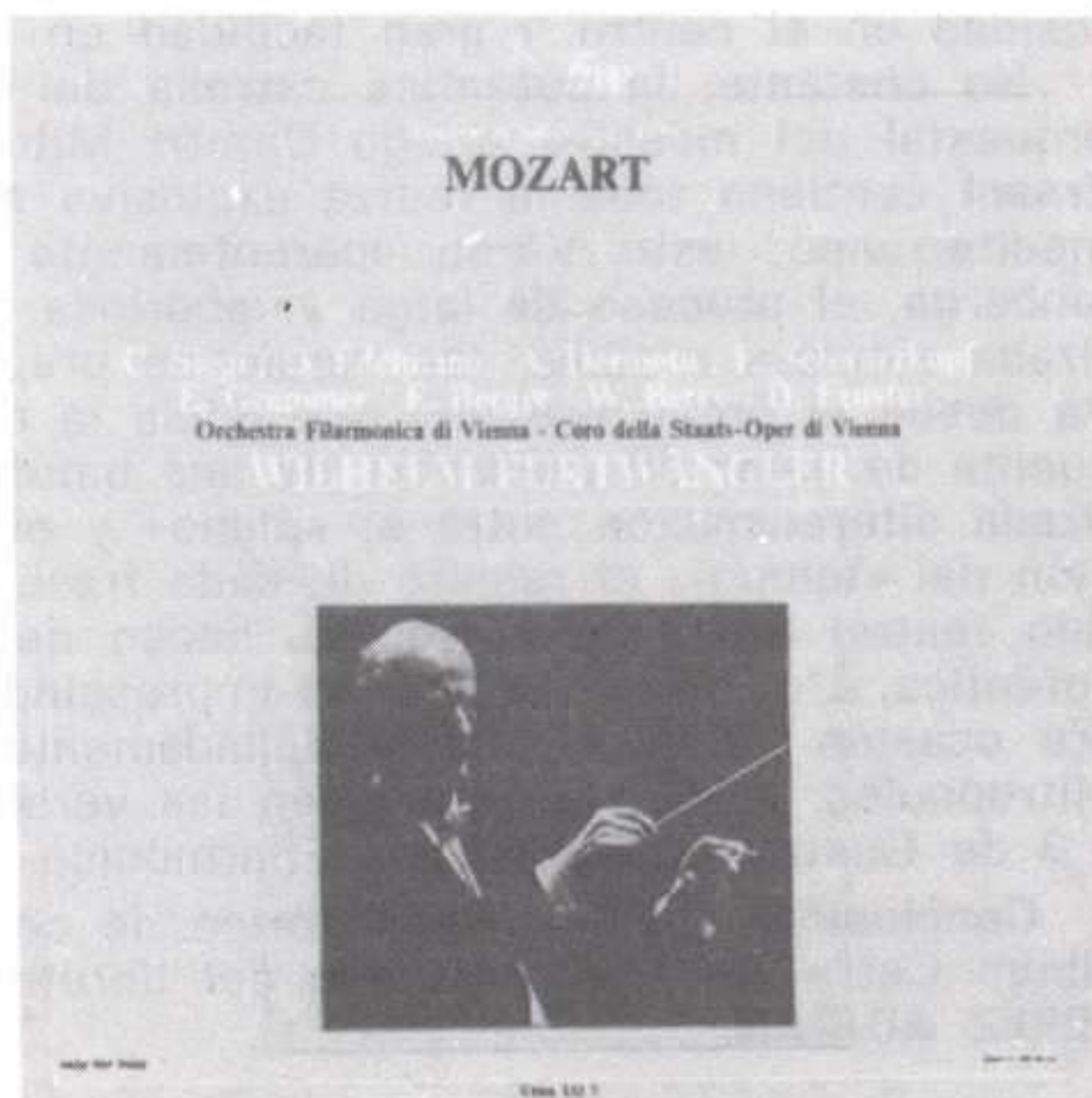


ESTEREO 6.35386-1/2
ANTONIO VIVALDI
**IL CIMENTO DELL'ARMONIA
E DELL'INVENTIONE**
12 CONCIERTOS, Op. 8
LAS CUATRO ESTACIONES
Alice Harnoncourt/Jurg Schaeftlein
Concentus Musicus de Viena
NIKOLAUS HARNONCOURT

Discos novedad - Edición limitada

Distribución
Columbia

La versión —lo comentaba aquí hace unas semanas Roberto Andrade— es **atípica**, en buena parte insólita, muy en la línea en que habitualmente se movía el director alemán. El reparto es excelente, pero no todo es perfecto en él. La interpretación, analizando punto por punto, con detalle, tiene algunos fallos (apreciaciones «sui generis») de lectura y se aleja mucho de las grandes y tradicionales visiones «mozartianas»: Walter, Beecham, Busch...; pero, pese a todo, ¡qué extraordinaria, qué grandiosa recreación! Furtwängler, es evidente, no busca, según su costumbre, una reproducción técnicamente intachable, una aproximación minuciosa, sino que traza una línea continua, flexible, fluida, que sirve de soporte a un arco interpretativo perfecto, coherente, unitario. El tratamiento dado al todo, observado como conjunto compacto, absolutamente integrado, es, no obstante, de notable agilidad y variedad gracias a un lenguaje que, si no tan claro, transparente y cristalino como el de otros, es de una vehemencia, convicción e intensidad únicas; de una elocuencia singular. Es un Mozart, sin duda, dimensionado, abstracto, trascendido. Un Mozart colocado en la órbita de Gluck, directo heredero de las innovaciones musico-teatrales de éste. Un Mozart en el que la «revolución» preconizada por el músico alemán adquiere toda su significación y proyección práctica. Es a partir de estas premisas como debe entenderse la concepción furtwängleriana de esta «ópera de óperas». Las especiales maneras del director, su particular modo de contemplar el discurso musical, su admirable sentido para, en base a un peculiar modo de acentuar, extraer la sustancia dramática de la partitura, quedan al descubierto. La forma en que se van señalando las modificaciones dinámicas (ejemplares «crescendi»), la potencia —a veces como mero sustrato— con que se destacan las rítmicas, la energía e intensidad de las modulaciones, la constante variedad, calidad y «respiración» de la orquesta —tratada, curiosamente (y lo resalta de manera acertada Mario Messinis en



el comentario que acompaña a la carpeta), de manera «vocal»—son otras tantas características que contribuyen a otorgar personalidad y valor humano (en una óptica trágica) a la «representación». Así, el discurso, permanentemente vivo, ondulante, va sosteniendo y alimentando «desde dentro» al drama. «Drama jocoso», sí, en el que se integran, entre otros, elementos bufos propios de la ópera napolitana y de la «vis teatral» de Da Ponte. Pero drama al fin, en el que aquellos factores aparecen trascendidos, potenciados, vigorizados significativamente. Visión, pues, eminentemente clásica, intemporal y por ello no romántica. Visión, si se quiere, nada localista, nada «mozartiana» (si se entiende este calificativo como determinante de un lenguaje concreto, estricto, válido en sí mismo, pero menos trascendente, limitado al hecho escénico concreto), como en cierto sentido pueda serlo la tan estimable de Krips, que utiliza algunos nombres del mismo «elenco». Visión, al contrario, resumidora de una estética, de una filosofía totalizadora y trascendente. Nada queda más lejos, sin embargo, de la pedantería, de la hinchazón retórica, que este planteamiento, en el que destacan la pureza de línea, los colores al pastel de la orquesta, en la que los timbres, las voces (nada menos que la Filarmonía de Viena) adquieren verdadera categoría humana; en la que los «tempi» (a veces como «suspendidos»), casi siempre moderados, pero contrastados, mantienen una constante palpitación. Cómo no rendirse, por ejemplo, ante la manera de plantear, en una sabia

utilización del «rallentando», la introducción lenta en «andante» de la «Obertura», o ante la manera de marcar y resolver los «sforzandi» subsiguientes, o también la forma de delinear, en el «Molto allegro», los impulsos rítmicos que lo animan. Cómo no admirar la gracia y la ligereza —lejos de cualquier chabacanería— con que se presenta la fiesta popular en la que se celebran los espasmos de «Zerlina» y «Massetto». Y cómo no aplaudir —tras el impacto— la sobrecogedora realización sonora de la escena culminante de la obra, la del «Convidado de piedra», en donde se alcanza un clímax dramático que sólo una batuta excepcional puede lograr a partir de una escalada progresiva de la dinámica y de una sabia y concentrada (sentida) administración y variación rítmicas. Esta recreación queda, naturalmente, muy lejos —por su fantasía y su creatividad, por su descubrimiento del Mozart más profundo— de la pedestre, rutinaria, más bien grandilocuente, de Leinsdorff, comentada aquí mismo hace algún tiempo. Está visto que en música no hay que saber leer únicamente; también hay que «interpretar».

El equipo de cantantes encaja y sirve excelentemente estas premisas. Hay, sí, defectos innegables. Por ejemplo, la mala pronunciación y la poca soltura que, en general, todos ellos, a excepción de Siepi (el único italiano del reparto), demuestran. Falta total afinación, fluidez y claridad en la dicción, y alguno encuentra evidentes dificultades idiomáticas, con los consiguientes problemas fonéticos, como le sucede a Elisabeth Grümmer. Edelmann, que hace un «Leporello» gracioso y eficaz, está quizá demasiado bufo, peligrosamente cerca de la astracanada en algunos momentos, no siempre afortunado a la hora de dominar y flexibilizar suficientemente su dura emisión de bajo cantante. Ernster, que otorga nobleza y cierto empaque al «Comendador», está totalmente falto de fuerzas, con la voz atrás, sin esmalte, sin nitidez en su fundamental intervención del segundo acto. Pero, frente a ello, las virtudes son incuestionables. Así, Elisabeth Schwarzkopf, aun con sus defectos tradicionales, muy bien señalados por Aldo Nicastro en el otro comentario que aparece con el álbum (entubamiento y fijeza de los agudos, debilidad en el grave, dificultad en el «parlato»...), está auténticamente magistral. Su «Doña Elvira», patética, sufriente, humana, es una creación impar. Pocas han podido mantener así, con dicción, estilo, afinación y línea de canto y de interpretación el porte aristocrático del personaje, superando, con una cuidada matización, las peliagudas dificultades de su «Mi traci quell'alma ingrata». La Grümmer, a despecho de las limitaciones citadas, muestra toda su luminosidad vocal, su efusión lírica y su encanto expresivo en una muy sentida caracterización de «Doña Anna», algo melodramática, pero válida para poner de manifiesto las íntimas contradicciones del ambiguo personaje (¿por qué se encoleriza la dama cuando reconoce en «Don Juan» al asaltante nocturno? ¿Por qué se mantiene tan llorosa a lo largo de toda la obra? Cuestiones que sería interesante debatir). El «Don Giovanni» de Cesare Siepi —en espléndido momento vocal— agota una de las vías de acercamiento al personaje: cálido, sinuoso, sensual, perfecto «latin-lover»... Admirable su viraje dramático final tras su aire cínico del comienzo. Flexible, insinuante, matizado, ágil, realiza una real creación (magnífica en su dúo con «Zerlina», «Là ci darem la mano», e impresionante, de ajuste, agilidad y afinación, en «Fin ch'han dal vino»). Evidentemente, se encuentra en la línea de un Pinza, aunque no posea el «squillo», brillo y metal, claro y cálido, de la voz de aquél. La suya es quizá en exceso oscura para el personaje. Poco importa, pues la recreación del mismo es, como se deduce, magnífica. Casi perfecto el «Don Ottavio» de Anton Dermota, cuyo timbre lírico-ligero, su dicción, estilo y línea de canto van como anillo al dedo al difuminado noble. Su «Dalla sua pace» casi musitado, admirablemente acompañado por la Orquesta, es un momento para la historia, un instante eterno. No tan bien en su otra aria, «Il mio tesoro», en donde anda apurado en las agilidades del pasaje central, en incómoda semicorchea, «comiéndose» más de una y respirando en exceso. Nunca fue un tenor de agilidades. Lo suyo era la pureza musical, el canto melifluido, a media voz; el acento musitado, sentido, en donde pudieran lucir su inteligencia musical y su timbre peculiar, provisto de una atractiva nasalidad en su emisión «a la maschera». Muy en su papel de «Zerlina» Erna Berger, aunque ya algo madurita, y magnífico —con intención y color vocal, aun con ciertas dificultades de dicción— Walter Berry.

La grabación, con irregularidades de nivel sonoro, es bastante satisfactoria, teniendo en cuenta las circunstancias. Es un registro en el que se oyen mucho los ruidos de escenario y algunas veces al apuntador. No importa. Todo ello tiene su atractivo y ayuda a «situarse» en el tiempo y en el espacio, a recordar un instante quizá irrepetible.

Conclusión: Absoluta recomendabilidad (obligatoriedad, más bien). Es un Mozart importante, trascendido, **definitivo** (no el Mozart definitivo). Una visión impar e histórica. La calificación, por ello, ha de ser, desde un punto de vista estético y, en definitiva, artístico, muy alta. Así, y a pesar de las comentadas irregularidades «formales» y de los efectos apuntados, parece justa la concesión de un **diez**. Como final, y como resumen de la estética furtwängleriana, es oportuno recoger literalmente una frase del maestro alemán: «La forma debe ser clara, seca, austera, sin efusiones. Pero el foco, el núcleo enfocado, debe permanecer y debe iluminar desde dentro esta forma». Este credo estético es cumplido perfectamente a lo largo de la presente interpretación del **Don Giovanni**.—**ARTURO REVERTER**.

Interpretación: 10.

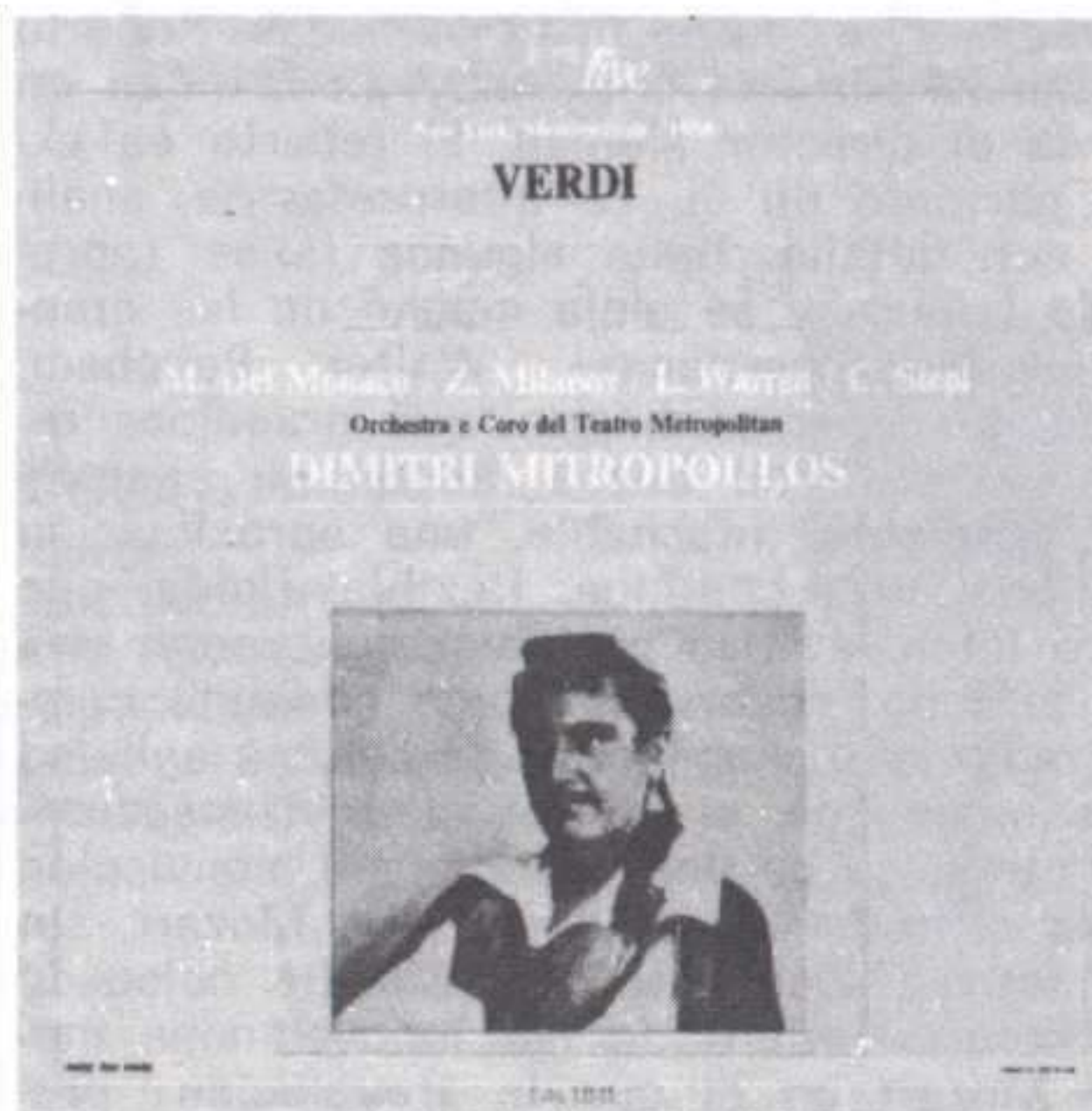
R W. A. MOZART: **Don Giovanni**, «Dramma giocoso», de Lorenzo Da Ponte. «Don Giovanni»: Cesare Siepi, bajo. «Donna Anna»: Elisabeth Grümmer, soprano; «Il Commendatore»: Deszö Ernster, bajo; «Don Ottavio»: Anton Dermota, tenor; «Donna Elvira»: Elisabeth Schwarzkopf, soprano; «Leporello»: Otto Edelmann, bajo; «Zerlina»: Erna Berger, soprano; «Massetto»: Walter Berry, batítono. Orquesta Filarmónica de Viena. Coro de la Opera de Viena. Director, Wilhelm Furtwängler. Festival de Salzburgo de 1954. Cetra, LO 7.4.

MITROPOULOS DIRIGE «ERNANI», DE GIUSEPPE VERDI

Ernani, quinta de las óperas de Verdi, no había figurado hasta hoy en el catálogo discográfico español. Su aparición, en consecuencia, además de cubrir una laguna importante y necesaria para conocer la evolución musical y artística del compositor italiano, es pieza clave en lo que al específico carácter de interpretación se refiere, hasta el extremo de que hoy difícilmente se podría mejorar el nivel artístico de este registro Cetra. Como ya se ha apuntado, la ópera en cuestión es novedad absoluta por estas latitudes, indicando seguidamente algunas de sus características más señaladas en cuanto a su génesis y significación.

Tras el estreno en La Scala de Milán de **I lombardi alla prima crociata**, se sugirió a Verdi la composición de una ópera basada en Shakespeare, concretamente sobre **El rey Lear**, tema tentador, que nunca llegaría a escribir, dado Verdi siempre componía acorde con los medios puestos a su alcance. El teatro La Fenice, de Venecia, solicitó a Verdi una ópera con argumento basado en el célebre drama de Víctor Hugo estrenado en París doce años antes, y que, como es sabido, dio origen a una batalla campal entre los partidarios del dramaturgo y escritor francés (románticos) y los que añoraban el teatro clásico, inevitablemente caduco en tanto que no respondía a las exigencias de la época ni tenía en cuenta los condicionantes de la Historia. Anteriormente a la decisión de Verdi a componer sobre el **Ernani** de Hugo, lo habían intentado sin éxito Bellini y su libretista Felice Romani (parte de la música de Bellini la destinaria él mismo para su **Norma**). El mismo Verdi diseñó el libreto, contando para su elaboración con un no demasiado experimentado libretista, y que a raíz de esta ocasión colaboraría frecuentemente con Verdi, Francesco María Piave, quien hizo un libreto con versos simples, directos y muy cantables, siendo a veces la traducción literal de los de Hugo. Sin embargo, la adaptación de Piave no posee ni la ironía amarga ni la habilidad para reírse de sí mismo que poseía el genial escritor francés. En la música verdiana del **Ernani** se halla ya en germen lo que años más tarde será **Il Trovatore**, especialmente en la figura del tenor («Ernani» empieza a configurar el tipo de tenor verdiano, que llegará a su perfección máxima en el «Manrico»); también en la primera escena de la ópera («Evviva!, beviam!») se ofrece una similitud rítmica evidente con el brindis de **Otelo**. En definitiva, tanto como punto de llegada de la trayectoria que comprende las cuatro primeras óperas, como punto de partida para las óperas que se pondrán posteriormente, el conocimiento de **Ernani** es decisivo y fundamental.

La grabación presente está tomada de la representación en di-



recto, en el Metropolitan de Nueva York, durante la temporada del 1956. Las aportaciones vocales son excelentes. Mario del Mónaco, tenor de color claro y «squillante», aun a fuer de emitir con dificultad en el registro agudo, posee comprensión y evidente talento dramático, que compensan con creces las deficiencias apuntadas. Bien Zinka Milanov, voz de soprano lírica con tendencia a dramática, con ciertas asperezas vocales más propias para **Tosca** o **Gioconda** que para esta «Elvira» (resultado evidente de una falta de método adecuado para su voz) que, al igual que en el caso de Del Mónaco, sus deficiencias vocales quedan compensadas por su espléndida caracterización emotiva. Magnífico (como siempre) Cesare Siepi, lo mismo que el ya fallecido Leonard Warren, con elegante fraseo, absoluto dominio de la «mezza voce», belleza y pastosidad en el centro y gran facilidad en los agudos.

No obstante, la auténtica estrella del registro es la dirección orquestal del maestro griego Dimitri Mitropoulos. Su versión del **Ernani** contiene toda la fuerza explosiva propia del temperamento mediterráneo; este Verdi, aparentemente tan instintivo, fue, sin embargo, el proceso de larga y laboriosa preparación que caracterizaba siempre a todas las versiones preparadas por Mitropoulos. Ya desde el breve preludio que inicia la ópera no es difícil darse cuenta de estar en presencia de una batuta fuera de serie (la matizada diferenciación entre el «piano» y el «mezzoforte», la dilatación del «tempo», el respiro de cada frase, sin contar con un sentido teatral fuera de lo común, hacen de este registro una joya auténtica, a mi juicio totalmente imprescindible). Próximamente tendré ocasión de tratar más detalladamente sobre la dirección de Mitropoulos, cuando se publiquen las versiones de las **Sinfonías 1 y 3** de Gustav Mahler con la Filarmónica de Nueva York.

Conclusión: Documento histórico de conocimiento obligado. (El álbum Cetra viene acompañado del libreto en italiano).—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN**.

Interpretación: 9.

VERDI: **Ernani**. Mario del Mónaco (tenor), Zinka Milanov (soprano), Leonard Warren (barítono), Cesare Siepi (bajo), Helen Vanni (soprano), James McCracken (tenor), George Cehanovsky (barítono). Coro y Orquesta del Teatro Metropolitan, de Nueva York. Director, Dimitri Mitropoulos. Cetra, LO 12 (3). Precio: 1.770 pesetas.

R

LA ÚLTIMA LECCION DE KIRSTEN FLAGSTAD

La noruega Kirsten Flagstad (1895-1962) ha pasado a la historia del arte lírico como la soprano dramática arquetípica. El adjetivo «dramático» está aquí estrechamente ligada al teatro —el drama musical— wagneriano. Con él se quiere resumir el conjunto de cualidades —constitución física, voz, escuela y capacidad histriónica— que demandan los difíciles personajes («Brunilda», «Isolda», «Kundry», también «Senta» e incluso «Ortrud») creados por el autor de **La Walkyria**.

Con base en una constitución física robusta y sana, la voz de la soprano dramática ha de poseer en el origen el timbre, el volumen y la extensión necesarios para hacerse audible y mantener su personalidad entre las intensidades y colores de la gran orquesta. Después, la escuela ha de producir una línea de canto muy homogénea e instrumental, en la que hay que modular con la música, crecer o disminuir, empastándose con la orquesta, sintiéndose en ella instrumento de destacada función solista. Esta escuela no pide ni procura las agilidades y ornamentaciones del «bel canto» — muy difíciles, por otra parte, a las voces de grandes dimensiones —, pero sí exige articulación muy precisa y «legato» rico, sostenido y expresivo. Es frecuente oír que «muchos cantantes que no pueden cantar otra cosa cantan Wagner». También se escucha que «Wagner es más fácil de cantar, aunque la voz no sea tan buena, pues la orquesta arropa mucho la voz», y que en este repertorio «la calidad vocal no es tan importante» (1). No es esta la ocasión de detenerse a volver del revés tales alegatos. La gravedad de la crisis de voces dramáticas y heroicas requiere un análisis de mayores vuelos que los permitidos por una crítica discográfica. Baste hoy con recordar que se puede llegar a alcanzar puestos destacados en la lírica italiana —sobre todo, en el verismo y sus aledaños— con un bagaje musical y técnico escaso, mientras resulta absolutamente imposible cantar —digo **cantar**, no gritar o ulular— las grandes partes wagnerianas y sobrevivir al esfuerzo de afinación, cuadratura, «fiato», articulación, fraseo y resistencia que demandan, si el cantante no es un músico profesional en toda la extensión del concepto.



En Kirsten Flagstad la calidad natural de la voz ha podido ocultar a veces su refinada musicalidad. En toda la historia del drama wagneriano sólo han existido tres «voces de plata», llamadas así por el brillo de su poderoso y noble metal: las de Birgit Nilsson, Astrid Varnay y, obviamente, la propia Flagstad, la primera en el tiempo y la más arquetípica y majestuosa, si bien no la más pura y extensa (Nilsson) ni la más dramática (Varnay). Amalia Materna, Ellen Gulbranson, Lilli Lehmann, Nanny Larsén-Todsen, Frida Leider, Marta Fuchs, Helen Traubel o Martha Mödl poseían voces más «normales», más próximas a las dimensiones medias. Conviene que quede claro, por tanto, que Kirsten Flagstad tuvo una voz absolutamente excepcional, y que su «standard» no puede servir de referencia —como precisó muy bien Wieland Wagner a Antoine Golèa— para calificar o descalificar otras líneas de interpretación fundamentadas en medios vocales menos espectaculares.

Por el contrario, la escuela de esta gran artista —como la de todas las excelentes cantantes que he citado— sí ha de tomarse siempre como ejemplo de la musicalidad, que es «conditio sine qua non» para estar a la altura de lo solicitado por Wagner. Kirsten Flagstad ha dejado, por fortuna, una amplia discografía desde su época de oro en la Metropolitan en la década de los treinta hasta sus últimas grabaciones para Decca (**Oro del Rin** y **Walkyria**, tercer acto/Solti; **Walkyria**, primer acto, y **Wesendonck-Lieder**/Knapertsbusch) cuando sumaba ya más de sesenta años. Entre aquellos registros legendarios con Melchior y Schorr y estos últimos que son historia todavía próxima —con el incomparable «milagro» del

(1) Las frases entrecomilladas pertenecen a unas declaraciones de Marita Napier (*Monsalvat*, núm. 66), y expresan muy bien la ambigua doctrina del «posibilismo» en la interpretación wagneriana.

Tristán con Furtwängler (junio de 1952)— se advierte la inevitable, aunque muy relativa, decadencia estrictamente vocal de la monumental Flagstad: dificultades para llegar a las notas más agudas y «colocarlas» con la antigua pureza; cierta lentitud para calentar la voz y hacerla correr con la frescura que antes manaba desde el primer «¡Hojotho!» con caudal limpio y sostenido; leve oscurecimiento, que acentúa los aspectos matroniles de una interpretación mayestática: recuerdo que André Tubeuf llamaba a los talludos Flagstad y Svanholm, «Siglinda» y «Sigmundo» en 1957 para Decca, «mellizos casi abuelos». Pero la lección de escuela permanece siempre inalterable: afinación segura y capacidad para situar la voz exactamente en su sitio, una vez superadas las dificultades iniciales; articulación clara y poética, como un sentido de la medida musical y silábica casi mágico; «legato» de calidades «celísticas», que consigue la instrumentalización de la voz en el contexto de la melodía infinita wagneriana; «filados» sencillos y semánticos, al servicio del enriquecimiento musical —las resonancias— del texto cantado; ataques a la vez contundentes y dulces, y resoluciones sin rigidez ni brusquedades... A la Flagstad continuamos escuchándola incluso durante los silencios —cargados de expresión, de recuerdos o de presagios— o en los momentos orquestales, porque ha logrado que el oyente la siga, que esté atento al «melos» flexible y cálido de su voz, y que desee su retorno. Una gran técnica al servicio de la idea, del espíritu: esto es la Música, y esto es lo que Wagner pide a sus cantantes.

La grabación «en vivo» que Cetra ha comercializado, y llega ahora a España, recoge el concierto celebrado en Berlín el 9 de mayo de 1952, año de la retirada de la gran soprano. Tenía entonces cincuenta y siete años, y salvo que en Oslo —de cuya Opera fue después Intendente— se decidiera a pisar alguna vez las tablas (carezco de información sobre este extremo), no volvió a la escena. Dio, por el contrario, recitales y conciertos y grabó todavía bastantes discos, entre ellos —aparte de los ya citados— dos registros memorables dedicados a Sibelius y a Grieg. El disco Cetra, obtenido pocas fechas antes de la grabación completa de **Tristán**, con sonido de calidad superior al de las producciones operísticas de la Firma italiana, es hoy un extraordinario documento. Aparte la interesante incursión en **Elektra**, caracterizada por el dominio del «legato», los fragmentos de **Tristán** y **El ocaso de los dioses** —frecuentemente grabados por la cantante en distintas etapas de su carrera— proponen fructífero contraste con las interpretaciones para Furtwängler, que han sido las más difundidas en España. Pese a la excepcionalidad de la soprano, allí la personalidad determinante era la del maestro berlinés. La musicalidad, la profesionalidad y la disciplina de la cantante aparecen en esos registros al servicio de la concepción metafísica de Furtwängler. Aquí y ahora el supuesto es diferente. Un concierto de despedida, emotivo, centrado en torno a la gran figura que recorre el mundo diciendo adiós, y un discreto director —¡cuidado, no un «mal» director!— en funciones de experto acompañante al frente de una orquesta idiomática y de calidad. La lección de Kirsten Flagstad consiste, entonces, en ser fiel a su escuela y en cantar una vez más las partituras bien amadas con la **propia** concepción «física», con vitalidad que parece de una mujer de treinta años, con espontaneidad enriquecida por larga experiencia, con añoranza de los dorados días de la «Met», cuando su «Tristán» y su «Sigfrido» se llamaban Lauritz Melchior.

He aquí, por tanto, un registro muy atractivo para los wagnerianos y para los que estén dispuestos a reconsiderar o poner en cuarentena los tópicos sobre el canto en Wagner. Con las leves limitaciones, impuestas por la edad, que antes he precisado, Kirsten Flagstad expone con fe, entusiasmo y egregia musicalidad una lección impagable del mejor canto en cualquier tiempo y género. A diferencia del citado Melchior, que hoy me «suena» estilísticamente demasiado ceñido a su época, la línea de la Flagstad no ha envejecido lo más mínimo. Por deslumbrante que pueda parecernos en 1935, en 1952 o 1958 el material vocal de la soprano, su depurada escuela guarda la causa de la más honda admiración. La voz de Kirsten Flagstad es irreplicable; pero su escuela debe ser conocida y estudiada. ¿Crisis de voces o crisis de estilo? Desde luego, no puede recrearse una auténtica «Brunilda» o una auténtica «Isolda» si se parte de considerar que «Wagner es más fácil de cantar». En la actual noche de las voces wagnerianas, discos como éste recuerdan el día que fue y hacen soñar con el que quizá llegue a ser: siempre, claro, que los cantantes del futuro quieran hacer de la última lección de Kirsten Flagstad la primera en el largo y duro aprendizaje de la Música y del estilo.—ANGEL-F. MAYO.

R WAGNER/STRAUSS: **Tristán e Isolda**: «Wie Lachend sie mir Lieder singen»; «Ich bin's ich bin's»; «Mild und leise». **El ocaso de los dioses**: «Starke Scheite Schichtet mir dort». **Elektra**: «Orest, Orest». Orquesta de la Ópera del Estado de Berlín. Kirsten Flagstad, soprano. Georges Sebastian, director. Registro «en vivo», Berlín, 9 de mayo de 1952. Cetra, LO513. Precio: 595 pesetas.

Interpretación: 9.

NUEVA LUZ PARA «LA FANCIULLA» EN LA BATUTA DE MITROPOULOS

Puede sorprender el hecho de que un director de tanta categoría como Dimitri Mitropoulos (aunque mejor sería afinar un poco más y decir un músico de tan incisiva y clara inteligencia) fuera un apóstol de **La fanciulla del West**. Al menos, así sucede en mi caso. Me explico: nunca me había sentido particularmente atraído por esta ópera pucciniana, e incluso pensaba que fuera de los Estados Unidos esta obra tenía pocas razones para permanecer en el repertorio. De hecho, algo de esto ha venido sucediendo, ya que son más bien raros los montajes de **La fanciulla** en los teatros estables y festivales europeos.

Curiosamente, de un festival europeo, el Maggio Musicale Fiorentino de 1954, procede esta grabación «en vivo», que ha venido a cambiar, si no radicalmente, sí en gran medida mi anterior opinión sobre **La fanciulla**. (Incidentalmente, habría que mencionar que, pese a ser una producción europea, los principales intérpretes de ella eran, en aquel tiempo, artistas estrechamente vinculados al viejo teatro Metropolitan de Nueva York, lugar del estreno absoluto de la ópera; y creo que este hecho va bastante más allá de la simple anécdota.)

¿Cuál es el hecho diferencial de esta interpretación, afortunadamente recogida en un registro de aceptable calidad técnica? Señalaré tres puntos: la dirección musical de Mitropoulos, la «Minnie» de la Steber y el acierto con que la producción, en su conjunto, refleja el particularísimo ambiente de la ópera.



Dimitri Mitropoulos dirige **La fanciulla** con intensidad, pero sin caer en ningún momento en las brutalidades efectistas; con una rara intuición dramática, que confiere credibilidad a esta historia de «buenos» y «malos». Mitropoulos cree en la compasión y en el carácter redentor del amor. Y cree firmemente, con fe diríase que infantil, casi religiosa. Sólo así, creo yo, se puede salvar el caer en los tópicos de un «western» melodramático. O en la sensiblería amorosa de las comedias de «happy end». Por lo que se refiere al aspecto musical, Mitropoulos no intenta «puccinizar» la ópera (entiéndase, destacar en exceso el «melos pucciniano» del llamado primer estilo del compositor), sino que destaca claramente cómo el lenguaje de Puccini en **La fanciulla** está determinado por la asimilación de otros lenguajes de procedencia bastante he-

terogénea, considerados en aquel entonces como los más avanzados y modernos, así como por el empleo de melodías americanas destinadas principalmente a la creación del ambiente. De la interpretación de Mitropoulos necesario es resaltar el inteligente tratamiento rítmico y cromático de los materiales incorporados por Puccini a su lenguaje y la forma dialéctica en que éstos se funden o se destacan de los propios del compositor.

Eleanor Steber, amén de dar toda una lección de técnica para superar todas las dificultades de su endiablada «particella», tiene el extraño don de hacer de «Minnie» un personaje creíble. Es más, terminada la audición, no se puede evitar el sentimiento de que la posiblemente más indefinida de las heroínas puccinianas toma forma en su voz y en su canto.

Si bien ya sólo la presencia de Mitropoulos y la Steber justificaría la vivísima recomendación de esta grabación, el resto del reparto, tanto en los primeros papeles como en los secundarios, está a una gran altura. Mario del Mónaco, cuya forma de cantar nunca me convenció, da lo mejor de sí mismo (¡qué prodigiosa materia prima vocal!) en uno de los papeles que mejor se ajustan a su estilo (o carencia de él). Gian Giacomo Guelfi es un «Rance» notable, sobre todo porque no intenta aparecer como un «Scarpia» del Oeste. (Pese a su falta de redondez en graves y color tenoril en los agudos.) De lujo se puede considerar el «Nick» de Piero de Palma y, como ya he mencionado, altísimo el nivel de secundarios.

Todo ello, Orquesta y Coro del Teatro Comunale de Florencia incluidos, hace que bajo la batuta extraordinaria de Mitropoulos esta **Fanciulla** palpite en un ambiente posiblemente extraño para el tradicional amante de Puccini, pero, con toda seguridad, el absolutamente preciso para que la obra adquiera una importancia de la que yo, antes de oír estos discos, sinceramente dudaba.—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ**.

Interpretación: 9.

R PUCCINI: **La fanciulla del West**. Eleanor Steber, Gian Giacomo Guelfi, Mario del Mónaco, Piero de Palma, Vito Susca, Enzo Viaro, Brenno Ristori, Lido Pettini, Virgilio Carbonari, Valiano Natali, Enzo Guagni, Agostino Ferrin, Giorgio Giorgetti, Paolo Washington, Laura Didier, Giorgio Tozzi, Mario Frosini, Alberto Lotti Camici. Orquesta y Coro del Teatro Comunale de Florencia. Dimitri Mitropoulos, director. Grabación realizada el 16 de junio de 1954. Cetra, Opera Live, LO 64/3. Precio: 1.770 pesetas.

UN ROSSINI INTERESANTE Y POCO CONOCIDO

Dentro del actual relanzamiento de la discografía de la Callas nos llega esta obra infrecuente, publicada ya en nuestro país hace algunos años. La recuperación de obras como la presente, llevada a cabo en la década de los cincuenta, de compositores italianos del XVIII y primera mitad del XIX —en la que la Callas colaboró frecuentemente—, no tuvo más tarde continuación en muchos sentidos. Tampoco en el ámbito de la ópera bufa se creó escuela ni, por supuesto, continuidad. De entre el puñado de artistas que por entonces comenzaron a grabar algunas de estas óperas son pocos los que quedan en activo. Vale esto para las voces clásicas o «belcantistas», y en particular para los llamados tenores «di grazia», especie pronta a extinguir (con A. Kraus), por el momento. Aquellas primeras aproximaciones corrieron suerte desigual. La presente de **Il turco in Italia** me parece una de las afortunadas.

La obra tiene suficientes momentos de interés para evocar el primer Rossini. Ha estrenado ya, dentro del género bufo: **La cambiale di matrimonio**, **L'equivoco stravagante**, **L'inganno felice**, **La scala di sete**, **La pietra di paragone** e **Il signor Bruschino**. Culmina esta primera época con **L'italiana in Algeri**, que produce a los veintidós años, junto a la ópera seria **Tancredi**. Rossini progresará a partir de aquí, pero en estos primeros años están ya contenidas, con sorprendente espontaneidad, todas sus características. Una inspiración mejor o peor, más o menos estimada por cada cual, pero innegable y que parece no aprendida (la misma de Mozart, Schubert...). Duende rossiniano que aún perdura, a pesar de numerosos sambenitos —trasgos de menestral envidiables para cualquier artista—. Cuando por entonces se le preguntaba su preferen-

cia entre *L'italiana* y *Tancredi*, solía contestar: **Il matrimonio segreto**, de Cimarosa. Había asimilado con gran facilidad la tradición, a la que aportaría su particular naturaleza feliz. **Il turco in Italia**, estrenada un año después, recoge aires de la *Italiana in Algeri* (ver escena once del primer acto) y de otras anteriores, y su obertura pasará más tarde a *Otello*. Pero no vamos a repetir aquí «il catálogo» de sus repeticiones ni el por qué Rossini es tan a menudo y explícitamente un centón de sí mismo. **Il turco in Italia** es una recreación más al socaire de *L'italiana* y otras anteriores, con algunos momentos en que decae la inspiración, pero donde destaca con fuerza la sabiduría en el timbre orquestal, el tratamiento de las voces, algunos concertantes, la «particella» de la soprano y esos encantadores «contrasentidos» de la escritura rossiniana: el tono de la orquesta a la llegada del navío (primer acto), o el giro «Perché una fiamma insolita», en el contexto del dúo «Selim»-«Fiorilla».

El desarrollo dramático propuesto en el libreto de F. Romani es el usual «imbroglio» en tantas de estas óperas, sin otra unidad que la música de Rossini, y quizá la figura del «Poeta» (interpretada por Stabile), hilo conductor de la acción, desde fuera, como «Taddeo» (en *L'italiana in Algeri*) lo es desde dentro con cierta entidad dramática; dato que parece interesante para el montaje escénico de la obra. También G. Gavazzeni logra unidad de estilo a lo largo de su dirección y evidente propósito de interpretar ese estilo con autenticidad. Cosa que me parece importante señalar en un director que, para mi gusto, ha interpretado muy bien algunas obras de Bellini y de Verdi, obviamente tan distintas entre sí como de la presente. La falta de claridad en los planos sonoros de algunos con-

segreto, y más tarde al conocido de «Don Pasquale»-«Malatesta», de Donizetti, en la misma línea.

Interesante escuchar al veterano Stabile (famoso en el *Falstaff* verdiano), pues si su voz, algo blanqueada, acusa ya claros signos de decadencia, conserva el saber frasear. El secreto del fraseo (no sólo en el recitativo) en este género, la articulación y el acento adecuados en la nota y la palabra lo poseen muy pocos. En la cuerda de barítono de Stabile, sólo puedo recordar a un Gobbi, Taddei, Bruscantini y muchas veces Panerai.

Nicolai Gedda canta un corto papel para juzgarle con detalle. Lo canta muy bien, con una voz de lírico de gran pureza, bien lejos, desde luego, de su reciente grabación del *Barbero de Sevilla* para EMI.

El álbum se acompaña de una adecuada introducción de Juan Manuel Puente y de libreto sin traducción al castellano.

Conclusión: La obra tiene el suficiente interés para recrearse con el espontáneo Rossini de su primera época. Buena interpretación, en general.

Interpretación: 8.

Sonido: 6.

R GIOACCHINO ROSSINI: **Il turco in Italia**. N. Rossi-Lemeni, bajo; María Callas, soprano; Nicolai Gedda, tenor; J. Gardino, «mezzosoprano»; Franco Calabrese, bajo; P. di Palma, tenor; Mariano Stabile, barítono. Orquesta y Coros del Teatro alla Scala de Milán. Director, Gianandrea Gavazzeni. EMI.—**BLAS CORTES**.



certantes creo que es imputable a la data de la grabación. Es verdad que existen cortes —y no sólo en recitativos— y que en algunos momentos se pierde vivacidad, pero la interpretación, en general, es de buena altura. Es el caso de María Callas (que por tantas similitudes evoca la figura de G. Pasta, contemporánea de Rossini), destacable por su innato sentido dramático y su capacidad de comunicación hasta en la frase más trivial (véase el dúo con «Geranio», «Per piacere alla signora»). Es ocioso enumerar aquí las virtudes del instrumento. Sólo en el primer acto muestra cierta aspereza en el registro medio y brusquedad de emisión poco requerida en algunos momentos. Me parece extraordinaria en todo el segundo acto, sobre todo cuando canta con color de lírico-ligero (donde personalmente siempre me ha gustado más). Pueden recordarse «Se il mio zefiro si posa», el dúo «Credete alle femmine» y el terceto «Son la vite sul campo appassita».

Completan la principal baza de la presente grabación N. Rossi-Lemeni y F. Calabrese. La voz de bajo, en estas óperas de Rossini, necesita una ductilidad poco común en esta cuerda. Pero junto a una impecable interpretación de los melismas de la escritura de Rossini se requieren voces suficientemente redondas y empastadas, lejos de las exiguas mediocridades que acostumbramos a ver en los escenarios con la coartada de que es una ópera cómica, de las gesticulaciones, etc. Tanto Rossi-Lemeni como Calabrese cumplen el cometido con suficiencia y con plausible intención de plegarse al estilo requerido. Sólo en algunos fragmentos acusan falta de brillo en el registro agudo y de una cierta gracia. Destacaré el rossiniano «D'un bell'uso di Turchia», típico dúo en el repertorio bufo, muy similar al «Se fiato in corpo avete», de **Il matrimonio**

BODAS Y MISA O STRAVINSKY EN LA COYUNTURA

Una **renovación** no es fecunda más que cuando se une a la **tradición**. La dialéctica viva quiere que renovación y tradición se desenvuelvan y se confirmen en un proceso simultáneo.

Stravinsky: **Poética musical.**)

¿Que parecen sorprendentes tales palabras en uno de los pocos compositores realmente revolucionarios que ha dado el siglo XX, siglo de explícitas —en exceso— revoluciones en todos los dominios del arte? Tal vez no, si pensamos, con el «Tonio Kröger» de Thomas Mann, que ya está bien, cuando se es artista, con las propias extravagancias interiores; es decir, las auténticamente creativas. Entonces, una de las características de Stravinsky será una aceptación del **pasado** musical para reelaborarlo y conseguir con sus elementos el mensaje y el lenguaje propiamente suyos.

Sin embargo, lo de «pasado» hemos de entenderlo en un sentido amplio. Para llevar a cabo su labor creativa Stravinsky utiliza siempre algún material previo, un espíritu, un estilo, unas formas. Son los límites que a sí mismo se pone, porque no concibe la libertad creativa como un evolucionar en el vacío, sino como una serie de acciones y reacciones musicales con respecto al material base: es decir, la libertad consiste en desenvolverse en unos límites, no en desconocerlos. De ahí que la música stravinskyana sea tan a menudo un diálogo con la música misma, que trata de sí misma y ella sea la fundamental protagonista: esa música siempre negará toda referencia exterior, cualquier descripción de ideas, estados de ánimo, potencias o presencias, lo que no está en contradicción con que paralelamente apoye acciones cuando se trata de un «ballet».

El neoclasicismo de Stravinsky es una forma revolucionaria de elaboración a partir del pasado, por mucho que su empleo haya permitido a tantos continuar con lo de siempre de forma disimulada. En sentido estricto, ese diálogo se produce a partir de **Pulcinella** (1920); pero, ¿qué otra cosa constituye sino crear, a partir de un pasado, la serie de obras escénicas que Stravinsky compone con elementos folklóricos rusos desde **Petruchka** hasta **Las Bodas**?

A principios del siglo XX la pregunta en muchos ámbitos del arte es qué hacer. En música van a darse fundamentalmente tres respuestas junto a las que no es aventurado dar tres nombres: **atonalidad** (Schönberg), más tarde metodizado en «serialismo»; elaboración a partir del acervo popular, del **folklore** (Bartok), y, en fin, **neoclasicismo** (Stravinsky). Aparte de este último, del que es

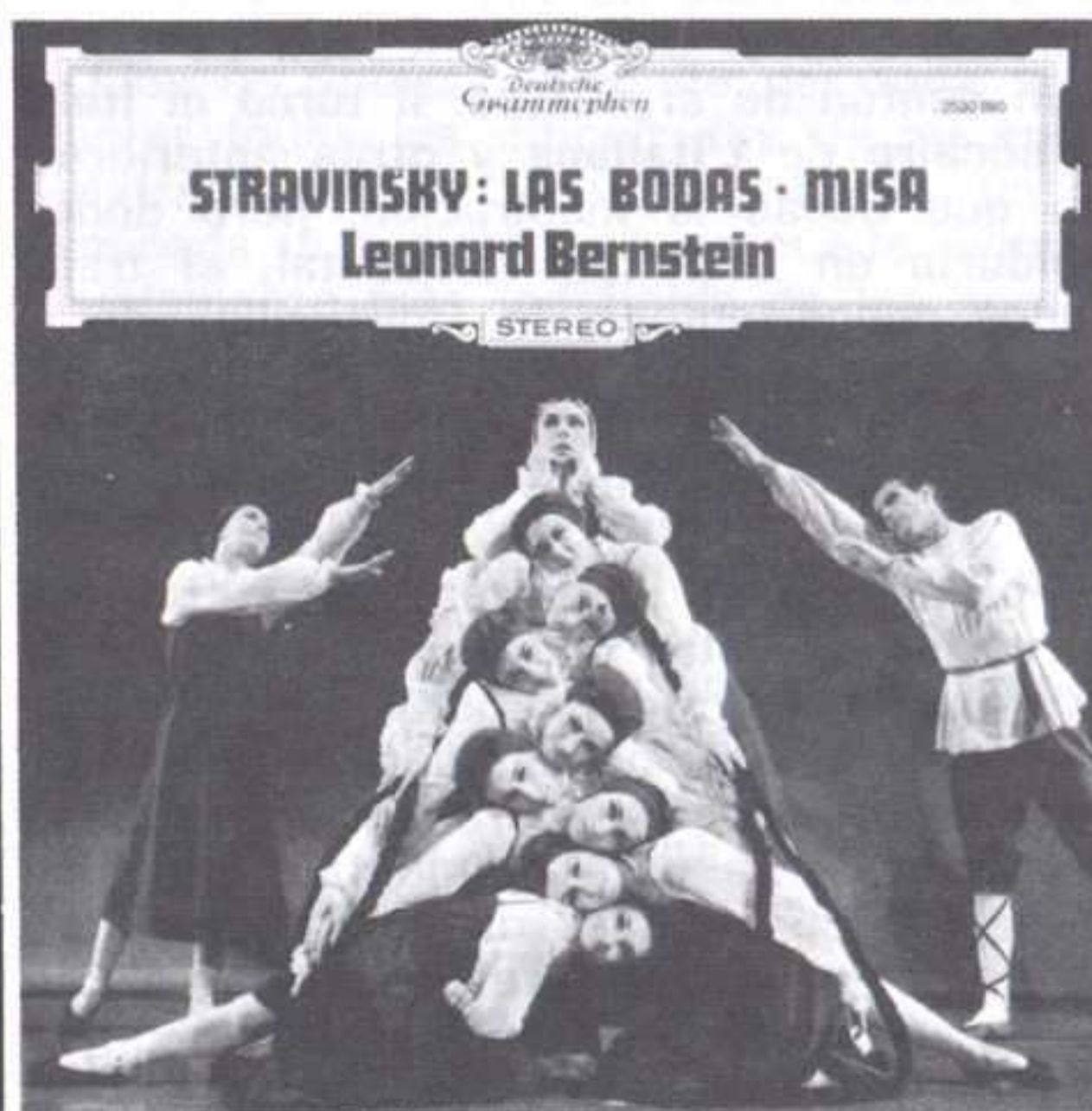
verdadero creador, a ninguno de los otros dos será ajeno el discípulo de Rimski, pero en cada incursión el autor será él mismo, auténtica y fielmente él mismo. Tanto en su breve etapa de apoyo en el folklore como en las tres décadas de visitas al espíritu del pasado (y ocasionalmente al «jazz»), como, por último, en su característica adscripción dodecafónica desde los primeros años cincuenta, Stravinsky es un creador que utiliza como estímulo algo que permanece en la ambigua vigencia de lo proveniente del tiempo. Lo «stravinskyano» no es sólo la recreación pergolesiana de **Pulcinella**, el espíritu de Bach en **Dumbarton Oaks**, el homenaje a Tchaikovsky del **Beso del Hada**, la filiación sinfónica clásica de la **Sinfonía en Do...** También lo es, muy significativamente, la cristalización de **Las Bodas**, esa impetuosa cantata compuesta con elementos del folklore ruso (el zar Igor ya no hará en adelante más incursiones en la tradición de su país), y que ocupa una de las caras del disco que dan lugar a esos comentarios. Como también lo es la **Historia del soldado** o el **Ebony Concerto**, cuyos motivos sonoros fueron gentilmente solicitados al «jazz».

Imposible asegurar si la inclusión de **Bodas** y **Misa** en un mismo disco tiene el propósito de ejemplificar dos períodos creativos del maestro en su momento final, cuando va a emprender caminos muy distintos. Podría ser así. **Bodas**, de 1923, es su última composición con base folklórica, y ya en 1919-20 ha tenido lugar el fructífero contacto con Pergolesi. A su vez, la **Misa**, de 1948, se sitúa al final de la última de esas tres décadas en que Stravinsky se sirvió del pasado para ser de su tiempo. Se trata, pues, de dos obras coyunturales, contemporáneas de un creador que ya es otra cosa (en tránsito al neoclasicismo una vez, a punto de dodecafonía la otra), lo que no le obsta para conseguir de nuevo un par de obras maestras, dignos ejemplos finales de una manera de afrontar la creación.

Hay que saludar la publicación de ambas obras por Polydor, al tratarse de piezas poco llevadas al disco. **Las Bodas** es una obra impetuosa, donde el quehacer musical corre a cargo de las voces, la percusión y cuatro pianos. Se trata de una de las composiciones más endiablidamente rítmicas de un maestro que supo colocar el ritmo en primera fila dentro de la tradición musical de Occidente, que tanto lo había preterido, aportando con ello una revivificación de los pentagramas, los escenarios y las salas de concierto. Basada no sólo en el espíritu musical ruso, incluso en temas puramente folklóricos, sino también en costumbres eslavas (ceremonia prenupcial y actitudes del colectivo aldeano ante el acontecimiento), tiene especial interés su publicación, como en este caso, en ruso (y con textos bilingües), lo que le da una dimensión mayor de autenticidad que la que tiene la por otra parte valiosa versión en francés, según se estrenó, de Ansermet (Decca), única disponible como alternativa. La lectura de Ansermet, un stravinskyano de la primera hora, se diferencia mucho de la de Bernstein, sobre todo en la forma en que éste elabora su discurso sonoro. Bernstein parece tener presente lo que vino después; cita, por así decirlo, aquella música que se vio posibilitada por estas **Bodas**. Tal vez no sea arriesgado apuntar a Britten, a los Seis, a Prokofiev, a Orff, surgiendo en medio del magnífico espectáculo sonoro que constituye esta grabación (aquí se demuestra que la alta fidelidad puede ser algo más que lujuria acústica, y dar una legítima dimensión de espectáculo reproducible a la recreación musical). La mano firme e implacable de Bernstein lleva la cantata en un «crescendo» que a menudo descansa en matices y pausas, «diminuendi» y síncopas largas, para terminar en una paulatina retirada de coro y solistas tras el bellísimo percudir de las campanas finales.

En la **Misa** se muestra con mayor o menor evidencia el trato con la polifonía renacentista y la de la Santa Rusia, vigentes y transgredidas ambas presencias en los cinco momentos ordinarios de una composición de este tipo. Compuesta para coro masculino e infantil y doble quinteto de viento, comienza la **Misa** con un «Kyrie» en el que el optimismo y el aire festivo pudieran sugerir que Stravinsky no considera esencial la demanda de perdón en la relación con el Ser Supremo. Suena desde el principio ese viento tan propia y reconocidamente suyo. Espiritualísimos, no emocionales; sentidos, sin desbordamientos, surgen «Gloria» y «Credo», partes tal vez esenciales del conjunto, el nudo más significativo de la obra y de mayor longitud: ¿era más importante para nuestro autor alabar y creer? En el «Sanctus» culmina ese clima de espiritualidad en que el creyente se ha proyectado más por lo sonoro, pero llega una aceleración final en el «Hosanna», que resuelve esta

parte en un «crescendo» esperanzador. Por fin, el «Agnus» es la paz, la partida del coro de fieles hacia el paraíso recobrado, o el retorno sosegado a la tierra y la renovación del ciclo. Hay una sabia aceptación del principio que rige la vida en esta parte final, la más polifónica y renacentista de toda la **Misa**.



Como no podía ser menos, la interpretación de esta segunda cara del disco es la contrapartida simétrica de la anterior: dos visiones distintas y un solo Stravinsky verdadero. Un coro excelente y versátil, un viento conocedor del destino celestial de esta música, Leonard Bernstein dándonos ahora una espiritualidad contenida y rica... Porque tal vez la dificultad de interpretación de esta obra consista en dar esa contención, y Bernstein sabe marcarlo en la intervención de un niño, en el soplo ocasional de algún instrumento, y sobre todo en esas intervenciones calmas de todos en los primeros y los últimos compases de la partitura, en el diálogo de hombres, niños y coro de sus partes centrales... Allí está Bernstein marcando el espíritu de la nota con esa sabiduría que da el conocer el otro lado de un genio como Stravinsky: sí, Igor también es esto, una forma de ser también el otro, el de **Las Bodas**.

Conclusión: El contacto británico con Stravinsky por parte de Bernstein es absolutamente digno de alabanza.—**SANTIAGO MARTIN.**

Interpretación: 9.

Sonido: 9.

R STRAVINSKY: **Las Bodas. Misa.** Coro del Festival Bach de Inglaterra. Coro de Niños de la Trinidad (**Misa**). Conjunto Percusión Festival Bach (**Bodas**). Miembros de la Orquesta del Festival Bach (**Misa**). Martha Argerich, Krystian Zimerman, Cyprien Katsaris y Homero Francésch, pianistas (**Bodas**). Anny Mory, soprano; Patricia Baker, «mezzo-soprano»; John Mitchinson, tenor; Paul Hudson, bajo (**Bodas**). Director, Leonard Bernstein. Deutsche Grammophon, 2530 880.

LA DIFÍCIL RECUPERACION DE LA OBRA TEATRAL DE SCHUBERT

La historia de la ópera ofrece a veces sorpresas. Obras que en su tiempo carecieron del favor del público y de la crítica, otras que luego de un comienzo prometedor pasaron al olvido... Algunas de ellas se han recuperado en los tiempos modernos con la consideración de obras maestras, tal, por ejemplo, **Los Troyanos**, una de las cumbres del teatro musical. ¿Podría ser este el caso de alguna de las óperas de Schubert? Mucho me temo que la respuesta haya de ser negativa. Es imposible saber qué hubiese podido llegar

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 CIENTO AÑOS de fabricación

CRUMAR
2003

MAXPER

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

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

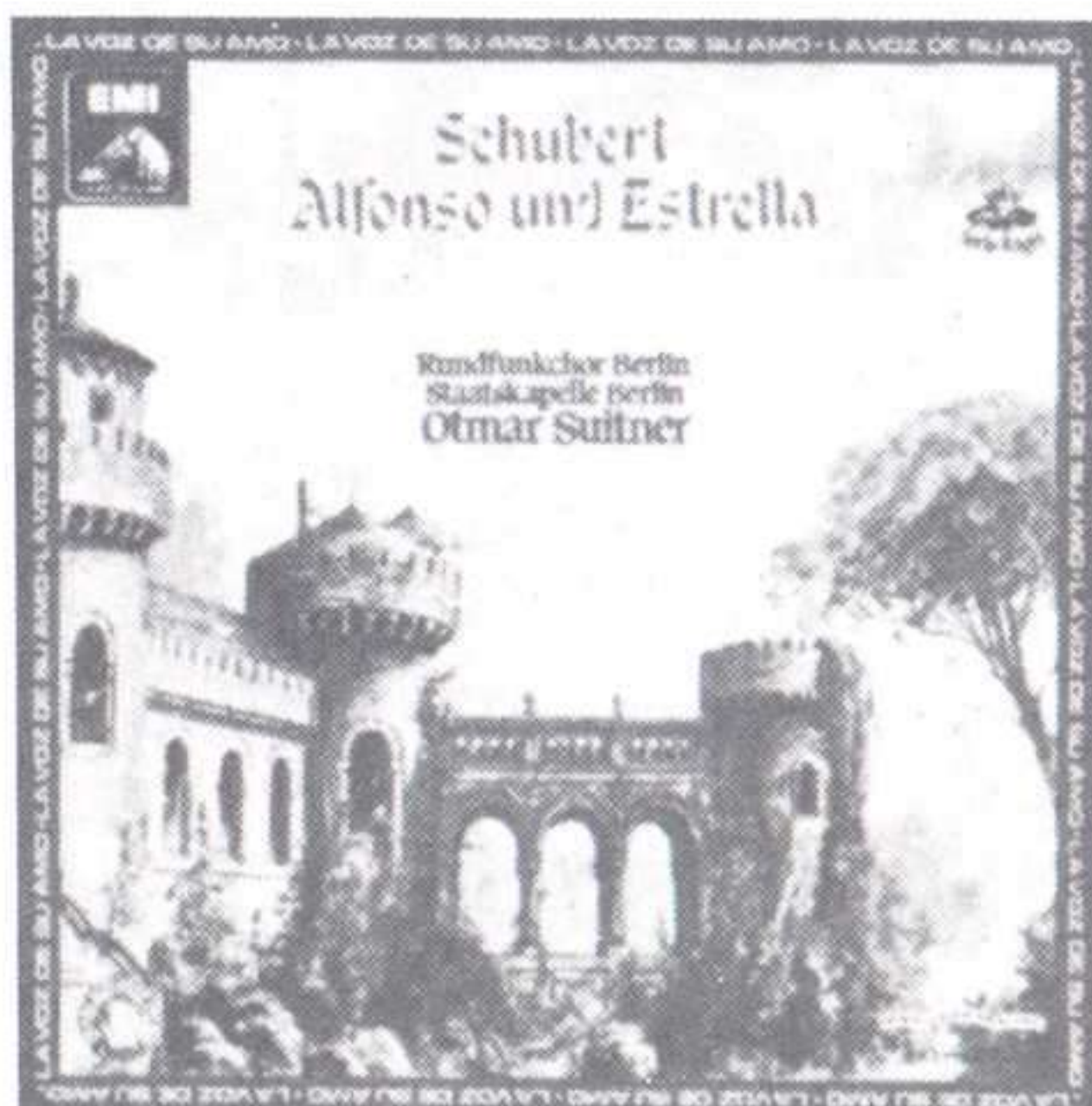
Nombre

Dirección

..... D. P.



a componer Schubert en este campo de haber vivido unos años más. Los fracasos obtenidos durante su vida, sus dificultades para estrenar sus óperas (**Alfonso y Estrella** no se estrenó hasta 1854, un cuarto de siglo después de su muerte) podrían haber estado causados por la incompreensión del público, malas condiciones en las representaciones, dificultades de montaje u otras causas que no atañesen a la calidad intrínseca de la obra. Pero después de haber escuchado la grabación de **Alfonso y Estrella**, a la que su autor consideraba la mejor de sus óperas, se comprende el destino de Schubert en lo que al melodrama se refiere. El primer grave defecto de la ópera estriba en el libreto, una historia medieval situada en España, que carece de reciedumbre dramática, y cuyos personajes son poco más que figuras de concierto, sin entidad teatral, planas y sin un conflicto expresado con hondura. Nada tiene que ver con la historia española la trama de la ópera, que es totalmente apócrifa. El personaje de «Frue-la I», según el libreto una especie de filósofo que se retira a un hermoso valle a meditar después de una revuelta cortesana que le ha privado del trono, no guarda relación alguna con el Frue-la histórico, hombre rudo y batallador, que murió asesinado por los propios astures, y al que sucedió su primo Aurelio. Pero bien sabido es que la verdad histórica es independiente de la verdad dramática. Lo malo de la ópera de Schubert es que esa verdad dramática tampoco existe, y que la acción, los personajes y el ámbito que de la obra se desprende son de escaso valor teatral, y que los indudables aciertos de la partitura son aislados, como piezas sueltas para ser interpretadas en un concierto.



La música de Schubert sirve al libreto de manera a veces muy bella, con el esperado caudal melódico del que tan generoso se mostraba el compositor austriaco. Pero todo el primer acto no es más que una sucesión de canciones sin el menor impulso dramático. El segundo acto contiene ya ciertas secciones que podrían calificarse de operísticas —la escena de la conjuración—, y esto se intensifica en el tercero. Pero, pese a ello, la sensación global es de una cierta palidez, con un desarrollo más bien amable (algunas partes parecen pertenecer al mundo de la opereta), que nos conducen a un clima de bondad y de amor [«Troila» («Frue-la I») tiene rasgos del «Sarastro» de **La flauta mágica**] a la humanidad. Creo, sin embargo, que, pese a todos los defectos apuntados, **Alfonso y Estrella** debe ser conocido por los schubertianos, que de seguro gozarán de la parte melódica de la ópera y ensancharán su conocimiento del mundo de Schubert. Creo también que, a juzgar por los atisbos dramáticos observados, con un libreto menos blando y con un desarrollo del impulso teatral, del oficio, que bien hubiese podido llegar con los años, hubiese Schubert alcanzado a componer una ópera en sentido estricto; si carecía obviamente del genio mozartiano para el teatro, no es menos cierto que la superación en otros géneros —el sinfónico, por ejemplo— no se produjo hasta casi el final de sus días, y que tal vez la

madurez para la ópera había de llegar más tarde. Pero, ¿quién puede afirmar nada sobre los futuribles?

La interpretación, en general, buena desde el punto de vista vocal, se resiente de la dirección de Suitner, que poco hace para paliar los defectos de la obra. Su visión es más contemplativa que dinámica, y el juego de contrastes tiende a la blandura, faltándole nervio y empuje. Fischer-Dieskau realiza un primer acto mediocre, con la voz cansada y tenoril. Mejora luego, aunque está lejos de hacer justicia a su fama de ser el más grande barítono del siglo. Theo Adam resuelve con nobleza su escena de la conjuración y su papel de «malo». Aunque la voz no tiene ya la facilidad de emisión ni la belleza de antaño, Hermann Prey sigue siendo un intérprete de interés, y su personaje tal vez sea el más cuidadosamente resuelto. Bien tanto Edith como Peter Schreier en la pareja de enamorados. La Orquesta y el Coro suenan con calidad —espléndido clarinete—, aunque no siempre el sonido alcanza la depuración exigida. La grabación es clara y el equilibrio voces-orquesta está bien realizado, tal vez con una cierta tendencia en favor de las voces.

El álbum va acompañado del libreto en su versión original y la traducción en castellano, como debe ser.—**MARTIN CODAX.**

SCHUBERT: Alfonso y Estrella. H. Prey, E. Mathis, T. Adam, D. Fischer-Dieskau, P. Schreier. Coro de Radio Berlín. Orquesta del Estado, Berlín. O. Suitner, director. EMI, 10.C 167-030 816-18. Q. (tres discos).

Interpretación: 6,5.

Sonido: 7,5.

EL CICLO KARAJAN DE LAS «SINFONÍAS» DE SCHUBERT: FALTA DE IDIOMA

Las sinfonías de Schubert se dividen en dos grupos perfectamente diferenciados. Por un lado, las seis primeras, compuestas en una época juvenil, casi adolescente —hasta los veintinueve años—, y por otro, las dos grandes sinfonías de la madurez, **Octava** y **Novena**. Las seis sinfonías de juventud son obras amables, muy «cantables», que no llegan a alcanzar nunca una hondura ni una belleza trascendentales, y que sirvieron a Schubert más como preparación para alcanzar su madurez en el desarrollo formal y emocional de la sinfonía que como fines en sí mismas. La levedad, ligereza, un cierto encanto y elegancia muy vienesas, son las virtudes primordiales de estas obras. Buscar en ellas densidades y monumentalidades románticas me parece equivocado y fuera de lugar, y éste, precisamente, es el punto de vista interpretativo adoptado en esta grabación por Herbert von Karajan.



SUSCRIBASE A RITMO

y le llegará nuestra Revista todos los meses a su domicilio, sin ninguna molestia para usted y... ahorrándose bastante dinero.

Precio suscripción: 1.250 pesetas, más 45 de gastos de reembolso.

Antal Dorati dirige la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington y da cuerda a su Rolex.



En la mano derecha la batuta.
En la izquierda su Rolex.
Y ninguna de las dos está parada
mucho tiempo.

Antal Dorati ha consagrado
gran parte de su vida a la dirección
de las mejores orquestas del
mundo. Actualmente está al frente
de la Orquesta Sinfónica Nacional
de Washington y de la Real
Orquesta Filarmónica de Londres,
dando unos 100 conciertos al año.

Es posible que Antal Dorati de
más cuerda que nadie a su Rolex.

Pero no importa. Un Rolex se
adapta siempre a los movimientos
de quien lo lleva.

Su sistema automático de rotor
Perpetual da cuerda a la máquina
con el menor movimiento de la
muñeca. Gracias a un dispositivo
de seguridad la tensión del muelle
es igual y constante, lo que confiere
a la máquina una precisión
extraordinaria.

A lo largo de su extensa carrera
Antal Dorati ha dirigido las
orquestas más prestigiosas del
mundo y en sus ratos libres
compone música y pinta con
indudable talento.

Posiblemente por ello aprecie
mejor que otros la labor artesana
que encierra la creación de un
Rolex.

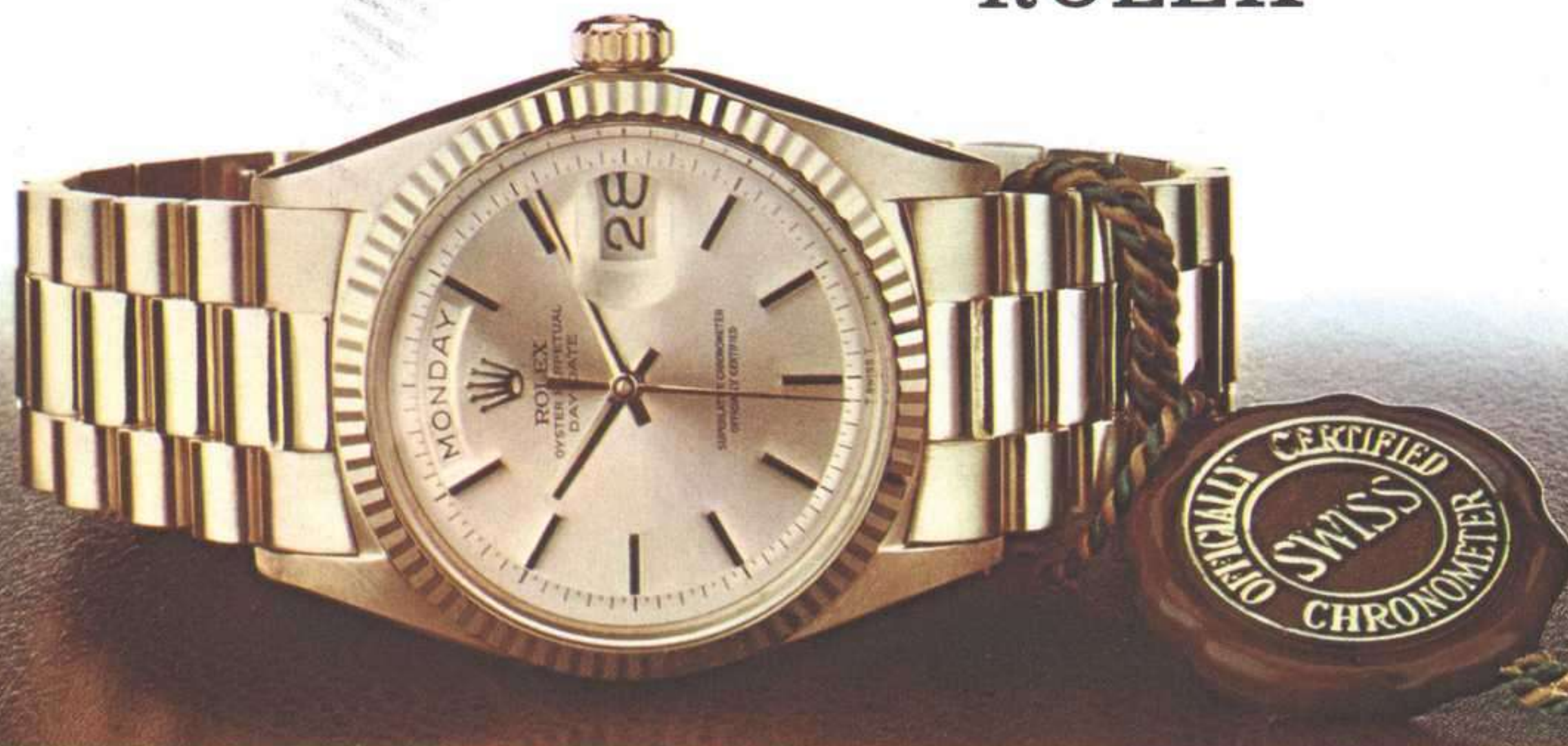
Porque él sabe lo que significa
armonizar los distintos aspectos de
una obra y hacer de ellos arte.

Nuestros artesanos también lo
saben.

Y es lo que hacen.
En Rolex.

**Tener un Rolex
produce casi tanta satisfacción como crearlo.**


ROLEX



Rolex Day-Date Cronómetro en oro de 18 quilates con brazalete a juego.

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

KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

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

Frente a la corriente promovida y sustentada por las grandes campañas publicitarias de las multinacionales discográficas, que consideran a Karajan como un genio, y que ha sido muy bien recibida por el melómano medio y ocasional —y, por supuesto, por el profano—, existe la otra tendencia de tener al director austriaco por una figura superficial y mediocre. Creo que ambas tendencias se equivocan, pues si bien Karajan no es ningún genio, está muy lejos de ser una mediocridad. Después de Sergiu Celibidache, director que ostenta, a mi juicio, una posición absolutamente inalcanzable por ningún otro maestro pasado o presente, Karajan ocupa un lugar destacado entre las cuatro o cinco grandes batutas de nuestros días. Dada su enorme afición a las grabaciones, era lógico esperar la integral de las **Sinfonías** de Schubert, con lo cual cubría una de las pocas parcelas que le quedaban dentro del repertorio del siglo XIX.

Digamos, en principio, que la realización, el acabado interpretativo es muy bueno, con la Filarmónica berlinesa sonando de modo magnífico en todas sus secciones y haciendo cumplido honor a su fama. Desde este punto de vista, la calificación habría de subir varios puntos, pero por lo que atañe a la manera de entender este grupo de sinfonías de Schubert el resultado es muy diverso. Karajan las entiende desde una perspectiva monumental, casi heroica, subrayando los elementos armónicos, en especial los graves, sobre los melódicos, haciendo protagonista al timbal, y tendiendo siempre a lo cromático, a lo ampuloso. El conjunto de estas seis **Sinfonías** se nos aparece así como un bloque robusto, fuerte y ambicioso, que creo muy alejado de la entraña de las obras, porque con lo que de ese modo interpretativo se gana en fortaleza, en contundencia arquitectónica, se pierde en gracia, en luminosidad, en elegancia; es decir, en una pérdida de valores que a veces se han considerado menores, pero que constituyen parte esencial de la vena creadora de Schubert, que es, no lo olvidemos, el más italiano de los músicos germanos después de Mozart. Karajan adopta unos «tempi» excesivamente rápidos, que llegan a ahogar en ocasiones —exposición del tema principal en el primer movimiento de la **Sinfonía número 4**, por ejemplo— el canto de la línea melódica. Esta falta de luminosidad, de levedad y de alegría afectan por igual a cada una de las sinfonías de este grupo, pues Karajan adopta un acercamiento semejante a todas ellas, cosa, por otra parte, muy lógica.

De la **Sinfonía número 8**, una de las bellas y profundas creaciones de todo el sinfonismo, nos ofrece Karajan una visión contemplativa, un algo blandengue, lenta, tendiente hacia una especie de misticismo bruckneriano, de la que están alejadas el conflicto interior y la angustia personal. Sobre la **Incompleta**, remito al lector al artículo de Pérez Adrián publicado en el número 487 de RITMO, donde figura esta misma grabación de Karajan. Para mí, la mejor **Octava** sigue siendo la vieja de Fritz Lehmann y la Filarmónica de Berlín, muy en la línea de la de Casals, pero con una orquesta muy superior.

Creo que de la **Novena** ofrece Karajan una interpretación un tanto contradictoria; por una parte, adopta una actitud semejante a la de las primeras sinfonías, lo cual podría estar justificado al tratarse la **Grande** de una obra más desarrollada y ambiciosa. Pero, al mismo tiempo, la rapidez expositiva —escúchese, por ejemplo, el «Scherzo» (cuyo trío, sin embargo, está muy brillantemente expuesto)— atropella muchas veces el discurrir sonoro, restándole majestuosidad y grandeza. Karajan, como también hace Böhm, termina la obra en «forte», ignorando que la partitura lo hace con un «diminuendo» en piano. Si Schubert, uno de los más grandes genios de la música, lo escribió así, ¿por qué un simple director de orquesta tergiversa su sentido final? Desgraciadamente, esta costumbre está generalizada, y también en los conciertos en vivo suele ignorarse el auténtico final (de las muchas veces que he escuchado en directo esta **Sinfonía**, solamente Celibidache lo respetó).

El álbum se complementa con la inclusión de tres fragmentos de **Rosamunda**, traducidos por Karajan sin mucha gracia expresiva y actitud más bien enfática y germanota.

La grabación es buena, amplia, con una acústica muy redonda y mejor de lo habitual en los «cuadrafónicos» EMI.—«MARTIN CODAX».

Interpretación: 6.

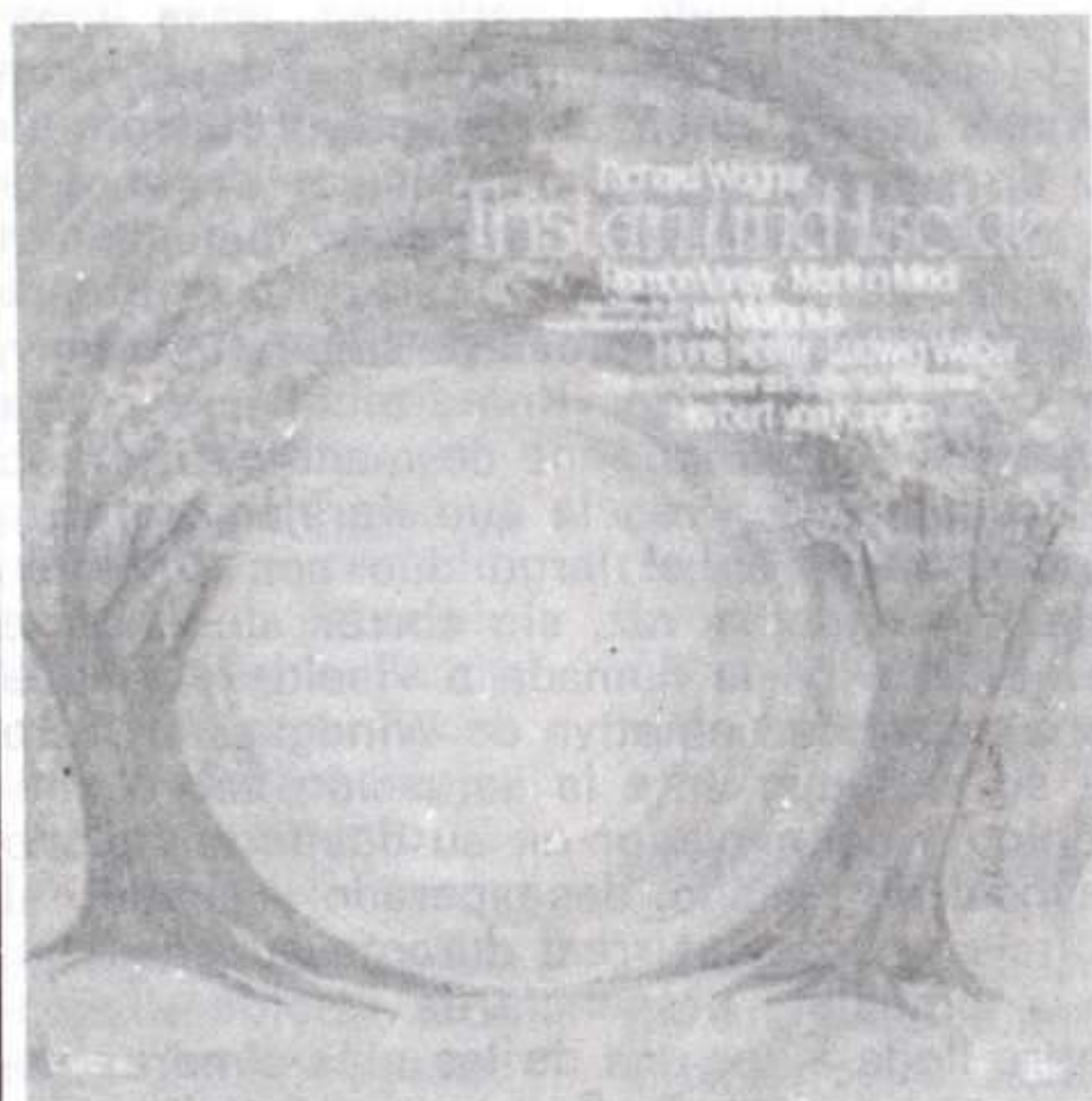
Sonido: 8.

SCHUBERT: **Las Sinfonías** (completas). **Rosamunda**, fragmentos. Orquesta Filarmónica de Berlín. H. von Karajan, director. 10.C 167-003.285/89. Q. (cinco discos).

KARAJAN EN EL BAYREUTH DE WIELAND: EL «TRISTAN» DE 1952

El documento que se nos propone en el segundo lanzamiento de Cetra sobre el Bayreuth de los años 50 es sino tan trascendental como el **Anillo** de Knappertbusch comentado hace unos meses, sí equiparable a su predecesor en interés artístico y calidad interpretativa de conjunto. Estamos ante una de las escasas prestaciones de Herbert von Karajan en el foso de Bayreuth, limitadas en el tiempo a los años 51 y 52. También aparece ante nosotros una de las parejas de cantantes wagnerianos más sobresalientes de la postguerra, Martha Mödl y Ramón Vinay, intérpretes con muy escasa discografía y por los que este volumen estaría plenamente justificado en su edición.

La urgencia y forzada parquedad de este comentario impiden una profundización en el tema de **Tristán**, análisis del que me atrevo o responsabilizar a Angel Mayo para un futuro no lejano. Baste ahora apuntar algunos de los motivos sustanciales de esta «ópera romántica», omnipresentes en las diversas concepciones de Wieland Wagner (recordemos que la otra visión de la obra recreada por el nieto de Wagner en Bayreuth también ha sido llevada al disco en la interpretación de Karl Böhm, años 60): el conflicto del individuo con



su entorno social y con la naturaleza circundante, plasmado aquí en la dualidad del protagonista ante su situación oficial y su estado real, ante el «Tages falches Prangen» («engañoso esplendor del día») y la «heil'gen Nacht» («sagrada noche»); la imposibilidad de una relación estable para los protagonistas («Tristan» arrancándose las vendas de su herida, en palabras de Wieland, «embriagado por la sagrada locura y obsesionado por un terror pánico ante la idea de volver a ver a una Isolda viva»); el ataque al «totem» del superior o incluso del padre (vuelvo a citar a Wieland: «la interpretación según la cual Tristán sería hijo verdadero del Rey Marke me parece mucho más honda»); la muerte como estado final del Eros (un tema sobre el que Naghisa Oshima ha arrojado nueva luz en su impresionante film **El imperio de los sentidos**) y como «vivencia de la liberación del alma», siempre en comentario de Wieland Wagner.

En la actualidad disponemos de testimonio suficiente de las tres producciones comandadas por Karajan en Bayreuth: el **Anillo** y **Maestros** en 1951, y **Tristan** en 1952. Del **Anillo** se grabó el Acto III de **La Walkiria**, que EMI publicó entre nosotros en 1954, y **Meistersinger** se registró integralmente, asimismo por EMI, grabación que nunca llegó a editarse en España. Cetra completa ahora la panorámica con este **Tristan** de 1952, última colaboración del entonces joven Karajan con el nuevo Bayreuth: ese mismo año, Karajan comenzó en Londres la grabación de su primer ciclo de **Sinfonías** de Beethoven, siempre para EMI, que habrían de darle un renombre internacional, y cuatro años más tarde, en 1956, accedía a la dirección de la Filarmónica de Berlín como sucesor de Furtwängler; lo que vino después es historia conocida.

Tristan ha sido una obra afortunada en Bayreuth. Contando sólo desde la reapertura de los Festivales en 1951, el primer montaje de Wieland fue dirigido por Karajan y Jochum, el de 1957 de Wolfgang tuvo como rector musical a Sawallisch, el segundo de Wieland tuvo a Böhm en el timón durante siete ediciones del Festival y el más reciente, debido a August Everding en 1974, contó en tres ediciones sucesivas con la presencia en el foso de Carlos Kleiber. Por otra parte, Karajan ha tenido desde los comienzos de su carrera una enorme vinculación a esta obra, que le reveló poco antes de la Se-

gunda Guerra Mundial en Berlín; en Bayreuth luego, más tarde (años 50-60) en Viena, y, ya en los años 70, en Salzburg, Karajan ha seguido interpretando **Tristan**. Las representaciones de Salzburg en 1972 fueron la base de la versión llevada al disco por EMI. En líneas generales, se puede indicar que la traducción del año 52 es infinitamente más fresca y pasional que la del 72, aunque también menos profunda: hay menos control, menos alquimia (por ejemplo, al principio del Acto II, donde el efecto de las trompas en la distancia es algo confuso), pero también menos densidad espiritual. Karajan lleva el primer Acto con pasión adolescente (Preludio, trágica entrada de «Tristan» en el aposento de «Isolde», el mismo final del Acto tratado con tremenda violencia) y la escena de la transición tras beber el filtro los protagonistas es buen ejemplo de su «modus operandi»: más rapidez y apasionamiento que en la versión del 72, menos misticismo en el tratamiento. Algunos de los «toques» propios del Karajan posterior hacen ya acto de presencia, como la mágica, delicada mutación tímbrica al principio del II Acto tras el «Noch sind sie nah» de «Brangäne», o el cálido apoyo orquestal a las dos intervenciones de la sierva en la «noche de amor». La llegada de «Tristan» en la escena segunda del mismo acto presenta una descripción instrumental convulsiva, agitada, seguramente la más desasosegada oída en disco.

Vinay y Mödl, como ya se ha indicado, constituyen bazas impagables de este registro. El tenor chileno construye un «Tristan» memorable, entregado, pasional (en la línea de la interpretación de Karajan) y a la vez capaz de sumergirse en los abismos de la más negra tristeza que tanto asola al personaje. La piedad que suscita este «Tristan» al beber el filtro se contrapesa con su grito exultante «Seligste Frau!» tras el reconocimiento amoroso de la pareja. Vinay, como se advierte asimismo en el **Ring** de «Kna», tenía una cierta tendencia a ir antes de compás, y esto se pone de manifiesto en su llegada del Acto II, muy descentrada, y en la que Karajan trata inútilmente de sujetarle: en cambio, en el largo dúo con «Isolde», Vinay se mide y nos regala una media voz, sin correr, de enorme dulzura. Su lamento ante «Marke» y su llamada a «Isolde», aunque convincentes, carecen de la capacidad emotiva de Windgassen, pero cualquier posible reserva se extingue ante la actuación sobrecogedora del último Acto: agónico y conmovedor en su despertar, pleno de doliente grandeza al evocar su pasado, desesperado y abatido al maldecir el filtro, en las fronteras de lo irreal durante su ensueño, enloquecido por fin ante la inmediata presencia de «Isolde», la caracterización de este hombre llega a ser una de las más cimeras escuchadas a intérprete alguno del personaje. Seguramente no tan visceral, pero más regular en el conjunto, la labor de Martha Mödl, cantante favorita de Wieland, es también canon comparativo para cualquier «Isolde»: lo que más distingue a esta gran artista en su encarnación del «rôle» es la gravedad extrema que sabe dar al personaje, por ejemplo al evocar el destino de «Tristan» en «Mir erkonen, mir verloren», al hablar de la mirada del héroe o al pedir a «Brangäne» el filtro de la muerte, así como al final del Acto II («Enseñale ahora el camino a Isolda»). En el gran dúo parece contagiarse de Vinay, alcanzando ambos una cota de paroxismo progresivo, y en la «Liebestod» apenas muestra signos de cansancio y canta con desbordado fervor. Hans Hotter es un «Kurwenal» de lujo, y, aunque su actuación es globalmente soberbia, cabe destacar sus frases ante el cuerpo de «Tristan» en el Acto III, cuando cree muerto a su señor, dichas entre susurros, de manera magistral. Un punto negativo, desde mi punto de vista, es el «Rey Marke» del otrora prestigioso Ludwig Weber: en su monólogo va muy rápido, con escasa concentración, y, aunque parece remediar su trabajo al referirse a la «mujer maravillosa», termina calando, casi ahogándose, con un insano vibrato, dando la impresión de que puede morir antes de terminar. Ira Malaniuk es una digna «Brangäne» y Gerhard Unger un «Pastor» de encendida voz.

El sonido del álbum es aceptable, y sólo es de lamentar que algunos cambios de cara sean terribles, a veces cortando una frase de un cantante.

CONCLUSION: ¡Qué cosas tan fascinantes habrían podido oírse en Bayreuth si Wieland y Karajan se hubieran soportado un poco más!

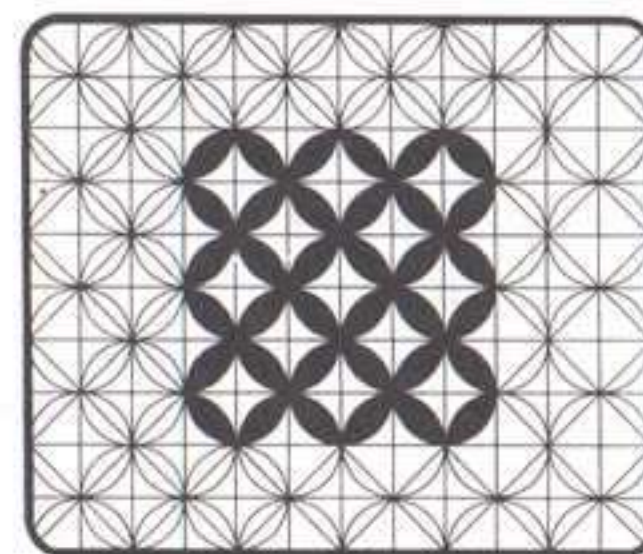
Interpretación: 9.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

R

WAGNER: **Tristan e Isolde**. R. Vinay, M. Mödl, H. Hotter, I. Malaniuk, L. Weber, H. Uhde, G. Stolze, W. Faulhaber, G. Unger. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth, Herbert von Karajan. Grabado el 23 de julio de 1952. CETRA Opera Live LO 47 (5 Lps.). Precio: 2.950 ptas.

ferysa



**Importadora y distribuidora
de los catálogos**

CETRA

«OPERA LIVE»

y

«CONCERTO LIVE»

para España

Informa a todos los lectores de RITMO que sus discos no están a la venta en ningún establecimiento del ramo, y que sólo se pueden adquirir empleando el sistema de venta por correo.

Para pedidos dirigirse por escrito a:

FERYSA

Apartado de correos 151.036

MADRID

MISCELANEA

NUESTRA MUSICA

Por JOSE LUIS
GARCIA DEL BUSTO

LA NOVEDAD DE UN VIEJO TEATRO

El 30 de abril de 1979 ha quedado reinaugurado el Real Coliseo de Carlos III, de San Lorenzo del Escorial, con un antológico recital de la «mezzo-soprano» Teresa Berganza acompañada al piano por Ricardo Requejo. El concierto —en el que se dieron obras de A. Scarlatti, Fauré, Mussorgsky y Toldrá— fue presidido por la Reina Doña Sofía, y acogido por el público asistente y por la crítica madrileña con auténtico júbilo. Pero, lejos ya de aquella jornada, aquí interesa dejar constancia de la gran importancia que para la cultura española tiene esta recuperación arquitectónica que la iniciativa privada ha hecho posible. El Real Coliseo de Carlos III fue construido entre 1770 y 1771 por Jaime Marquet, y posteriormente reformado por Villanueva. Alcanzó un gran esplendor durante los reinados de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII. Pasó a ser propiedad privada con motivo de la desarmotización de Mendizábal, decayendo poco a poco. Tras nuestra guerra civil fue habilitado como sala de cine y, por fin, en 1967, definitivamente cerrado. Venturosamente salvado de su presumible demolición, los arquitectos Mariano Bayón y José Luis Martín y el aparejador Pedro Martín son los artífices de la extraordinaria tarea de reconstrucción y puesta a punto llevada a cabo.

El teatrillo, que puede acoger a 500 personas, es auténticamente primoroso, con todo su ambiente dieciochesco perfectamente conservado. En la parte alta del recinto se ha organizado una biblioteca con miles de volúmenes sobre teatro y música. Abajo, un bar deliciosamente decorado invita a la reunión despaciosa. También se han reconstruido y puesto en uso los alojamientos para «los cómicos» anejos al teatro. En fin, la obra está pidiendo a gritos su profundo y racional aprovechamiento para beneficio del Teatro y de la Música españoles.

Hasta el momento, el Real Coliseo de El Escorial no ha dejado de funcionar: al margen de las actividades teatrales que quedan fuera del interés específico de esta Revista, debemos reseñar que a la actuación gentilmente obsequiada por Teresa Berganza y Ricardo Requejo a los hermanos Martín han seguido las de los pianistas Ramón Coll, Guillermo González, Isidro Barrio, Fernando Puchol, Peter Toperczer, Perfecto García Chornet, Carmen Deleito, Mario Monreal, el propio Requejo; la arpista María Rosa Calvo; la soprano Paquita Parriego; la Escolanía de El Escorial, que dirige el P. Blanco, y las orquestas Solistas de Cataluña (Xavier Güell), Filarmónica de Madrid (García Polo) y de Cámara Española (Víctor Martín). Se anuncian posteriores actuaciones de Enrique Pérez de Guzmán y María Coronado; hay también cabida para el «jazz»... En buena parte, la capacidad aglutinante y organizadora de Andrés Ruiz Tarazona ha hecho posible el ininterrumpido desfile, pero a la vista saltan los riesgos que amenazan al precioso coliseo escurialense: por una parte, el marco impone la conveniencia de un repertorio (ópera barroca, viejas zarzuelas, tonadillas,

música del XVIII en general) que está aún por tocar y que, de paso, procuraría al ambiente musical hispano la posibilidad de gozar adecuadamente de gran cantidad de música que aguarda tristemente, en los archivos, a que llegue su hora; por otra, la continuidad es algo que requiere planificación a largo plazo y respaldo económico suficiente, dos cosas de las que, por el momento, carece el Real Coliseo de Carlos III.

De momento —insistimos— el teatro se ha recuperado y funciona. Enhorabuena. Ahora hay que prodigar esfuerzos y buscar apoyos —que, parece lógico, deberían ser oficiales— para que el recinto acoja una actividad importante, adecuada a sus condiciones e historia y programada con regularidad. Acaso pueda ser trascendental para ello la buena marcha de la naciente Asociación de Amigos del Real Coliseo, que espera la respuesta de los amantes del teatro y de la música con el fin de «aunar, coordinar y canalizar las aspiraciones e intereses de sus miembros en orden a reinsertar el Real Coliseo de Carlos III en el ámbito cultural y artístico que presidió su creación, colaborando y cooperando con la Dirección del mismo a su sostenimiento y al desarrollo de actividades de aquel género».

ESTRENO DE UNA OPERA INFANTIL

Después de escritas las líneas precedentes nos llega la noticia —buena noticia— del estreno en el Real Coliseo de Carlos III de San Lorenzo del Escorial, el 21 de junio pasado, de una pequeña ópera compuesta por Angel Arteaga con destino a públicos infantiles, experiencia realmente novedosa entre nosotros. La obra se titula **El bosque de Sama**, y el libreto se debe a Juan Pedro de Aguilar, quien se ha basado en fábulas de Samaniego. Se trata de una especie de «singspiel» para cuarteto vocal —zorra, mona, gallo y león—, tres percussionistas —leopardo, oso y rana— y un niño. La obra nació por sugerencia de la Unicef y tiene una duración aproximada de una hora. El maestro Arteaga, tras la positiva presentación en la villa escurialense, espera ver su ópera escenificada en Madrid durante el próximo curso.

CONOZCAMOS A...

Dos nuevas agrupaciones musicales españolas han hecho su presentación, recientemente, en sesiones de distinto carácter y relieve: la Joven Orquesta de Cámara Española y el Grupo de Polifonía More Hispano.

La Joven Orquesta de Cámara Española presentóse, a través de Radio Nacional, el pasado 5 de mayo, dentro del espacio «A ciento veinte», que dirigía Eduardo Sotillos. La idea de fundar esta singular orquesta se debe a Jorge María Rivero, quien, tras encontrar el eco necesario en el mencionado programa radiofónico, pudo dar también con suficientes apoyos como para echar a andar, lo que no es poco..., aunque no sea todo. Han colaborado los Ministerios de Cultura, Educación y Ciencia y Asuntos Exteriores; la Diputación de Aragón (sede de la Orques-

Real Coliseo de Carlos III, de San Lorenzo del Escorial.



ta por el momento), la Fundación Iberoamericana de Animación Cultural y otras corporaciones y entidades, hasta llegar a alguna firma comercial.

La Joven Orquesta de Cámara Española está integrada por músicos cuyas edades oscilan entre los trece y los veintiún años, y cuyas procedencias barren casi por completo la geografía española. El hecho —a la vista está— es un original intento de aglutinar esfuerzos e intereses a partir de una materia prima bien simple: la destreza y el amor a la música de los instrumentistas jóvenes que en los inicios de su andadura artística ansían la práctica musical en grupo. ¿Será posible tanta hermosura? El tiempo lo hará saber al animoso promotor, pero, de momento, Radio Nacional y su «A ciento veinte» posibilitaron la primera realidad de un concierto de presentación con auditorio formidablemente masivo. Después de varias interpretaciones «camerísticas» en diversas formaciones reducidas, la Joven Orquesta, que fue dirigida por Eduardo Storni, interpretó el **Concierto número 23 para piano y orquesta**, de Mozart, obra en la que actuó como brillante solista el joven (dieciocho años) zaragozano Pedro Carboné. Las opiniones coinciden: el grupo sonó bien y la idea es original y bonita.

El conjunto polifónico More Hispano nació, en noviembre de 1978, por iniciativa de Iñigo Guibert, quien ha contagiado su entusiasmo por el estudio de la música vocal antigua y moderna española, y por su práctica en grupo reducido, a varios alumnos de la Escuela Superior de Canto, con quienes ha formado un octeto que, en su concierto del día 21 de mayo, en Madrid, mostró muy buenas condiciones. Vaya por delante que en tal concierto el Grupo More Hispano actuaba con carácter de colaboración y en un programa de música actual, que —siendo bien positivo el hecho de que les interese— quizá no responda a lo que pueda considerarse como su repertorio más familiar, razón por la cual será sensato demorar los juicios críticos hasta otra ocasión. Forman el conjunto las sopranos María Villa y Rosa Mateo, las contraltos Carmen Lucas y Margarita Población, los tenores Miguel A. Elejalde y José L. Manzano y los bajos Luis Rada e Iñigo Guibert.

NUEVA MUSICA ESPAÑOLA

El concierto de la Escuela de Canto, donde pudimos conocer al octeto More Hispano, estaba protagonizado por el Grupo de Percusión de Madrid, que dirige José Luis Temes, y en él se escucharon tres obras de autores jóvenes: las dos primeras —de Estevan y Turina— con carácter de estreno absoluto, y la restante —de Fernández Alvez— ya en su tercera ejecución pública tras su estreno, en Sevilla, en febrero de este año. Sus títulos, **De sobte ho ha deixat**, **Canción última** y **A Juan Ruiz, Arcipreste de Hita**, respectivamente.

La obrita de Pedro Estevan parte de una célula rítmica percusiva, sobre la que instrumentos y voces proceden a una progresiva amplificación, dando cabida a diseños melódicos de irónico efecto. Mayor sustancia musical alberga la partitura de José Luis Turina, cuya **Canción última**, sobre Miguel Hernández, revela oficio e imaginación a partes iguales: está conseguido el engarce de las cinco percusiones y las ocho voces, no hay cabida para la monotonía y, en fin, la página muestra esa última cohesión y esa lógica discursiva que distingue al músico hondo del simple orfebre de los sonidos. **A Juan Ruiz**, de Gabriel Fernández Alvez, es obra ambiciosa y bien construida; sin duda, consigue captar a sus intérpretes, lo que ya es mucho, y, desde luego, su audición resulta muy grata, si bien considero que no se ha logrado la deseable unidad conceptual para amalgamar tantos elementos dispares como

el autor se ha planteado en este valiente ejercicio compositivo.

MAS JOVENES INTERPRETES

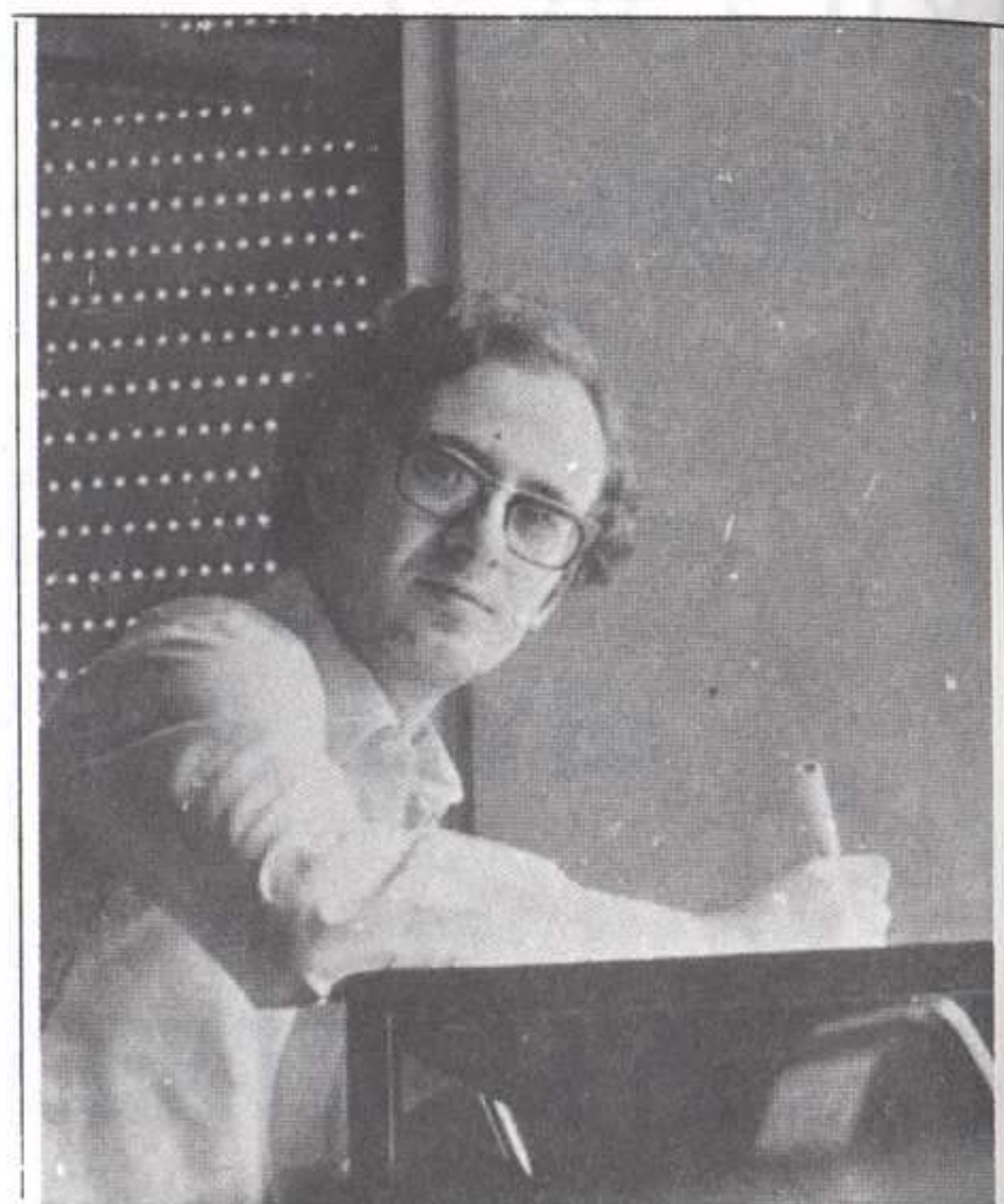
El Concurso permanente de Jóvenes Intérpretes organizado por Juventudes Musicales Españolas ha cubierto ya sus dos primeras fases con positivos resultados. La primera, celebrada en Cádiz en el mes de abril, dio como ganadores a Carlos Trepát (guitarra) e Ignacio Alcocer (violoncello). La segunda ha tenido lugar en la Delegación de Juventudes Musicales de Alcalá de Henares, y estaba dedicada a instrumentos de viento-madera. El triunfo ha sido para el flautista alicantino Rafael Casasempere. Si todos los instrumentistas lanzados por este Concurso poseen la categoría musical del único por mí conocido —Rafael Casasempere, a quien pude escuchar, en Vigo, en 1976, cuando solamente contaba catorce años de edad—, podrá sentirse satisfecha la Dirección General de Música de su patrocinio, porque, desde luego, el jovencísimo intérprete, hijo del ilustre músico y pedagogo del mismo nombre, está llamado a ser uno de los instrumentistas españoles de verdad importantes: así lo indica la excelente musicalidad que subyace en su quehacer, más admirable, si cabe, que el propio dominio técnico del instrumento.

SEMANAS, FESTIVALES, ENCUENTROS...

Afortunadamente, son cada vez más numerosas las iniciativas que, subvencionadas o no, nacen y se desarrollan con una cierta capacidad para sintonizar con el público a que van dirigidas. Esto es importante, porque está bien claro que de esa capacidad de sintonía deriva el que los acontecimientos musicales sean trascendentes o no, dejen huella o se queden tan sólo en la brillantez de unas veladas posiblemente «exitosas». De alguno de estos certámenes que han logrado asentarse en su entorno cultural con mayor o menor fuerza vamos a hablar ahora brevemente en esta miscelánea.

Así, la Diputación de Badajoz y la Institución «Pedro de Valencia» han insistido en el meritísimo esfuerzo de levantar un Festival, que con el título «VII Festival Ibérico de Música» se ha celebrado en la capital extremeña entre el 11 y el 24 de mayo, con puntos culminantes en la participación de la Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla con tres conciertos, que dirigió el maestro titular, Luis Izquierdo, y de la Compañía Nacional del Teatro de San Carlos, de Lisboa, que puso en la escena del teatro López de Ayala, de Badajoz, **Don Pasquale** y **Madame Butterfly**. Junto a esto, la atención al importante 250 aniversario del P. Soler y al folklore extremeño, recitales de órgano, trompa, guitarra, así como de conjuntos de cámara diversos y un concierto de «jazz».

Pude asistir a la clausura de la «V Semana de la música», organizada en Oviedo por la Universidad, con la colaboración de la Dirección General de Música, el Departamento de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, la Diputación asturiana y el Centro de Bellas Artes. El magnífico ambiente en torno a los conciertos se constata en seguida que no es casualidad, ni siquiera consecuencia exclusiva del interés objetivo de cada convocatoria, sino fruto de un trabajo largo y serio, que aglutina a los diversos estamentos culturales de la capital asturiana, empezando por la Universidad, que —afortunadamente para los aficionados de allí— está regida por un melómano tan calificado como es don Teodoro López-Cuesta, rector magnífico de la misma. La Semana está dirigida por Emilio Casares Rodicio, primer profesor agregado de Historia de la Música con que cuenta el estamento universitario español, y hombre de extraordinaria capacidad para estos menesteres, que exigen ciencia y entusiasmo, vocación y voluntad



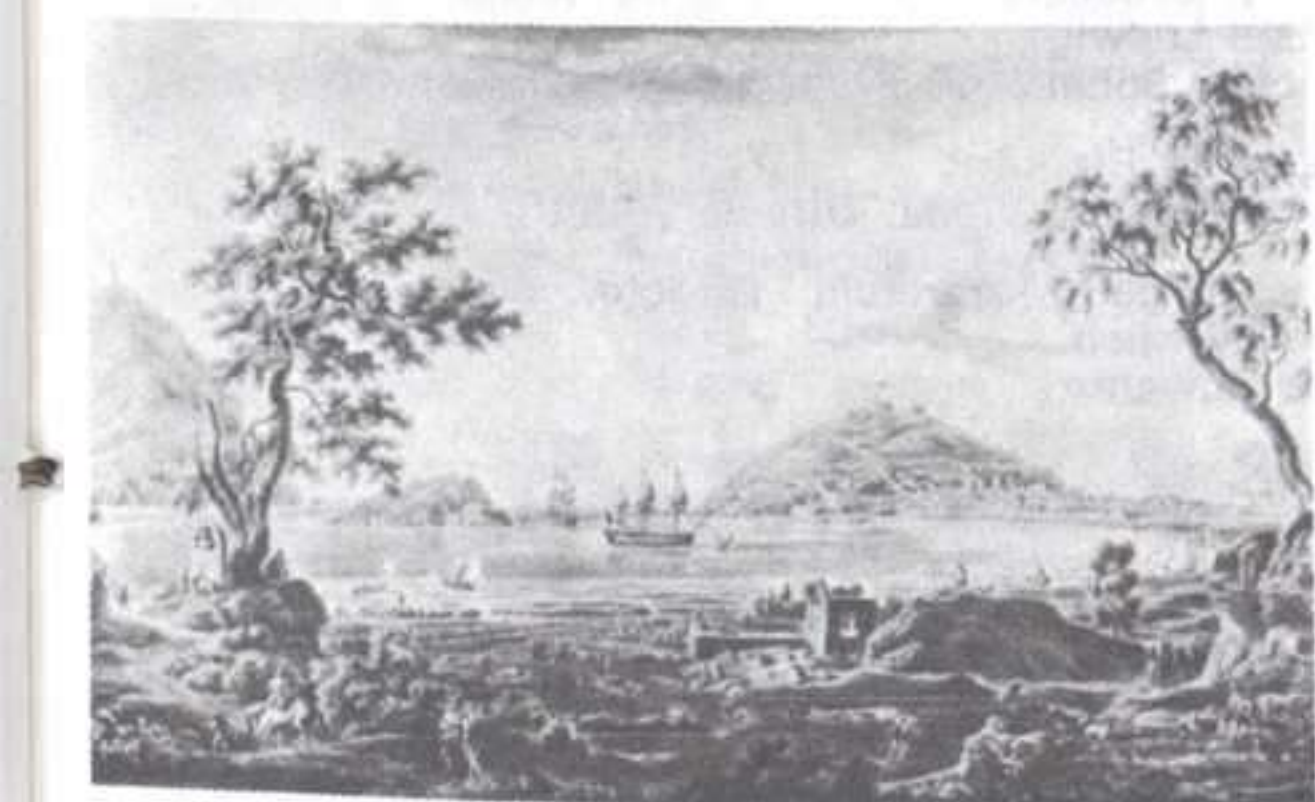
José Luis Turina.



ENSEMS-79: Arriba, **Coral hablado**, de R. Barce, con Llorenç Barber, Ramón Barce y Amadeo Marín como intérpretes; abajo, Juan Hidalgo explica el nacimiento de ZAJ.



Carlos Prieto.



MUSIKASTE 79

VII Musika Astea Erreterian VII Semana Musical en Rentería

Maiatzak 14tik - 19ra, 1979an 14 al 19 de mayo de 1979

Antolatzaile: Andra Mari Korala
Babeslea: Erreteriarako Udaletxea
Diru laguntza: Donostiako Aurrezki Kutxa Munitzipala

Organiza: Coral Andra Mari
Colabora: Ayuntamiento de Rentería
Patrocina: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián

de servicio. Las Semanas musicales ovetenses —que cuentan con la lógica y positiva extensión a Gijón— se han montado hasta ahora con criterio monográfico, correspondiendo este año el tema de «El primer romanticismo». Allí se han podido escuchar obras corales de Schubert, Schumann y Mendelssohn; cuartetos de Beethoven y Schubert; obras pianísticas de Schubert, Chopin y Schumann; sinfonías de Mendelssohn y Beethoven, una obertura de Weber y conciertos de Schuman y Dvorak (única «excursión» por las afueras del tema de esta quinta edición de la Semana).

Han actuado la Coral de Santander (L. Kurzeknabe), el Cuarteto Hispánico Numen, los pianistas Vázquez del Fresno, Gloria Emparán y Gisèle Gruss; el violoncellista Carlos Prieto y las Orquestas de Cámara de Asturias (Benito Lauret y Nacional de España (A. Ros Marbá). Cada concierto ha ido precedido por una sesión teórica, que ha contado con los conferenciantes Emilio Casares, María A. Virgili, Antonio Martín Moreno y Francisco Bonastre. En fin, como se ve, es palpable un criterio solvente que, desde luego, da sus frutos; por ejemplo, en mi poder obra el excelente libro **La música en el barroco**, que resume los trabajos de una anterior Semana en magníficos artículos, entre los que destacan, por extensión y profundidad, los firmados por Emilio Casares, Antonio Martín Moreno y Jesús López-Calo.

El concierto de clausura, a cargo de la Orquesta Nacional dirigida por su titular, el maestro Ros Marbá, llevó al desangelado salón de actos de la tremendona Universidad Laboral de Gijón, y a la muy superior estética y acústica del Teatro Campoamor ovetense, la «Obertura» **Der Freischütz**, de Weber; la **Sinfonía «Heroica»**, de Beethoven, y el **Concierto en Si menor**, de Dvorak, motivo para la presentación en España del violoncellista mexicano, de origen asturiano, Carlos Prieto Jacque. A pesar de los positivos resultados y de la entusiasta reacción de los dos públicos, estimo que no fue del todo feliz la pequeña ruptura de la temática del ciclo que suponía la programación del **Concierto** de Dvorak, porque el maestro Prieto, aun dominando las dificultades del que quizá sea el más importante concierto de «cello» del repertorio, mostró una musicalidad más afín con los momentos «cantabile», líricos, que con los pasajes de mayor garra expresiva y poderío sonoro, lo que hace pensar en el **Concierto en La menor**, de Schumann, como una obra en la que seguramente hubiera brillado más aún su excelente labor. Carlos Prieto actúa con un instrumento Stradivarius fechado en 1713 y conocido entre los especialistas del tema como «El violoncello de España», por haber permanecido más de un siglo en nuestro país, antes de salir a Francia, Rusia, Inglaterra y Estados Unidos para, finalmente, llegar de manos de un aficionado californiano, a las del violoncellista asturiano-mexicano.

Similares planteamientos de rigor, con un color más «local», posee la convocatoria musical de Rentería, cuya Semana ha desarrollado su VII edición entre el 14 y el 19 del pasado mes de mayo. Esta Musikaste ha sido organizada por la Coral Andra Mari —de la que es director y «alma» José Luis Ansorena—, con los apoyos del Ayuntamiento de Rentería y de la Caja de Ahorros de San Sebastián. Con una conferencia del profesor Miguel Querol y varios conciertos se ha tratado de la importantísima figura de Francés de Iribarren, uno de los principales nombres de nuestro barroco, homenajeándose también al roncalés Sebastián Albero. Los autores vascos Ugarte, Altube, Arreguir y Balzátegui han sido oportunamente evocados durante la VII Semana de Rentería con motivo del centenario de su nacimiento, así como se ha contado con la presencia de la Orquesta Santa Cecilia, de

Pamplona, especialmente aplaudida en este año de su centenario. Por fin, la música contemporánea, como siempre, ha tenido su puesto en la Semana vasca, habiéndose escuchado varias obras de Fernando Remacha —con el estreno de **La bajada del ángel**— y otras de Marco, González Acilu, De Pablo, Ibarrodo y Bernaola.

Más reciente —del 31 de mayo al 8 de junio— ha sido la experiencia llevada a cabo, en Valencia, bajo el lema «Ensems 79», con intervenciones de Carles Santos y Barbara Held, Philip Corner, Ramón Barce, Llorenç Barber, Carlos Cruz de Castro, Nacho Criado, el Grupo Actum y Juan Hidalgo, entre otros músicos y agrupaciones. «Apenas algunas obras aisladas, algún autor, algún grupo —declara Llorenç Barber—, entre vencidos y desilusionados, trabajan desde fuera de planteamientos convencionales. **Ensems** (Juntos) ha reunido alguno de estos autores-obras-grupos para presentarse, discutir abiertamente sobre todo y preguntarse si todavía hoy es posible cambiar «lo musical»...».

Durante estas jornadas, desarrolladas con mucho público en el Museo de Bellas Artes de la capital levantina, se han puesto en pie, entre otras obras, **Piano-tabú** (Corner), **Coral hablado** (Barce), **Música para Onán** (Barber), **Música a distancia** (Actum) y **Tamarán** (Hidalgo). Es importante destacar la posibilidad de participación del público que han supuesto los coloquios y mesas redondas celebrados cada día.

Para terminar este repaso a los certámenes musicales españoles damos noticia del primer «Festival do vran Cidade de Vigo», que se va a celebrar, en la ciudad gallega (se habrá celebrado cuando este número llegue a los lectores), entre el 3 y el 18 de julio, con organización de las Juventudes Musicales de Vigo y el patrocinio de la Dirección General de Música y del Ayuntamiento vigués. Sin duda, de estos conciertos tendremos cumplida noticia en las páginas de «País musical», pero vaya por delante el elogio de esta convocatoria, en la que, por destacar un aspecto solamente, van a estrenarse con carácter absoluto un buen puñado de obras originales de Groba, Quintas, Macías, Gaos, Hernández, Bal y Gay y García de Cote.

DOS LIBROS SOBRE NUESTRA MUSICA

Pendientes de comentario tengo dos libros que encajan perfectamente en esta sección, por cuanto responden a ese servicio a la música propia que desde aquí apoyamos y celebramos: valencianos sobre Valencia, gallegos sobre Galicia.

Eduardo López-Chavarri Andújar, músico y crítico, hijo de una de las principales figuras de la música moderna valenciana, hombre vinculado a nuestra Revista como colaborador, lector asiduo y amable comentarista casi de cada número en su página de **Las Provincias**, es autor del libro **Cien años de música valenciana**, publicado en la serie Monografías del Centenario (1878-1978) de la Caja de Ahorros de Valencia. El trabajo parece atender más al ambiente musical levantino que a las propias obras, lo que viene a convertirlo en complementario de otras publicaciones dedicadas por entero a los autores y su producción. Así, hay amplia referencia a coros, orquestas, bandas, sociedades musicales, Conservatorios, intérpretes..., tratándose por separado las vidas musicales de Valencia, Alicante y Castellón. Del texto sobre Castellón es autor José Doménech Part, pianista y musicógrafo, que ha planteado ordenadamente su exposición, tomando como guía los nombres propios más sobresalientes de la música castellanense de los últimos cien años. Saludamos con alegría esta publicación, que en su día supuso para López-Chavarri el pre-

mio del Concurso convocado por la Caja de Ahorros valenciana sobre tal tema, y, con ánimo constructivo, me permito señalar cuánto se echa de menos un índice de nombres que facilitara la consulta y la búsqueda del dato en un texto de tanta amplitud como es éste.

Por su parte, la Xunta de Galicia ha editado y distribuye gratuitamente a los interesados que lo solicitan a su sede del Palacio Rajov, de Santiago, un folleto titulado **150 años de música galega**, del que son autores Xoa M. Carreira y Manuel Balboa. Nuestro compañero Carreira propone unas «Notas preliminares a una historia de la música gallega en los siglos XIX y XX», aclarando que se trata de los esbozos de un trabajo más amplio y documentado que prepara para más adelante. Parte del nacimien-

to de Adalid (1826) y llega hasta la jovenísima vanguardia representada por Enrique Macías, tratando sucesivamente de nombres tan significativos como los de Gaos, Bal y Gay y Groba. El artículo de Balboa trata de «El teatro lírico gallego en los siglos XIX y XX», panorámica que se detiene especialmente en la figura de Soutullo. El librito se completa con un apéndice informativo de libros, artículos, discos y partituras.

En RITMO tendrán siempre buena acogida trabajos de este tipo. Hay mucha música española por explorar, por sistematizar, por dar a conocer, y cada una de estas monografías serán punto de partida para otras y, sobre todo, apoyos inexcusables para futuras historias generales de **nuestra Música**.

J. L. G. B.

DE MADRID AL CIELO

FE DE ERRATAS

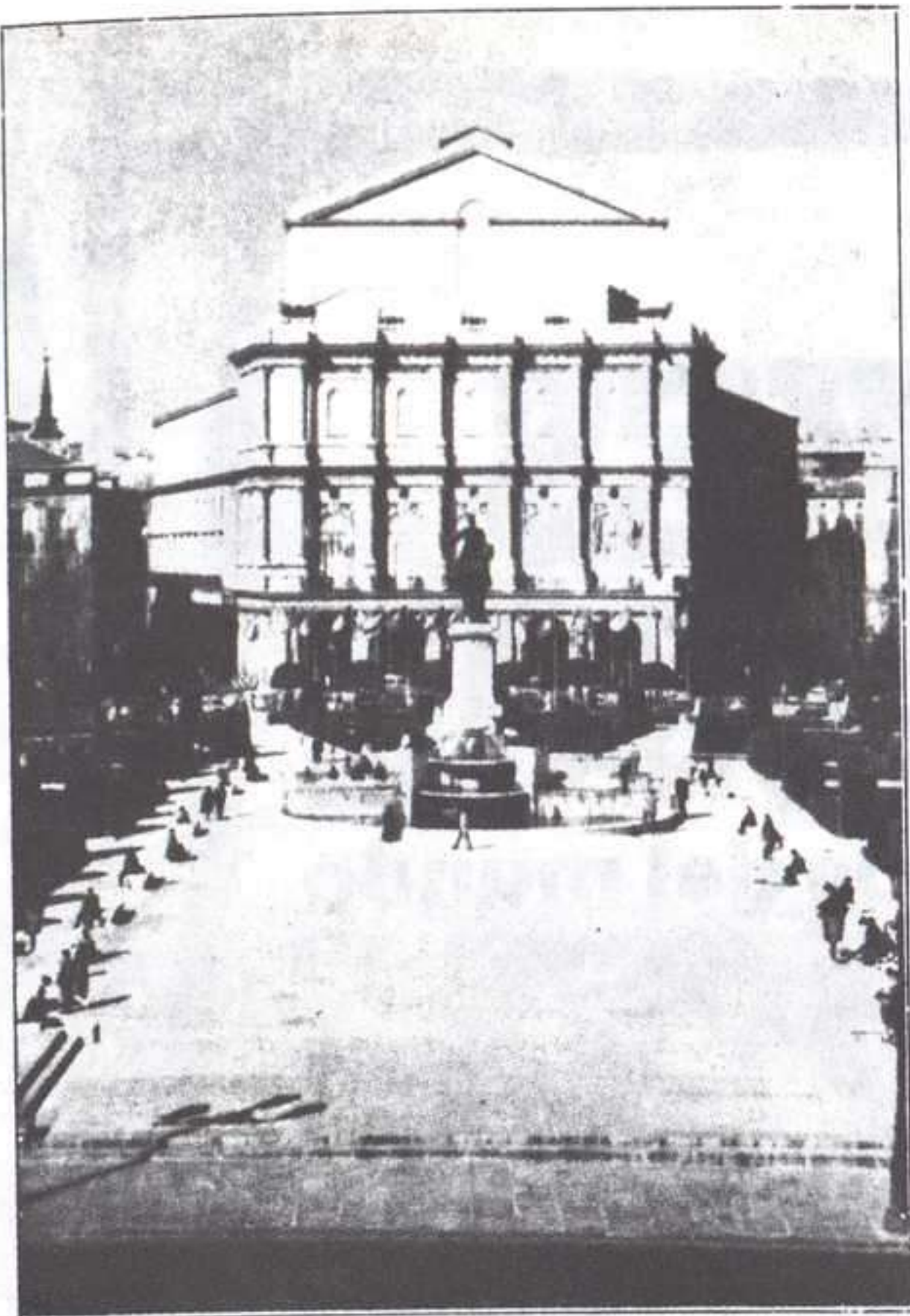
El lector se habrá percatado de que no fue la Welitsch la primera «Salomé», sino la Wittisch. Confusión causada por la similitud fonética. (Núm. 492, página 72, primera columna contando desde abajo.)

RETRANSMISIONES DIRECTAS POR EL SEGUNDO PROGRAMA DE R.N.E. (FM) DURANTE EL MES DE AGOSTO

DIA	HORA	LUGAR	AUTOR	TITULO	PRINCIPALES INTERPRETES
2	16,55	Bayreuth.	Wagner.	El ocaso de los dioses.	Jung, Jones. Director, Pierre Boulez.
4	15,30	Salzburgo.	Haydn. Dvorak.	Sinfonía «Londres». Sinfonía «Nuevo Mundo».	Filarmónica de Viena. Director, Karajan.
5	12,00	Salzburgo.	Mozart.	Sinfonía «Il Re pastore». Concierto fagot. Arias de concierto. Sinfonía K. 201.	Orquesta Mozarteum. Director, Wimberger. Rudolf Klepac. Eberhard Büchner.
8	20,30	Salzburgo.	Messiaen. Cerha. Zimmermann.	Tres pequeñas liturgias. Doble concierto. Música Rey Ubu.	Orquesta y coro de la ORF. Director, Kuhn. Ernst Kovacic y Heinrich Schiff.
10	22,00	Salzburgo.	Haendel. Bach. Jarnowick. Bartok.	Concierto grosso 6/5. Concierto clave. Cuarteto cocertante. Divertimento.	Solistas de Zagreb. Director, Ninic.
11	15,30	Salzburgo.	Mozart.	Sinfonía K. 543. Sinfonía K. 550. Sinfonía K. 551.	Filarmónica de Viena. Director, Böhm.
11	21,00	Salzburgo.	(Varios.)	(Recital canto.)	Katia Ricciarelli y Martin Kätz.
12	12,00	Salzburgo.	Mozart.	Les petits riens. Concierto flauta. Aria de concierto. Sinfonía «París».	Wolfgang Schulz. Lucia Popp.
13	20,30	Salzburgo.	Beethoven. Beethoven. Schönberg. Stravinsky.	Obertura Prometeo. Concierto piano 4. Superviviente Varsovia. Pájaro de fuego.	Coro y Orquesta juveniles. Director, Abbado. Maurizio Pollini. Maximilian Schell.
15	12,00	Salzburgo.	Mozart.	Sinfonía K. 318. Concierto dos pianos. Arias de concierto. Sinfonía K. 338.	Orquesta del Mozarteum. Director, Guschlbauer. Madjimorec y Petermanal. Elisabeth Speiser.
15	21,00	Salzburgo.	Weber. Brahms. Beethoven.	Obertura «Oberon». Rapsodia para contralto. Sinfonía número 7.	Coro y Orquesta Filarmónica de Viena. Christa Ludwig. Director, Böhm.
18	15,30	Salzburgo.	Beethoven. Bruckner.	Concierto piano 3. Sinfonía número 1.	Sviatoslav Richter. Filarmónica de Viena. Director, Muti.
19	12,00	Salzburgo.	Mozart.	Obertura «Lucio Silla». Concierto dos violines. Arias de concierto. Sinfonía K. 183.	Orquesta del Mozarteum. Director, Boettcher. Hetzel y Küch. Anne Howels.
22	20,05	Salzburgo.	Radauer. Ligeti. Penderecki.	Evocación de Ockeghem. S. Francisco polyphony. Visión y final.	Coro y Orquesta de la ORF. Director, Segerstam. Flake, Seffel, Brinkmann, Jerusalem.
24	22,05	Salzburgo.	Berlioz.	Requiem.	Coro y Orquesta Filarmónica de Viena. Philip Creech. Director, Levine.
26	12,00	Salzburgo.	Mozart.	Obertura «El Empresario». Concierto piano K. 503. Arias de concierto. Sinfonía «Praga».	Orquesta del Mozarteum. Director, Wimberger. Ganadores del Concurso Geza Anda 1979.
27	20,30	Salzburgo.	Mozart. Strauss.	Divertimento K. 287. Así habló Zaratustra.	Filarmónica de Berlín. Director, Karajan.
29	20,05	Salzburgo.	Stravinsky. Chaikovsky.	Apolo y las Musas. Sinfonía «Patética».	Filarmónica de Berlín. Director, Karajan.
30	21,00	Salzburgo.	Schubert. Schubert. Schumann. Schumann.	Tres piezas póstumas. Sonata op. 143. Cantos op. 133. Fantasía op. 17.	Maurizio Pollini.

DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER



XVI FESTIVAL DE LA OPERA DE MADRID (2)

La Caballé y Domingo han sido, no hay duda, los grandes nombres del festival que acaba de terminar. Su actual momento y su concreta actuación fueron expuestos en el número anterior. Su triunfo, realmente multitudinario —aunque, desde un punto de vista de objetividad musical y artística, sólo sea relativamente justo—, elevó el tono habitualmente mortecino que tienen estas manifestaciones, otorgando a la minitemporada un brillo fugaz, que ha llevado a muchos a calificarla como la mejor de las que hasta el momento se han celebrado. No ha sido de las peores, desde luego, aunque de ahí a considerarla la mejor va mucho trecho, entre otras cosas porque resulta un tanto aventurado realizar una afirmación tan tajante. Si aislamos por un momento el hecho, para mí indiscutible, de que todos estos festivales parten de bases erróneas (escasa fortuna programadora, desequilibrio, poco didactismo, discutible selección de intérpretes, rutina...), hay que reconocer que el de este año ha tenido un nivel de cierta dignidad, y que en él no se ha producido ningún fiasco. Se ha contado con una compañía estable, foránea (Teatro de la Opera de Kiev), de calidad media más que suficiente (la contratación de estos teatros estables tiene sus contraindicaciones, entre ellas la de forzar y limitar la elección de repertorio y la de coartar la iniciativa y la creatividad propias); se ha podido escuchar a algunos de los divos del momento; se ha conocido una obra interesantísima (**Katerina Ismailowa**); se ha puesto por primera vez un Puccini (un buen Puccini: **Il Tabarro**); se ha programado **Tristán e Isolda** (por cuarta vez); todo ha tenido un cierto orden, sí. Pero estas características se han dado, más o menos, en otros festivales, que obedecían a las mismas premisas. Lo que sí es importante, como lo fue el pasado año, es el haber conseguido la tercera función, en la que, a precios populares, pueden asistir los no abonados. Claro que, a cambio, han de soportar las incomodidades que comportan las retransmisiones televisivas (focos, cables, ruidos...).

Completemos ahora, para darnos una imagen cabal del festival número XVI, el comentario crítico comenzado el mes pasado.

UN CONTRADICTORIO BARBERO

Mediocre ha sido el resultado artístico final de este **Barbero de Sevilla**, y ello a

pesar de que en él ha habido factores positivos, característicos en buena medida del específico estilo rossiniano. Pero han concurrido también aspectos claramente negativos, rompiendo la línea armónica e interpretativa configurada por aquéllos. En la representación han participado, pues, elementos de encontrado signo, que han proporcionado un discurrir escénico y musical irregular, incierto, desigual, falto de la necesaria unidad dramática. Así, por un lado, una idea escénica, muy aceptable en principio, de Carlos Cytrynowski, autor de los bocetos y del montaje. Partía de la parcelación, en cuadrículas, del escenario, asemejándose el suelo, por el dibujo, a un gigantesco mosaico, a la manera de un patio andaluz decorado con terrazos. Un juego de cortinas corredizas, que circulaba en sentido oblicuo a la embocadura del escenario, otorgaba, según los casos, a la escena apariencia de patio o de interior. Todo ello bañado en colores vivos, móvil y cambiante, producía una sensación de agilidad, de dinamismo, de agitación muy propios de la ópera bufa. Un aplauso, pues, para Cytrynowski, que en este planteamiento se alejaba en buena medida de la rutina y el adocenamiento al uso. Pero, por otra parte, y es lástima, nos encontramos al lado de ello, y junto a detalles escénicos realmente acertados (presentación de «Figaro» tirando de su carrito, «Rosina» en columpio, corazones volantes en la lección de música), otros muy poco afortunados, e incluso de mal gusto, y exageraciones continuas (actuación de «Don Basilio», cierto aire de payasada en muchos momentos...), no existiendo un riguroso control en la intervención de los cantantes y figurantes. A veces daba la impresión de que faltaba una depuración general, una maduración que hubiera contribuido a proporcionar equilibrio y finura al espectáculo, en más de una ocasión peligrosamente cerca de la astracanda. Además haría falta pulir algo más, en la práctica, la idea de los cortinajes, no siempre eficaces a la hora de sugerir y ambientar. En medio de este a veces atractivo, a veces fino, a veces burdo escenario se movieron desigualmente los actuantes, que cantaron más desigualmente todavía. El mejor, a pesar de sus limitaciones vocales, fue, con diferencia, Eduardo Jiménez, el único que, estilística y vocalmente, sabía «de qué iba aquello». El joven tenor español no posee, es cierto, lo que se suele conocer por «una bella voz». La suya es, aunque

de timbre no desagradable, escasamente coloreada, gris, sin encanto especial, algo mate, de pequeño volumen (aunque audible en todo momento), ocasionalmente rozando sonoridades nasales. Sin embargo, con este material, ciertamente no muy rico, Jiménez consigue, en base a una muy estimable técnica de apoyo, efectos en principio sorprendentes: homogeneidad de color, arriba y abajo; extensión suficiente (si bien en el sobreagudo se le estrecha bastante el sonido), dosificación de intensidades y regulación «forte»-«piano»; ligereza y más que digna reproducción de agilidades, lo que le lleva a superar con soltura algunos de los difíciles pasajes «coloratura» que tiene la obra; afinación realmente buena... Así, y aunque la primera sensación que produce este cantante (sucedió con su inicial «Ecco ridente», que cantó, como suele hacerse, incompleta) es la de pobreza y discreción (sobre todo, por su relativa falta de armónicos), poco a poco, en virtud de su excelente preparación (uno de cuyos causantes es, según creo, Alfredo Kraus) y buenos recursos, va captando la atención y mostrando, aparte las cualidades apuntadas, una corrección en el fraseo y un dominio estilístico que le hacen idóneo para las óperas del primer «ottocento», y en especial para las de Rossini. Por eso su «Alma viva», al que proporcionó además unas considerables dotes de actor, fue muy interesante y, en definitiva, el personaje mejor «visto» y cantado de la noche. «Rosina» fue Rosetta Pizzo: voz lírico-ligera, con un centro precioso y una aceptable dicción en frases no comprometidas. Lamentablemente, la soprano —que compone un personaje poco «vivo», absolutamente convencional—, no domina por completo las «fioriture», y pierde bastante los papeles en pasajes de compromiso en los que se necesita una colocación impecable del sonido, una intachable afinación y una soltura articulatoria. La emisión en el agudo pierde belleza y se hace agria y destemplada en el sobreagudo (que ha de ser arma de primer orden en una «Rosina» «leggera»). Buena planta la de Vicente Sardinero para «Figaro», jovial y decidido. Su timbre vocal —en condiciones normales, sin engolar de barítono lírico— es, en principio, adecuado para el papel. Sin embargo, en la actualidad el cantante está prácticamente incapacitado para interpretar al sagaz barbero. Quiero decir para **interpretarlo bien**; para reproducir con soltura, con musicalidad, con flexibilidad

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.

las notas escritas en la partitura y para caracterizar (interpretar) a través de ella al personaje. A fuerza de cantar, desde hace años, partes que no corresponden a su voz de origen (vamos a considerarlo «barítono» y no tenor), ha ido perdiendo naturalidad de emisión e igualdad de registros, y ha ido, por el contrario, adquiriendo vicios (en-



Rossini: su humor, ironía y facilidad para la pintura de situaciones le hicieron famoso. Cualidades sólo entrevistas en este «Barbero».

golamientos, nasalidades...) que buscan reforzar y ensanchar artificialmente una voz que, pese a todo, continúa poseyendo un color muy atractivo. Es decir, que un barítono que en principio podría ser un magnífico «Figaro», no «da vocalmente» el papel. Se «comió» casi la mitad de las notas de su «cavatina», que fue prácticamente gritada. Escénicamente, se movió bien, pero demasiado, abusando de las carreritas y los saltos (¿por qué se piensa siempre en que el «Figaro», sea de Mozart o de Rossini, es una especie de saltimbanqui?). Bonita la voz de Justino Díaz, aunque no es, ni de lejos, un bajo; a lo sumo, sobre todo por la amplitud de su bello centro, un bajo-cantante. No tiene graves, y el color general, dotado a veces de buen terciopelo, se fuerza excesivamente en muchas ocasiones (sin duda, para otorgar más carácter a una voz que lo tiene escaso). Canta bien y conoce recursos, aunque suele acudir a efectos de dudoso gusto musical, fiándose de su indiscutible extensión y facultades (lo que le puede jugar alguna mala pasada, como sucedió con su fallido Sol natural al final de una «Calumnia» muy poco impresionante). Inadecuado en todo caso para «Don Basilio», personaje que requiere —al menos, para cantarlo en el tono que habitualmente se canta (que no es el original)— una voz de verdadero bajo, aunque éste sea más o menos bufo (no «bufonesco»). Como caricato, Díaz es eficaz, aunque recurre con demasiada frecuencia al efecto facilón, pasándose de la raya más de una vez. El «Bartolo» de Fernando Corena reveló a un cantante que sabe lo que tiene entre ma-



Rosetta Pizzo: «Rosina» con problemas.

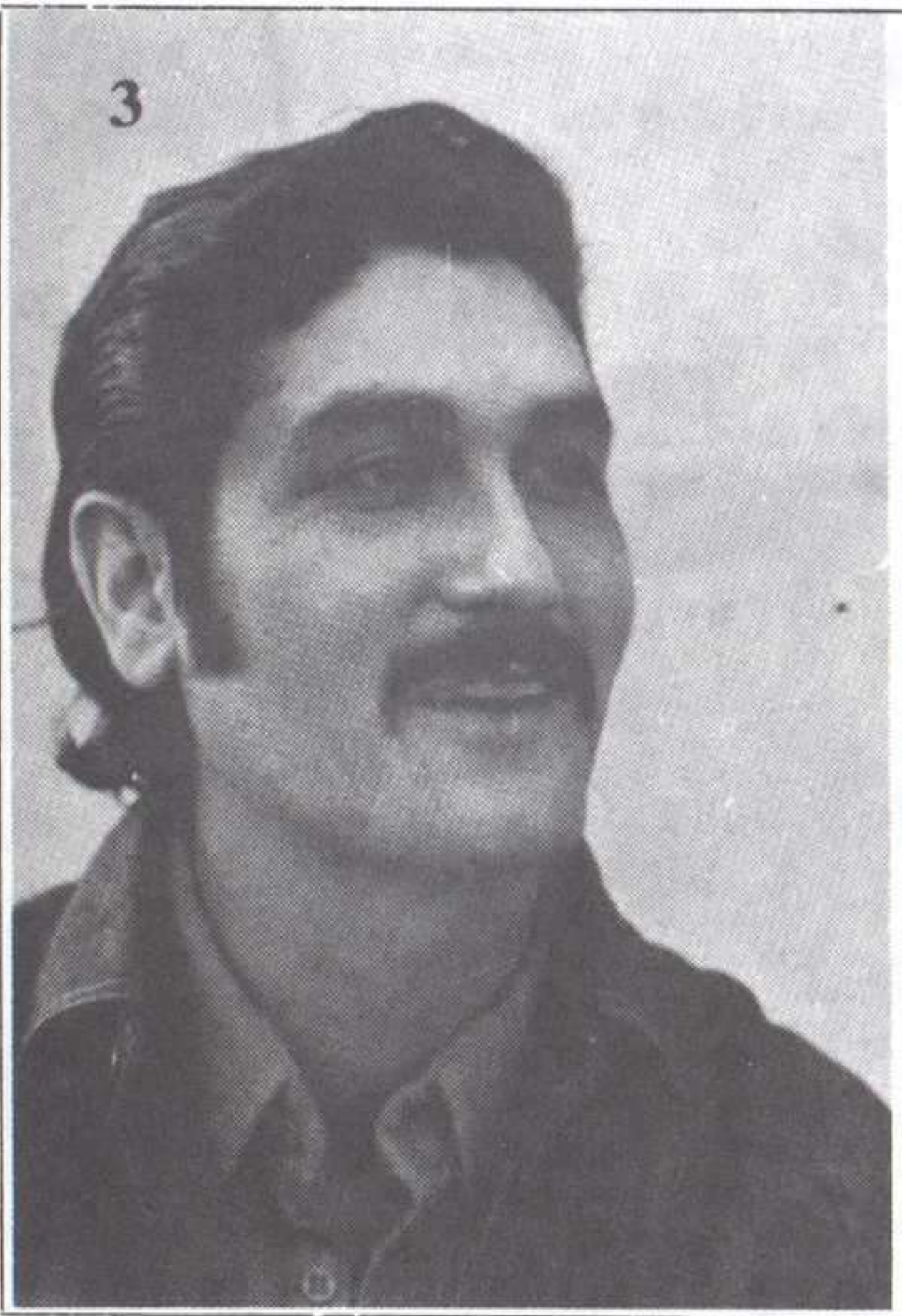
nos, y que, a pesar de sus sesenta y cuatro años, puede todavía emitir en el centro y grave con cierta corrección, acusando una indudable «vis cómica» (aunque la suya, incluso en sus mejores tiempos, fuera muy discutible). Pero puso de manifiesto que ello no es suficiente para cantar bien, «dándolas todas», un papel realmente difícil como éste. Arriba el sonido casi no existe, la articulación y flexibilidad han desaparecido, por lo que el cantante ha de acudir continuamente al truco, al entubamiento, al fingimiento o al simple «escamoteo». Criticable también su propensión a la «morcilla» (cosa poco seria, aunque pueda tener una cierta dudosa gracia). Carmen Sinovas puso una «Berta» digna, aprovechando que su tremolante voz actual puede encajar, hasta cierto punto, en la interpretación de un personaje «viejo».

La dirección musical de Miklos Erdely fue de una vulgaridad aplastante; no acertó a completar el «clima» que en algunos momentos había conseguido el director de escena. Faltó animación, viveza y sabor rossiniano a la batuta.

«UN MEFISTOFELES» QUE NO HUELE A AZUFRE

No hay gran cosa que hablar del montaje que en la Zarzuela se nos ha ofrecido del *Fausto*, de Gounod. Sirvió, sí, para traernos de nuevo (no se ponía en Madrid desde 1964) esta ópera, una de las varias que se han escrito sobre el mito fáustico. Es

obra siempre agradable de oír, por la belleza de su línea melódica, el buen uso de los colores orquestales y el lirismo, tan francés, de su autor. Es obra también que —como se suele decir— entra por un oído y sale por otro, pues debajo de su corrección y su —si se quiere— aceptable factura y fluidez, hay poco más; y lo poco que hay quizá huele a polvo. Gounod, que logró otorgar intimismo y encanto muy franceses a las grandes formas meyerberianas, no pasó, sin embargo, de la superficie del tema planteado que, en definitiva, tiene un tratamiento bonito, pero trivial. Lo peor que puede pasarle a esta ópera es, por ello, bien que se la intente insuflar una grandeza y profundidad que no tiene, bien que se insista —no con ánimo crítico o distanciadador— en su trivialidad. La representación madrileña que se comenta incurrió en este segundo defecto: tanto vocalmente como, sobre todo, escénicamente, el elemento que presidió la versión fue la banalidad. Ángel Gutiérrez, director de escena, tuvo aciertos aislados (estatismo de las figuras durante el aria de «Valentín», por ejemplo) y denotó una preocupación (sana, sin duda) por otorgar movilidad, colorido, variedad y plástica (quizá inspirándose en «El Bosco» o Brueghel) al espectáculo. Pero aunque en algún momento aquél participó de tales características, el resultado global fue malo. Hubo demasiado abigarramiento, demasiado embrollo, sobre todo teniendo en cuenta que el espacio que dejaron disponible los extraños, pero impropios decorados de



«Basilio» y «Mefistófeles»: dos personajes muy diferentes y ambiciosos para un insuficiente Justino Díaz.

Tito Varisco, no invitaba a un planteamiento similar. La escena con la soldadeca, del acto cuarto, quedó bastante ridícula. Lo mismo que el «ballet», dado íntegro a excepción de un número, y la «bancanal» del acto quinto, montados en planos diferentes. En el primero, aquél regularmente realizado; en el segundo, ésta en realización que quería ser quizá algo orgiástico, supremamente insinuante, y que, en realidad, quedó reducido a una pesada exhibición de personas disfrazadas no se sabe bien de qué, muy vestidas, que allá al fondo y en lo alto practicaban contorsiones casi circenses. Esta trivializadora (de una ópera trivial) puesta en escena, tuvo su correspondencia en la actuación de los cantantes, ninguno a buen nivel, y que no «estuvieron» en la obra, si se exceptúan algunos momentos de Jeannette Pilou, quien posee una voz central grata y efusiva, en la línea, diría yo, de una Freni (aunque sin su timbre y frescura), pero ya algo vieja y desencajada, peligrosas oscilaciones e insuficiencias en la zona aguda, donde «cala» que da gusto. Su dicción y su acento fueron las únicas notas francesas de la noche. Pocas cosas tan escasamente diabólicas como el «Mefistófeles» de Díaz, quien convirtió al personaje (tan superficial, pero tan atractivo escénica y vocalmente) en un apuesto mozo, casquivano y pícaro, ataviado con un extraño disfraz entre el «Joker» de la baraja francesa y Robin Hood. Volvió a demostrar —ahora en un papel que la precisa en mayor medida— que dista mucho de tener la voz de bajo o bajo-cantante adecuada. Se «tragó» todos los graves (realmente definitorios del personaje) y anduvo apuradillo también arriba en sus dos números a solo (la canción del segundo acto y la serenata del cuarto). Preciosa la voz —por el timbre, claro y cálido y el color varonil— de Jaime Aragall, dotada de presencia, volumen y carne de verdadero lírico. La extensión es buena, aunque no tanto como para cantar a tono (con el Do natural) la romanza del tercer acto.

La corrección de la emisión no es tampoco su principal virtud (no tiene totalmente situado, «dirigido», el sonido), como no lo es la afinación, su eterno problema. Interpretativamente es tan aseado como desangelado. Plano, escasamente contrastado. Por eso a su «Fausto» le faltó efusión lírica, poesía, vigor y juventud. Sardinero, con menos problemas que en «Figaro», estuvo regular en «Valentían», aunque dista de ofrecer una interpretación de calidad. Valiente y esforzado, no pasó, en general, de la simple corrección, faltándole variedad de canto, contraste de expresión, línea y «legato» en su aria «O sainte medaille».

Rosa María Ysas tiene buena voz, de soprano más que de «mezzo», en cuanto a cantidad y menos en cuanto a calidad. Su emisión es durísima, casi sin control, y su afinación, regular, poseyendo un trémolo quizá excesivo. Por eso su «Siebel» fue más bien tosco. El Coro titular de la Zarzuela, insuficiente vocalmente y algo apurado musicalmente, pero casi siempre, de manera un tanto extraña, cumplidor. La Orquesta de la Radiotelevisión colaboró discretamente ante las demandas tan poco excesivas del «profesional» Oliviero de Fabritis, que al final sustituyó a Peter Maag, que era —dejando a un lado la aportación rusa—, sin duda, el mejor director de la temporada (su **Fausto**, en el Covent Garden, de hace algún tiempo, fue magnífico).

EN EL CAMINO DE «TRISTAN E ISOLDA»

Un **Tristán** siempre ha de ser bien recibido, aunque sea la cuarta vez que se programa en dieciséis años, y teniendo en cuenta las limitaciones en cuanto a número de funciones de los festivales, por lo que puede considerarse que podrían haber sido incluidos otros títulos del mismo Wagner que hasta ahora no se han puesto, como los **Maestros cantores** o **Parsifal**. Pero, en fin, un **Tristán** es un **Tristán**. La versión que ha servido para cerrar la presente edición del Festival de Primavera ha sido, en conjunto, la mejor de las cuatro ofrecidas hasta ahora, aunque ha quedado lejos de ser

una versión sobresaliente. Ha tenido diversos defectos. Pero también diversas virtudes.

La dirección musical de Ros Marbá no ha sido sublime, ni se han vencido con ella o sorteado todos los problemas que plantea la partitura. No ha sido tampoco una dirección homogénea, igual, en la que todo haya estado al mismo nivel de bondad. Pero ha sido una aproximación (antes quizá que una recreación, pero, en cualquier caso, una interpretación) honesta, que ha intentado estar cuidada y planificada, analizada, estudiada, bastante matizada; sobre todo, ha sido una versión de alguien que conoce y, fundamentalmente, ama esta música. Realmente, no es para menos: estudiar y dirigir **Tristán e Isolda**, una de las obras claves del romanticismo operístico, profunda meditación sobre la estética amorosa... Lo menos que se puede pedir a quien se acerca a interpretar la obra es, por ello, amor... Ros Marbá, no hay duda, lo profesa hasta extremos de auténtico sufrimiento. Eso se traduce en una visión que posee tensión, buenas dosis (no más de las necesarias) de crispación y grandes cantidades de autenticidad. Porque Ros plantea un acercamiento desde muy adentro, desde lo más profundo del conflicto amoroso y emotivo, aunque después, en la práctica, los efectos no sean óptimos y se produzcan no ya algunos desajustes —algo, hasta cierto punto, lógico en obra tan densa y larga—, sino largos pasajes en los que, además de calidad sonora, falta, precisamente, interna vibración. Los planteamientos, no obstante, me parecieron bastante coherentes. Los «tempi», no demasiado moderados, resultaron lógicos y convenientemente contrastados cuando la ocasión lo requería. Ahora bien, para que la estructura musical hubiera alcanzado mayor solidez y dimensión hubiera sido deseable una dosificación dinámica, una regulación de intensidades más amplia y matizada. Aplicable ya desde el principio, en el prelude, que quedó algo plano, caído, «crudo». Afortunadamente, después de este desvaído comienzo, aunque a veces a nivel de simple y temerosa lectura, el timón se enderezó en buena medida, y se pudo brindar un al menos discre-

Uno de los largos y concienzudos ensayos en busca de la transfiguración amorosa.





Ute Vinzing
Brünhilde in DER RING DES NIBELUNGEN
mit Hans Sotin
Deutsche Oper Berlin

Ute Vinzing: aceptable «Isolda». En la foto, con Hans Sotin, como «Brünhilde», parte en la que quizá brille a la mayor altura.

to primer acto, que comenzó a adquirir temperatura hacia su final. El segundo se inició bien, en colaboración con las prestaciones vocales de «Isolda» y «Brangania», pero, inexplicablemente (o quizá explicablemente), se vino abajo en el dúo de amor, al que se le amputó un buen trozo; pero, hombre, ¿todavía con ésas? Las sutiles modulaciones de este sublime pasaje, los cálidos cantos de la madera, sostenidos por la cuerda; la intensidad que, poco a poco, va adueñándose de todo, no fueron bien expresados y expuestos, e incluso hubo momentos realmente peligrosos de ajuste y afinación. Lo mejor, desde el punto de vista de la batuta y de la correspondiente respuesta orquestal (no vocal en este caso), se dio en el tercer acto, cuyo comienzo fue espléndido (¡bravo por el corno inglés de Beriaín!), y cuyo desarrollo posterior, aun con las limitaciones del tenor, se mantuvo a buena altura, desentrañándose con excelente pulso las complejidades rítmicas y dinámicas planteadas. El final, sin ser sobrecogedor (como se merece la música), tuvo color, temperatura y calidad de línea. Hay que felicitar, pues, a Ros Marbá, porque, sumando pros y contras, ha salido bastante airoso de esa difícil prueba, quizá la más difícil que se ha planteado en Madrid. Felicitémosle también por su reciente nombramiento como director titular de la Orquesta de Cámara de Holanda.

Las dos mejores voces de la noche, en cuanto a calidad intrínseca del instrumento se refiere, fueron Ruza Baldani y Manfred Schenk. La primera, que es una «mezzo» lírica, no lejana a la soprano, hizo una «Brangania» excelente, aun cuando su actuación no alcanzara las cotas que tuvo su interpretación en la pasada temporada, en versión de concierto, de **Orfeo y Eurídice**, de Gluck. Su timbre es aterciopelado, y aun cuando posee un trémolo inengable, el sonido es redondo y bello, si bien en la zona aguda se destempla un tanto, privándole de poder apianar y matizar como quizá fuera exigible. Su intervención del segundo acto fue par-



Noble y amplia voz, presencia imponente las de Manfred Schenk.

ticularmente destacable. Manfred Schenk, perteneciente al «elenco» de la Opera de Frankfurt, posee una magnífica voz de bajo, próximo a la de bajo-cantante. Es una voz amplia, voluminosa, homogénea, dotada de brillo y redondez; brillo y redondez característicos de las voces graves germanas. El registro inferior es amplio y contundente (pocas voces hay hoy que posean esta característica). Su interpretación del «Rey Marke» fue buena a secas. Le faltó, a partir de una correcta utilización de su bello instrumento, un mayor dramatismo interno, un mayor patetismo y un fracaso más sentido y doloroso. No se puede tener todo.

De menor calidad es, sin duda, la voz de la soprano Ute Vinzing, intérprete de «Isolda». Se trata de una voz evidentemente dramática, amplia, extensa, acerada. No es, sin embargo, una voz de calidad excepcional. El color es algo gutural y, en ocasiones, aunque el sonido es potente, pierde brillo y se torna agrio. A este respecto, lo mejor es —como suele suceder— el centro, ya que el agudo, aunque fácil y poderoso, no siempre posee densidad y redondez, y el grave, ancho y sólido, resulta feo y excesivamente abierto, produciéndose en él un cambio muy acusado de color con respecto al resto del instrumento. Este es manejado con soltura, habilidad y musicalidad. Desde este punto de vista, hizo cosas realmente magníficas, apoyándose en su evidente facilidad para el piano (algo sorprendente en voz de este tipo) y en un conocimiento muy profundo de la partitura. En resumen, no es quizá una «Isolda» idónea (puede que sea una mejor «Brünhilde»), pero, en cualquier caso, es una cantante muy estimable. Estimación que se merece, aun cuando en la escena de su muerte estuviera quizá algo melodramática. A su lado quedó muy desvaído el «Tristán» de Pentty Perksalo, tenor finlandés. Tiene una voz, aunque ancha y en ocasiones de tintes baritónicos, sin personalidad, sin «mordiente», sin vibración

dramática ni, como contrapartida, efusión lírica. No alcanza, pues, las plenitudes que han de exigirse a un «Tristán» (no se sabe si hay hoy en el mundo una voz totalmente adecuada para esta heroica parte). El instrumento es corto, y arriba se encuentra, evidentemente, apurado. Frasea de una manera muy lineal, sin pasar nunca de la simple corrección. Muy desafortunado en los dos primeros actos, se entonó algo en el tercero, en donde, evidentemente, se empleó a fondo. Sin embargo, los resultados artísticos y musicales fueron mediocres, dado que, además, no brilla como actor. Thomas Stewart, «Kurwenal», reveló un estado vocal alarmante: fatigado, sin amplitud, con el sonido estrangulado, sin agudos, ofreció una triste imagen e hizo añorar su discreta actuación en años anteriores como «Wotan». El papel de «Kurwenal», hoy por hoy, no le va en absoluto, ya que le falta flexibilidad, extensión y adecuación. En ningún momento fue el fiel y amante escudero de «Tristán».

De entre los papeles secundarios cabría destacar a Dalmacio González, sustituto a última hora del anunciado tenor Gösta Winberg. El tenor español, de voz muy pequeña, posee, sin embargo, buenas maneras y un timbre peculiar, de extraño metal, que recuerda bastante al que poseía el tenor alemán —recientemente fallecido— Gerhard Stolze. Correcta, sin hallazgos, la dirección escénica de Walter Eichner, y no especialmente interesante en el espacio escénico creado por los bocetos de Dominik Hartmann, inconcretos y un tanto opresivos en su constante variación cromática. Poco afortunado, en su breve intervención interna, el Coro.

Una mención final para el buen trabajo general de la Orquesta Nacional, que tocó con bastante más entusiasmo del que habitualmente emplea cuando baja a un foso operístico. La ocasión bien lo merecía.

En este número publicamos crónicas de la actividad musical en Barcelona y Valencia, que son una muestra o anticipo de la futura colaboración permanente de los nuevos equipos de RITMO que ya se han organizado en ambas capitales. En el número de octubre próximo ambas secciones aparecerán con sus características habituales y propias. Será entonces ese el momento de hacer a los lectores la presentación de estos equipos, jóvenes e ilusionados, que han decidido encauzar su inquietud informativa a través de nuestras páginas. Baste ahora con estas breves palabras de salutación, que contienen al tiempo la alegría por la creencia en que nuestro «País musical» avanza así hacia la forma y contenido renovados deseados por todos nosotros, y cuyos pioneros han sido las actuales crónica de Madrid y de Galicia.—LA REDACCION.

LA DIVA, UNA ORQUESTA...

El Patronato «Pro Música», de Barcelona, clausuró su XXI temporada musical con dos conciertos de la Orquesta Filarmónica de Estrasburgo, dirigida por Alain Lombard y con la colaboración de la soprano Montserrat Caballé. Huelga decir que el público entendía ambos conciertos, prácticamente, como actuaciones de la diva Caballé en la modalidad de recital con orquesta, y que esta última, al no tratarse de una primerísima formación internacional, iba a ocupar un segundo plano.

Pero la realidad no respondió a lo que se suponía. Una serie de desgraciadas circunstancias, en primer lugar el extravío de los materiales orquestales por una determinada Compañía aérea, obligó a que el programa del primer concierto se modificara casi en su totalidad, lo que produjo el natural desencanto entre el público, movilizándolo, como decíamos, para escuchar a la famosa soprano y no tanto a la orquesta. Ahora bien, si este accidente no era previsible, donde sí hubo falta de responsabilidad profesional fue en el hecho de prever, ante unas obras de la envergadura de las propuestas, escasísimos ensayos, insuficientes, en todo caso, para asegurar una eficaz colaboración de solista con orquesta (digamos, simplemente, que la Orquesta llegó a Barcelona la misma tarde del primer concierto). Si a esta imprevisión se añade la circunstancia de un accidente fortuito como el de las partituras, resulta que *Shérezade*, de Ravel, debe ser eliminada; el final de *Salomé*, de Strauss, ensayado la misma tarde del primer concierto, y las *Cuatro últimas canciones*, de Strauss, y el final del *Ocaso*, de Wagner, ensayados la misma mañana del segundo concierto (!). Con el agravante de que Caballé nunca había cantado antes la última obra.

Con todo esto por delante, el primer programa quedó constituido de la siguiente manera: en la primera parte, la *Sinfonía «Fantástica»*, de Berlioz (en desafortunada sustitución de *La mer*, de Debussy, y de *Shérezade*, de Ravel; y en la segunda par-



Montserrat Caballé, Alain Lombard y la Orquesta Filarmónica de Estrasburgo, en el Palau.

te, como única obra, el final de *Salomé*, de Richard Strauss (también fue suprimida la «Danza de los siete velos»). El segundo programa incluía *Don Juan* y las *Cuatro últimas canciones*, de Strauss, en la primera parte; en la segunda, la «Obertura» de *Tannhäuser* (hubiera sido más lógico programar la «Marcha fúnebre» del *Ocaso*, o el «Viaje de Sigfrido por el Rhin») y el final del *Ocaso de los dioses*, de Wagner.

Introducir una obra de repertorio como la *Fantástica* en un concierto que tantas expectativas había despertado y, además, de un precio muy elevado, sólo es admisible si se tiene algo que decir desde el podio, lo que no fue el caso de Lombard, quien ofreció una versión nada interesante de esa Sinfonía y, en general, de todas las obras orquestales que dirigió. La Orquesta Filarmónica de Estrasburgo, precisamente dirigida por Lombard y colaborando con Caballé, ya nos era conocida por los discos, en los que ya se hacían evidentes los defectos apuntados de Lombard. No obstante, hemos de decir que en este caso los discos no hacen justicia a la Orquesta. La Filarmónica de Estrasburgo es una gran formación, que si no da más de sí lo debe a las limitaciones de su director. Pocas veces hemos tenido con tanta intensidad esa sensación de estar ante una orquesta de posibilidades desaprovechadas. La Orquesta, de antigua tradición —ha sido dirigida por insignes batutas, como Hans Pfitzner, Otto Klemperer y Alceo Galliera—, tiene la sonoridad y cohesión típicas de las cálidas orquestas europeas, con unas cuerdas claras y de buen timbre, donde las violas se oyen con notable transparencia y los violines atacan con seguridad y potencia. Los metales (con inclusión de tubas Wagner y trompeta grave para el final del *Ocaso*) tienen un sonido empastado y dulce, casi nunca estridente. Tal vez se registre menos calidad en el grupo de las trompas, por su

inseguridad en el ataque, que no por su sonido, y en el conjunto de la madera. La percusión se mostró bastante irregular, pero es difícil dilucidar la causa de sus defectos, al estar bajo las órdenes de un director tan poco dado a cuidar el matiz y la calidad y volumen del sonido de los distintos grupos orquestales. En conjunto, se trata de una formación extraordinariamente disciplinada, con una admirable respuesta técnica y una calidad de sonido que se adivina, a pesar de su director. Algo, pues, distinto a lo oído en los discos «Erato».

Pero los discos sí hacen justicia al director. Alain Lombard es un hombre joven y de excelente «curriculum». Su cualidad máxima es la autoridad que ejerce sobre su orquesta, a la que controla total y permanentemente. Sus gestos son persuasivos y transmiten adecuadamente lo (poco) que quiere decir. La mano derecha marca el compás con claridad, y en el uso de la izquierda se insinúa una cierta influencia karajaniana. Y nada más de positivo. Es posible que Lombard se esforzara en darnos su versión de la *Fantástica*, pero esa versión se acercó muchísimo a una lectura de trámite (imagínense los resultados). Igualmente intenciones pudo tener con el *Don Juan*, pero tampoco convenció; y en cuanto a la versión de la «Obertura» de *Tannhäuser*, verdaderamente no hubo más que lectura superficial, casi desprovista de espíritu, sin lograr una mínima profundización en el corazón de la obra (ni en ésta ni en todas las demás que dirigió) ni una traducción un poco convincente de su sentido. Por otro lado, la desatención del director por el matiz, el fraseo o la disposición de los planos sonoros; su tosca gama dinámica (de *mezzo-forte* a *fortissimo*) nos hicieron sentir en más de una ocasión: ¡lástima de orquesta! Lo menos malo fueron los momentos en que Lombard desplegó su capacidad para la energía, aunque a veces la



Palau de la Música Catalana.

potenciara de manera un tanto gratuita (por ejemplo, el cuarto tiempo de la **Fantástica**); lo peor, aquellos pasajes (por ejemplo, inicio del último tiempo de la misma obra) donde quedó palpable la incapacidad del director para crear atmósfera de lejanía o de misterio, o para matizar dentro de la paleta de los **pianos** y **pianísimos**: cuando es eso lo que habría que esperar, a Lombard la Orquesta se le vuelve plana, banal. El resultado de todo esto fueron unas versiones quizá alguna vez estudiadas y bienintencionadas, pero, en todo caso, aburridas.

En lo referente a la labor del director como colaborador de Montserrat Caballé, se pueden señalar los mismos defectos, con alguna matización. Lo peor fue el acompañamiento de **Salomé**, donde la soprano fue ensordecida cada vez que cantaba en **piano** o **pianísimo** por la incapacidad de Lombard de bajar del **mezzo-forte**, y donde cada **fortissimo** fue estridencia. Los «lieder» de Strauss no pueden abordarse en su parte orquestal con semejante superficialidad de planteamientos, como ya ponía de relieve E. P. A. en su crítica de la versión discográfica de la obra (RITMO, número 490); no obstante, hay que decir que en el tercero, y sobre todo en el cuarto «lied» se registraron momentos de cierta belleza y adecuación a lo interpretado. Tal

vez donde mejor estuvo Lombard fue en el final del **Ocaso**, donde su atención a la cantante y su sentido de la colaboración fueron más sensibles, y donde hizo sonar a la orquesta, sobre todo a los metales, con más calidad.

Y, precisamente, fue en el **Ocaso** donde menos nos gustó Montserrat Caballé. La soprano salió a escena a «leer» simplemente la obra. No es demasiado, creemos, decir que Caballé deberá guardarse de abordar entero el personaje de «Brünhilde» del **Ocaso** por inadecuación vocal al «rôle». Pero, seguramente (decimos seguramente porque de momento sólo lo intuimos), sí podría cantar la «Inmolación» en concierto, al tratarse de un fragmento relativamente corto para la soprano, y sin el específico peso dramático vocal de los actos anteriores. Es decir, que estaríamos dispuestos a exclamar: «No puede cantar toda la obra, ya que no es voz para ello, pero... ¡qué bien hace el final!» (lo que, aunque se trate de obras y estilos tan diferentes, decimos, de hecho, de Sutherland en el aria de «Elvira» de **Ernani** o en el «Bolero» de **Vesprí siciliani**). Pero nada de eso pudimos decir, sino asistir sorprendidos a la lectura, con partitura en mano, de la obra, sin profundización en el texto ni encarnación en el personaje. Parecía, por los resultados, que el «Alles weiss ich»

de «Brünhilde» era sustituido por un «Sehr wenig weiss ich» de Caballé. Vocalmente, no hubo problemas graves, dado el gran momento de la cantante, que estuvo a punto de pasar inadvertido al tener que estar ella constantemente pendiente de notas musicales, relación de sonoridades y de volumen con la orquesta, dirección, texto; aspectos, algunos de éstos, desconocidos prácticamente por Caballé en esta obra, que nunca había cantado antes, y que, como decíamos, había ensayado con la Orquesta únicamente en la misma mañana del concierto.

También partitura en mano cantó la soprano las **Cuatro últimas canciones**, de Strauss. Una cantante como Montserrat Caballé no debería permitirse eso, especialmente cuando en el mismo escenario, y con la misma obra, ya procedió así hace unos años; pero, sobre todo, cuando los ha cantado con Leinsdorf, Mehta, y cuando los ha grabado en disco con la misma orquesta y director con que ahora los ofrecía. La partitura era esta vez, imaginamos, el apoyo necesario para su inseguro conocimiento del texto —con la consiguiente falta de concentración anímica—, ya que desde el punto de vista musical la interpretación fue muy superior a la del **Ocaso**. La voz sonó bellísima en la mayoría de las ocasiones, con los **pianos** y **pianísimos** característicos, reguladores fascinantes e integración (sin que la voz perdiera en ningún momento su identidad) en la masa orquestal, todo ello en adecuación singularísima a la música de Ricardo Strauss. El clima se logró, especialmente en la primera canción (el **piano** inmaculado de «... und Vogeiggesang» fue hecho crecer mínimamente en las últimas notas, para volver a su sonido inicial antes de acabar) y en la tercera (extraordinaria toda la vocalización de la frase «Will in freien Flügen schweben»).

Muy superior, sí, esta versión a la escuchada hace años a la soprano en Barcelona, y también a la de la grabación discográfica; pero, ¿por qué no se decidirá Montserrat Caballé a estudiar profundamente, y de una vez por todas, esta obra y convertirla en una creación propia, completamente diferente de la que puedan haber realizado Della Casa o Schwarzkopf (los medios con que manifestarse son otros), pero igualmente hermosísima?

La escena final de **Salomé** del primer concierto (concedida como «bis» en su totalidad, en un alarde increíble de facultades y con generosidad de medios vocales mucho mayor en dicha repetición) fue una de aquellas actuaciones que obligan a admitir la afirmación de la «diva» (véase la entrevista en RITMO número 482) de que ella misma se encuentra entre las cinco sopranos más importantes de la segunda mitad del siglo. Y nosotros añadiríamos que su versión de esta escena final es una de las más extraordinarias desde que Strauss compusiera **Salomé**, y representa, además, uno de los hitos máximos en la carrera de la gran soprano. Vocalmente, no podemos más que admirar la robustez y potencia de su zona alta (impresionantes «La» sostenidos o «Si» bemoles), y la presencia de los célebres **pianos**; pero aquí en conjunción emocionante con el texto (el «Mi» sostenido de la palabra «schön», el «Sol» natural de «Liebe»). Interpretativamente, un lirismo apasionado, diríamos mediterráneo, y una lectura profunda y personalísima del texto, en indisolubilidad constante con la voz, lograron que Strauss «sonara» (según objetivo propuesto por la cantante en la entrevista ya aludida) siempre «cantado» y nunca «gritado», como, por desgracia, no les queda otro remedio que hacer a tantas sopranos.

MIGUEL SALES PEREZ

PAIS MUSICAL

Badajoz

EL VII FESTIVAL IBERICO DE MUSICA EN BADAJOZ

Durante la quincena central de mayo ha extendido sus sesiones esta manifestación artística, muy variada sin detrimento de la calidad, que viene funcionando muy bien bajo el patrocinio fundamental de la Diputación Provincial pacense y la Institución «Pedro de Valencia», que rige Francisco Pedraja, animador supremo del Festival, con la colaboración y asesoría musical de los maestros Luis Izquierdo y Manuel Ivo Cruz, integrando los tres una dirección colegiada muy competente. Fruto de la misma, el programa realizado, casi idéntico al proyecto inicial: dos funciones de ópera, tres conciertos sinfónicos, cuatro de cámara, uno de «jazz», tres recitales instrumentales y dos conferencias ilustradas.

Veamos ahora la nómina de agrupaciones y artistas que han intervenido: la Compañía Nacional del Teatro San Carlos, de Lisboa; la Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla, la de Cámara búlgara de Tolbuhin, la japonesa de guitarras de Niiróbi, el Quinteto de Viento York, del Canadá; el Trío Pro Arte, de Lisboa; los intérpretes polacos de «jazz» The Old Timers; el organista griego Georges Athanasiades, el concertista español de trompa Miguel Angel Colmenero con el pianista extremeño Esteban Sánchez; el guitarrista alicantino José Tomás y, como conferenciantes sobre folklore extremeño, Carmelo Solís, Antonio Regalado y Emilio González con el Grupo Adarve; y, finalmente, en homenaje al Padre Antonio Soler, a los dos siglos y medio de su nacimiento, Andrés Ruiz Tarazona con el Collegium Musicum, de Madrid, en acto auspiciado por Real Musical. Actuaron como directores de las diferentes agrupaciones los maestros Ivo Cruz e Izquierdo, en sendas óperas, y éste, además, en los tres conciertos sinfónicos; el japonés Tohma, el búlgaro Jordan Dafov y el italiano Bruno Rossi; y como solistas, José E. Ayarra, de órgano; María José Morais, Esteban Sánchez y Helena Matos, de piano; Miguel Angel Colmenero, de trompa; Antonio Calero, de guitarra; Carlos Baena, de oboe; Francisco Cano, de trompeta; Vasco Barbosa, de violín, y Lourdes Santos, de violoncelo. Espléndido despliegue de nombres, que justifica el éxito del Festival en su séptima edición.

La Catedral, la iglesia de San José, el Teatro López de Ayala y el salón noble del Casino de Badajoz se han repartido las sesiones, según la naturaleza y los programas de las mismas; pero ya no podemos ampliar esta información con la lista de obras interpretadas y sus autores, que, como puede colegirse, ha sido muy extensa, como grande y entusiasta la asistencia de público.—F. M.

PRIMER FESTIVAL REGIONAL DE MUSICA Y DANZAS POPULARES DE EXTREMADURA

«Los pueblos que no protegen su cultura pierden su identidad. Los que no

aman sus tradiciones, son siempre pueblos vacíos de historia. Aquellos que no asumen su pasado con sentido integrador, descuidando el patrimonio enriquecedor de las costumbres y despreciando las raíces que se hunden en el pasado, no pueden obtener a su través la savia que refuerce su personalidad presente.»

«Por todo esto, y porque Extremadura es tierra grande, no sólo en amplitud geográfica, sino también en saberes y decires, en formas propias y en perfiles definitorios, es hoy una realidad este Festival.»

«Aquí se ofrece una muestra de lo que es nuestra tierra a través del rico folklore de todas sus comarcas: desde el propio norte de la Alta Extremadura, cercano a la Castilla seria y severa, hasta el que en el sur de la provincia de Badajoz comienza a mezclar sus colores con la desbordante alegría de la Andalucía soleada.»

«La Serena, el Jerte de Barros y la Vera; la Siberia y la Sierra...; las músicas y las danzas de cada uno de nuestros pueblos se ofrecen hoy aquí, y os dicen en cada una de sus notas que así es Extremadura.»

Esta reseña, extraída del «Programa de actuaciones», es el mejor comentario al Festival celebrado en Mérida el día 20 de mayo.

Los medios de información regionales, días antes, pregonaban: «En el Teatro de Mérida: el 20 de mayo, Primer Festival de Música y Danza. La fecha y el lugar han sido fijados de acuerdo con los resultados de una encuesta celebrada a raíz del Primer Congreso de Música y Danzas Populares de Extremadura.»

«Primer Festival Popular de Danzas Regionales. Ya se han inscrito más de veinte grupos de ambas provincias. El plazo de inscripción finalizará el próximo 30 de abril. El Festival se celebrará el 20 de ma-

yo en el Teatro romano de Mérida. La entrada será libre.»

«El próximo día 20, en el teatro de Mérida, Primer Festival Regional de Danzas Populares de Extremadura. Se interpretarán más de cien danzas distintas.»

«El domingo, jornada de exaltación extremeña. Se celebrará, en Mérida, el Primer Festival de Música y Danzas Populares de Extremadura. Actuarán grupos de diecisiete localidades extremeñas, desde las once de la mañana a las ocho de la tarde.»

El mismo día del Festival: «Los pueblos que no protegen su cultura pierden su identidad.» «Hoy, el Festival de Música y Danzas de Mérida completa el Congreso de enero.»

Mas el éxito del Día nunca mejor tratado que por la **Hoja del Lunes** de Badajoz, en su sección de la Región: «Ayer, en Mérida: Extremadura se encontró con su folklore. Exito del Primer Festival Reginal de Música y Danzas Populares de Extremadura, celebrado en el Teatro romano. Veintidós grupos participaron, y el público abarrotó, mañana y tarde, el Teatro romano». La portada es a toda página, con una fotografía encabezada por el siguiente texto: «Extremadura encontró su folklore».

Y el diario **Hoy**, con fecha 22 de mayo de 1979, titula: «El pueblo extremeño cantó y bailó en el Teatro romano de Mérida. Con el folklore extremeño se le ofreció un espectáculo "de lujo" al pueblo». Sigue una fotografía a mitad.

Más de setecientos participantes, pero muchas más ilusiones y encuentros con la raíz que, como se decía en la presentación, es la tradición de los pueblos que les hace encontrar su sentido integrador y les refuerza su personalidad.—**CELSO ABAD.**

La raíz de los pueblos es base de la cultura nacional.



Bilbao

SOCIEDAD FILARMÓNICA

Un concierto verdaderamente extraordinario ha sido el ofrecido en esta Sociedad, y como fin de temporada, por Los Virtuosos de Moscú, bajo la dirección y violín solista Vladimir Spivakov.

La sala registró un lleno total, dada la calidad de estos excelentes artistas, ya conocidos del público bilbaíno, puesto que han actuado aquí por tercera vez, y siempre nos dejan una huella de atracción de verdadero interés en escucharles en todo momento, ya que, a pesar de estar en plena estación veraniega, la entrada registrada, según indicamos, fue espléndida.

El programa lo componían: tres **Conciertos** de Vivaldi, el **Divertimento número 3**, de Mozart, y cinco «**Minuetos**» de Schubert.

La interpretación de tales obras hay que calificarlas de extraordinaria, porque fueron dos zonas musicales perfectamente delimitadas.

Fue de antología escuchar esas versiones de Vivaldi: un lirismo suave, finísimo, en los «tempo» sosegados; con métricas, sin agobio, en los «allegros»; tres conciertos (**L'Estro Armónico**, **Il Sospetto** y **De la Stravaganza**) fueron un ejemplo de buen hacer de este gran preclásico, todo ello bien resaltado por esta orquesta de cámara, con la intervención de su director, Vladimir Spivakov, que actuó como solista y demostró una extraordinaria calidad artística.

Asimismo en Mozart y Schubert todas las constantes mozartianas de gracia, levedad, finura y elegancia fueron resaltadas por Spivakov.

El público estaba tan entusiasmado que no se levantaba de sus asientos, y estos virtuosos de Moscú lo agradecieron interpretando obras fuera de programa.

CONCIERTOS ARRIAGA

En el Instituto Femenino de Bilbao se ha celebrado un recital de piano por los alumnos de la profesora Pilar Iturburu, en su XXII fin de curso.

Esta Sociedad cumple así una de sus misiones fundamentales, que es la divulgación de la música y la atención a la juventud que dedica sus horas al estudio del piano.

La citada profesora Pilar Iturburu fue presentando hasta diecisiete alumnos a los que ella enseña y prepara, y que, como es natural, falta de espacio nos impide señalar aquí sus nombres y programas interpretados, pero todos tuvieron, unos más que otros, destellos de buena preparación. Colaboraron en esta presentación para la música de cámara la violinista Aránzazu y la violoncellista María Angeles Fagoaga, que lo hicieron muy eficazmente.

Nuestra enhorabuena a todos, y que se repitan estos éxitos.

CONCIERTOS ARRIAGA

Esta Sociedad ha clausurado la temporada de conciertos 1978-79 con un buen recital de piano a cargo de François Duchable, joven pianista francés de una estimable categoría, dada la cantidad de premios conseguidos y los éxitos también obtenidos en sus muchas actuaciones.

En el programa, la **Sonata en Fa menor, op. 57**, «**Appassionata**», de Beethoven; **Ber-**

ceuse en Re mayor, op. 57, de Chopin; **Polonesa en Fa sostenido menor, op. 44**, de Chopin; **Valses nobles y sentimentales**, de Ravel, y **Sonata op. 83, en Si bemol mayor**, de Prokofieff.

Las versiones de las citadas obras dieron la medida de este gran pianista por su excelente técnica; los autores señalados fueron una buena prueba para todo pianista, y Duchable salió airoso y con gran brillantez, pues además tiene ya una madurez impropia de su juventud, y al que auguramos grandes éxitos; fue un buen cierre de temporada.

PRIMER CERTAMEN DE ACORDEON «EUSKADI»

Se ha celebrado en Bilbao el Primer Certamen de Acordeón «Euskadi», organizado por la Asociación Vizcaína del Acordeón, y patrocinado por El Corte Inglés, colaborando también, aparte de la Excelentísima Diputación Foral y el Excelentísimo Ayuntamiento, entidades bancarias y comercios de la villa.

El Jurado estaba compuesto por siete personalidades de la música: señores Carlos Ibarra, Rafael Castro, Juan Cordero Castaños, Guillermo Lazcano, Cecilio López de Luzuriaga, Josu Loroño y Enrique Zelaia.

Realizada la prueba clasificatoria, que dieron para la fase final, en categoría «junior», Maite Saenz Arriet, Edurne Zorroza y Amagoia Loroño; y en la categoría «senior», José Antonio Hontoria, Mariano Matabuena y Aníbal Manuel Leao.

De tal forma, el domingo 20 de mayo, y en el Teatro Buenos Aires, de esta villa de Bilbao, tuvo lugar la fase final a disputar entre los tres clasificados de cada categoría, según hemos dejado señalado, y ocupan el orden siguiente:

Categoría «junior»: Amagoia Loroño, Edurne Zorroza y Maite Saenz Arriet.

Categoría «senior»: Aníbal Manuel Leao Freire, Mariano Matabuena y José Antonio Hontoria.

Después de la intervención de estos seis finalistas, y tras un breve descanso, la Orquesta de Acordeones de la Asociación Vizcaína, y bajo la dirección de Josu Loroño, interpretó una serie de piezas que gustaron al auditorio; a continuación se hizo entrega de los premios y quedó clausurado este primer Certamen.— **JOSE DE URQUIJO.**

Baleares

ANDANTE CON MOTO

Nótase en los centros de concurrencia y en el ambiente general de la capital palmesana un más acusado florecimiento, un creciente afán por los temas musicales, y es justo y de razón que recojamos en este rincón de nuestra Revista RITMO, portavoz y pulso del ambiente musical nacional, la emoción espiritualizada que la música impone. Si en otras ocasiones hemos deplorado el estancamiento y la desidia hacia el Arte de la Música, lógico es que rubriquemos ahora el acierto particular, y aun colectivo, en hacer derivar los gustos y aficiones hacia las preocupaciones plausibles, de las que es ejemplo y significado la corriente que nos ocupa y mueve al presente comentario (fundación de nuevas agrupaciones corales; significativa venta de pianos y órganos; crecido número de alumnos de ambos sexos que nutren copiosamente las aulas del Conservatorio y de destacados profesores par-

ticulares; conciertos pianísticos en abundancia y otros menos abundantes de orquesta; conciertos de órgano, etc., etc.). En el aspecto interno de la historia de un pueblo ocupa siempre lugar preferente, al lado del nivel material de vida, su nivel espiritual. Bienvenida, pues, entre nosotros, la preocupación musical. A mantenerla y aun a superarla dediquemos nuestras miras. que laborando por lo bello laboramos por lo noble...

PRIMER CICLO DE CONCIERTOS DE PRIMAVERA

A las iniciativas particulares que se añaden a la actividad propia del ambiente general que acabamos de puntualizar hay que incluir una ejemplar iniciativa de la Asociación de Padres de Alumnos del Colegio de San Francisco, los cuales han organizado lo que llaman «Primer Ciclo de Conciertos de Primavera», que se han celebrado en la Basílica y Claustro de San Francisco con éxito y bastante afluencia de público. Cinco fueron las audiciones, encomendadas a los siguientes artistas y agrupaciones: Pianista Ramón Coll; organista Antonio Matheu; Coro de Niños Cantores del Colegio de San Francisco; violín y piano por los alumnos Isabel Fuster, Francisco Sard, Juan Roig, María Rosa Canelas y Catalina Gual. Clausuró el Ciclo la Banda Municipal de Palma. Todas las audiciones fueron públicas.

V CONCURSO INTERNACIONAL ANDRÉS SEGOVIA

Aun cuando todavía faltan unos meses, bajo el patrocinio de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de las Baleares se anuncia el anual concurso guitarrístico Andrés Segovia, quinto en el presente caso, que tendrá lugar en Palma, en el plazo comprendido entre el 12 y 16 de noviembre del corriente año. La inscripción para tomar parte en dicho Concurso se cerrará el 31 de octubre próximo. Los concursantes gozarán de alojamiento gratuito durante el tiempo que dure el Concurso. Los premios que se establecen son de 150.000 pesetas, 75.000 pesetas y 50.000 pesetas, acompañados de sus respectivos diplomas.

LA BANDA MUNICIPAL DE MUSICA DE MONTUIRI

Según recientes estadísticas se ha podido constatar que la Banda que más actuaciones ha sumado durante el último año, en Mallorca, ha sido, precisamente, la destacada, ajustada y popular Banda de Música de Montuiri. Un número muy elevado de actuaciones ha tenido lugar en Palma en determinadas fiestas populares, concentraciones, etc., etc. Nuestra cordial enhorabuena.

PROYECCION DE CONCIERTOS EN EL MUSEO DE LA POBLA

La Poblá, uniéndose a la reacción que en favor de la música se experimenta actualmente en Mallorca, ha organizado, con la colaboración de la Obra Cultural, el Ayuntamiento y el Club Cultural, una serie de recitales que, posiblemente, tendrán lugar cada quince días en el Museo de la citada población mallorquina. Para ello se ha instalado en el Museo un gran cola de concierto, «imperial», de fabricación austriaca, marca «Bosendorfer». Significativo este importante acontecimiento musical de La Poblá, que dice mucho en favor de las entidades organizadoras. Plácesmos a ellos, y que cunda el ejemplo en otros pueblos y ciudades baleáricos.

VII TROBADA DE CORALS DE MALLORCA EN LLUBÍ

En el pintoresco pueblo de Llubí se ha celebrado, con inusitado esplendor, bajo el lema «Poble que canta, poble que viu», la VII Trobada de Corals de Mallorca. Fluida ha sido la participación de corales en este año, y esmerada y pulcra la interpretación de que, respectivamente, han hecho gala, en la concentración señalada, las agrupaciones que han concurrido. Los actos programados han sido: Misa cantada por 600 coralistas y concierto en la iglesia Sant Feliu de Llubí. La concurrencia pública, numerosa y complacida de la extraordinaria audición coralista. **Per molts d'anys!**

MANACOR POR LA MUSICA

La ciudad mallorquina de Manacor posee un rico y denso historial musical. Desde la fundación de su prestigiosa Capella, allá por el año 1899, cuyo brazo derecho fue el insigne maestro Antonio Noguera, y su primer director el ilustre maestro don Antonio José Pont, presbítero (actualmente está al frente de la celebrada agrupación coral el maestro Rafael Nadal), hasta el momento actual ha reverdecido antiguos laureles —recordemos aquellos magníficos Festivales dels Hams organizados por la Delegación en Manacor de Juventudes Musicales— con la creación de la Orquesta de Cámara Ciudad de Manacor, que prepara su tercer año de existencia con extraordinarias audiciones. Este verano, conmemorando el acontecimiento, se espera la colaboración de la solista Bárbara Schilling, concertino de la Orquesta de Frankfurt. Dirige la Orquesta de Cámara Ciudad de Manacor el joven y prestigioso guitarrista mallorquín Gabriel Estarellas, que con su experta musicalidad labora silenciosa y constantemente por una dignificación bien orientada de lo musical.

CONCIERTOS HOMENAJE A MASSOT Y HERMANOS SAMPER

En la línea de promoción isleña que va trazando de un tiempo a esta parte la Capella Mallorquina, hay que añadir las actuaciones 401 y 402, que recientemente han sido dedicadas a Josep Massot y hermanos Samper, respectivamente. Mucho público acudió a ambas veladas, que tuvieron lugar en la iglesia de Santa Catalina de Sena y fueron interpretadas y ofrecidas con meticulosidad por la referida agrupación coral.

FIN DE CURSO DEL CONSERVATORIO

En el Teatro Principal de Palma se celebró un festival de final de curso de los alumnos del Conservatorio Profesional de Música, que por espacio de dos horas entretuvo a los espectadores, que casi llenaban la sala. Tomaron parte diversas disciplinas de escalonados grados, poniendo todo el entusiasmo en este enfrentamiento con el público, que no regateó su complacencia y aplausos.

«AUDITORIUM»

Un programa atractivo y complejo fue el interpretado en el «Auditorium» por el joven profesor de piano del Conservatorio Superior de Música de Madrid Gerardo López Laguna. Un brillante porvenir perfila la personalidad de este concertista, que, a sus veintiún años se enfrenta con ímpetu al complicado mundo de la creación pianística.

COLOFON

Como en años anteriores, se están preparando los festivales internacionales de Pollensa, Palma, Mahón, Ciudadela y Manacor. Esperamos ampliar detalles de los mismos cuando las circunstancias lo requieran. Los festivales, como es costumbre, se celebran durante los meses veraniegos.—**LORENZO GALMES CAMPS.**

Castellón

DOLOR EN LA MUERTE DEL MAESTRO VICENTE ASENCIO

CASTELLON (especial para RITMO del corresponsal F. VICENTE DOMENECH).— El pasado mes de abril falleció en la ciudad de Valencia el ilustre compositor y académico don Vicente Asencio Ruano. Con un «palmarés» logrado en largos años de dedicación a la música, y habiendo ejercido una meritísima labor docente, tanto en Valencia como en Castellón, el maestro Asencio se consideraba —y así se le apreciaba aquí también— un «castellonero» de corazón. Aunque nacido, en 1908, en la capital del «Miquelet», aquí vino un día ya lejano con su familia, cuando su padre comenzó a desempeñar las tareas de director al frente de la música del regimiento de guarnición en la plaza, y más tarde fue requerido para dirigir la entonces naciente Banda Municipal de Castellón. Tanto era su cariño por nuestra tierra que, afianzado en sus fervores por su matrimonio con la eximia compositora castellanense Matilde Salvador, no dejó en ninguna oportunidad de disfrutar sus días de reposo entre nosotros, entre Benicasim y Castellón. Y en la hora de su trasunto del tiempo a la eternidad, su fiel esposa, cumpliendo sus deseos, nos ha traído el póstumo tributo de su cuerpo, que reposa ya, definitivamente, entre nosotros. Precisamente, en una parcela del cementerio municipal en cuyo perímetro se encuentran artistas como los Adsura, Porcar, Tárrega, Segarra Ribes, etcétera.

La tierra de su bien amado Castellón, aquella misma que él tantas veces pisó en sus amorosos paseos y romerías al santuario de la «Mare de Déu de Lledó» o a la Ermita de la Magdalena, ha acogido sus restos. El alma, estamos seguros, ha volado a lo más alto, donde la Virgen «Lledonera» seguirá pidiendo al maestro Asencio otras muchas partituras para que allá, en lo más alto, enriquezcan el corolario de una paz que no fenece. El binomio sentimental y artístico Asencio-Salvador, tantas veces unido a la hora de los triunfos, ha estado también dolorosamente unido, durante largos meses de la enfermedad del maestro, en una lucha constante contra lo irremediable y en un alumbrar no menos constante de esperanzas. Sólo Matilde Salvador y sus seres queridos más próximos saben bien el calvario sufrido y que acaba de concluir. Para ella, para toda su familia, muy especialmente también para Josefina Salvador, concertista de violín, catedrática de la asignatura en el «Oscar Esplá», de Alicante, hermana política del maestro fallecido, nuestra renovada condolencia, que unimos, desde estas páginas de RITMO, a las recibidas de tantos y tantos amigos y admiradores con que Vicente Asencio Ruano contaba en Castellón. La tierra que tanto amó en vida, y a la que ahora, al final de los días, se ha abrazado con humildad franciscana. La misma hu-

mildad que hizo aún más grande su vida y su obra, reconocida a nivel internacional. Descanse en paz.—**F. V. D.**

Galicia

EL PREMIO MUSICAL DE LA CRITICA GALLEGA

Es ésta la segunda vez que el Círculo Orensano de Vigo establece los premios de la Crítica gallega para las actividades científicas y culturales realizadas en Galicia y expresadas en lengua gallega. Por eso parece necesario referirse someramente al año anterior, para comprender un poco lo ocurrido en esta edición de 1979.

Estos premios se otorgan la víspera del «Día das Letras Galegas», en el curso de una cena, y, como simbólicos trofeos, se entregan una preciosas figuras de porcelana de Sargadelos.

El polémico premio del Disco, en 1978

En 1978, el aspecto musical fue reducido al campo discográfico. Bien es verdad que hubo registros en abundancia (lo que no ocurrió este año, por ejemplo). Y, naturalmente, con representación de distintos géneros musicales o —si puede hablarse así— diferentes «clases» de música. El Jurado hubo de mantener entonces un extenso cambio de impresiones para definir de alguna manera su posición frente a las bases que le venían impuestas: conceder un solo premio. Triunfó la tesis de otorgar tres primeros premios, bajo las rúbricas de «Música clásica o culta», «Música folklórica» y «Música popular». Estas distinciones —no se ignoraba— resultaban tan sutiles como inconcretas; pero parecían útiles para contener los conceptos que habían de juzgarse y marcaban una frontera (artificial, por supuesto) para los distintos hechos diferenciales. No parecía posible aplicar el mismo juicio de valor a obras realizadas con tan diferentes medios y para alcanzar tan dispares finalidades.

Como toda solución ecléctica, la adoptada por el Jurado de Música no convenció a casi nadie; por otra parte, el hecho de entregar el veredicto con notable retraso hizo que el fallo se considerase como muy polémico.

Sin embargo, cabe decir que los restantes jurados (de creación literaria, ensayo, investigación, etc.) hubieron de advertir, al hacer públicas sus conclusiones, que el hecho de otorgar un solo premio entre tan diferentes actividades parecía empresa poco menos que imposible, proponiendo la reconsideración de este punto de las bases para futuras ediciones. Sólo el Jurado de Música realizó, en la práctica, lo que todos creían debería hacerse. Y puesto que ello suponía un evidente quebranto de las bases, este Jurado supo entender que la Justicia se encuentra por encima de la Ley.

Menor conflictividad en 1979

Con estos antecedentes, el Círculo Orensano convoca los premios de la Crítica para 1979 y, como el fallo del Jurado de Música se había considerado polémico, se pensó en cambiar sustancialmente la composición del mismo. Aparte de esto, se amplió el campo a juzgar hasta todas las actividades musicales; pero se insistió en la obligación de conceder un



Rogelio Groba dirigiendo la Orquesta de A Coruña en un concierto en San Martín de Noia. Solista, María Luisa Nache.

solo premio. Así, pues, el Jurado de Música de 1979 iba a tener una tarea mucho más difícil que el año precedente. La elección del Círculo Orensano recayó en los siguientes señores:

Daniel Quintas, presidente de la Sociedad Filarmónica de Vigo; Manuel Alvarez, presidente de Xuventudes Musicais de Vigo; Rodrigo Romani, cantautor; Tomás Camacho, catedrático de Guitarra del Conservatorio de Orense; Bibiano Morán, cantautor; Ramiro Cartelle, profesor de Piano y miembro de la sección de Música del Museo do Pobo Galego; Julio Andrade, crítico musical de *El Ideal Gallego* y de RITMO.

Se aprecia en seguida la falta de críticos en un premio de la Crítica, con la excepción de mi modesta persona, único miembro que también había pertenecido al Jurado el año anterior. Este absurdo tiene su explicación en la eliminación de ciertos nombres por la conflictividad potencial que comportaban. Otro aspecto menos evidente, pero no menos importante, era el hecho de encontrarse algunos miembros del Jurado incurso en incompatibilidad. Camacho, vinculado a la Asociación Guitarrística; Alvarez, a Xuventudes Musicais; Romani, a Faiscas do Xabre, y yo mismo al Equipo Galicia, de RITMO, estando todas ellas mencionadas de un modo u otro como iniciativas a juzgar. El tema fue resuelto por las ausencias de Romani y Camacho (si bien éste envió su voto por medio de sobre cerrado y fue tenido en cuenta), y la abstención de Alvarez y mía cuando se votó el grupo de menciones entre las que se encontraba el motivo de nuestra incompatibilidad.

La difícil cuestión de elegir

Se había enviado a cada jurado una lista de actividades musicales, nombres, instituciones, discos, partituras, libros y publicaciones, encuadrados en cinco apartados: partituras editadas, obras estrenadas, discos, trabajos de temática musical e iniciativas de interés musical. Esta última rúbrica, una especie de «cajón de sastre», en donde casi todo hallaba cabida. La limitación temporal consistía en referirse al periodo 1 de enero a 31 de diciembre de 1978. Por cierto que esta base —como oportunamente ha señalado

Xoan Carreira— fue alegremente quebrantada por más de un fallo de los restantes jurados.

Creo necesario, para dar una idea de la dificultad de elección, citar las menciones que hubieron de enjuiciarse.

Partituras editadas: **17 Micropiezas para piano**, de E. Macías; **Cuarteto número 3, «Diabolus in Musica»**, de R. Groba.

Obras estrenadas: **Intres boleses**, para orquesta de cámara, de R. Groba; **Alternancias**, para orquesta; **Parenteses**, para coro mixto, y **Longa noite de pedra**, para voz y cinta magnetofónica, de E. Macías.

Discos (sólo nombre de intérprete): Benedicto, Pilocha, Suso Vaamonde, «Fuxan os ventos», «Xocaloma», «Faiscas do Xabre», Xosé Manoel Conde, N. H. U., Quintas Canella, «A Roda» y Miro Casabella.

Trabajos de temática musical: **Método de gaita**, de Enrique Otero; **Xan Montes, músico esquencido**, del Instituto Xan Montes.

Iniciativas de interés musical: Agrupación Guitarrística Gallega, Grupo de Cámara de la Universidad de Santiago, Coro Ars Musicae, de Pontevedra; Orquesta de La Coruña, Orquesta de Cámara de Vigo, Juventudes Musicales de Vigo, Departamento de Historia de la Música de la Universidad de Santiago, Escuela de Gaitas de Santa Marta de Ortigueira, Rogelio Groba, Taller Artesano de Santa Marta de Ortigueira, Semana de Música de Noia, Festival de Música de Verano «Ciudad de Vigo» y Equipo Galicia, de la revista RITMO.

Naturalmente que este marco de trabajo es incompleto y carente de método. Por ejemplo, se presentó, con el Jurado ya reunido, el libro de «Fuxan os ventos» **Galicia canta ô Neno**, interesante aportación de carácter popular, que fue tenida muy en cuenta. Y, personalmente, hube de solicitar la inclusión para juicio de **21 canciones** de Marcial del Adalid, grabadas por Esperanza Abad para Radio Nacional; la partitura **Rosa de Abril**, de Andrés Gaos, publicada en **Bonaval**; esta misma revista de cultura gallega, por su importante dedicación en el campo musical; y el libro **150 Anos de Música Galega** que —con sus limitaciones— es la primera publicación de nuestra historia de la música en Galicia. Todas ellas fueron admitidas y comenzó el debate. Eran, aproximadamente, las cinco de la tarde.

La espinosa cuestión procedimental

Lo que resultó más laborioso fue ponerse de acuerdo en cuanto al método a seguir para conceder el premio. Después de muy diversos cambios de impresiones, se acordó votar por grupos, alcanzándose así una primera selección de nueve menciones, siendo esta primera votación a mano alzada y estando presidida por criterios de libertad —en cuanto al número de formulaciones de cada jurado— y mayoría, pasando a la lista las menciones que alcanzasen mayor número de votos. Una vez confeccionada la lista de nueve, se practicó su reducción, mediante tres votaciones, a cinco, tres y una sola referencia. Esta última había de ser ya el premio de Música.

Se siguieron idénticos criterios, pero la votación fue secreta, a fin de evitar influencias o votos de calidad en la práctica (los que resultasen últimos en casa caso).

Tal vez todo este proceso parezca en exceso complicado, pero la verdad es que se llegó a él tras un acuerdo mayoritario de los miembros del Jurado, y resultó eficaz para decidir entre tan distintos hechos a juzgar, cuya diversidad llevaba el juicio a dificultades extremas.

Hay que señalar, en honor a la justicia, la positiva actitud mantenida por la secretaria del Jurado (con voz, pero sin voto), Blanca Lorenza, que mantuvo siempre la legalidad en las deliberaciones, conduciéndolas con acierto.

Groba, premio de la Crítica gallega

Al final apareció un nombre: el de Rogelio Groba. Eran las ocho y media de la tarde, y de nuevo el fallo del Jurado de Música se retrasaba. Aguardaban la Prensa y la Radio. Comenzó a circular el rumor de que otra vez resultaba polémico. Pero no fue así: el veredicto fue muy bien acogido por la opinión general, y únicamente resultó malinterpretada, por las prisas, la redacción del fallo. La obra que Groba estrenó en 1978 fue **Intres boleses**, y el Jurado se refirió a ella en tal sentido, pretendiendo dar cumplimiento a la base correspondiente, pero haciendo expresa mención de la importante labor general de Groba en el campo de la música gallega, una de cuyas muestras era la partitura comentada.

Tal vez valga la pena señalar qué es **Intres boleses**. Literalmente, se traduce al castellano como «Momentos o instantes boleses»; es decir, del «Bolo», de la comarca orensana del «Bolo». La partitura se aproxima estéticamente al Barroco musical, con un lenguaje, por supuesto, actualizado. La obra es interesante como intento de revitalizar viejas estructuras y además vincularlas de algún modo a Galicia, región que —entre paréntesis— es en sí misma de notable barroquismo, aparte de la influencia profunda que tal período artístico dejó en nuestro país.

Y por lo que hace al compositor, hemos de señalar su intensa labor en beneficio de la música gallega. Además de su extensa actividad compositiva (la cantata **Nova Galicia, Ignis coronat opus** —para aliento y percusión, premio «Dante Luini», en Suiza—, las dos danzas, **Coruñesas**, para orquesta; los tres cuartetos y diversas obras para voz) hay que reseñar la creación de la Orquesta de La Coruña, la dirección de la misma y de la Banda Municipal; de la Coral «El Eco»; del Conservatorio de La Coruña, entre cuyas actividades docentes destacan las llamadas «no regladas», en las que pueden escucharse interesantes conciertos.

En suma: Groba es mucho más que un compositor. Y en tal sentido ha recibido

homenaje de la Crítica gallega en 1979. Un premio justo, que ha sido muy bien recibido en los ambientes musicales de Galicia, y que supone un estímulo para Groba, a fin de que continúe su labor en bien de nuestra música.—**JULIO ANDRADE MALDE.**

FOMOS FICANDO SOS O MAR O BARCO E MAIS NOS

Cuando desde las páginas gallegas de RITMO se ha hablado de la importancia excepcional que para el desarrollo de la vida musical de la nación tiene la configuración de una orquesta sinfónica se ha indicado que ésta, además de su labor específica, podría ser generadora de grupos «camerísticos», desde la orquesta barroca —sólo posible en un momento de máxima maduración— hasta el cuarteto de cuerda y variantes clásicas. Mientras las autoridades —sean autonómicas, sean municipales, sean las tan lejanas, pero no por ello poco presentes, de Madrid— no entiendan este problema, difícilmente podrá nuestra vida musical superar un estado de subdesarrollo; estado de subdesarrollo que implica al eje orquesta-conservatorio por el viejo problema casi gallináceo —de que si-no-hay-estudiantes-de-cuerda-no-hay-orquesta, y si-no-hay-orquesta, no-hay-estudiantes-de-cuerda, fácilmente solucionable —por cualquiera que no sea subnormal, analfabeto o político incompetente— por el sencillo método de crear puestos profesionales en orquestas —puesto que estudiantes no hay, pero lo que es intérpretes sin trabajo...— como garantía de labor continuada.

Este preámbulo viene a cuento de que uno de esos grupos de cámara antes mencionados hace ya un año que viene trabajando; me refiero al Quinteto de viento da Coruña, formado por profesores de la Banda Municipal de esa ciudad. Sus componentes —Herminio Prieto, Elías Pérez Martínez, Xosé R. Sierra, José Ferrer y Manuel Fraguera— han entendido la necesidad que tiene nuestra sociedad de personas que hagan música, y se embarcaron en la aventura de hacerla en Galicia. Tras un año de andadura han conseguido la suficiente madurez como para enfrentarse con éxito a una gran parte del repertorio internacional para este grupo; esto no es más, lógicamente, que un primer paso, ya que los demás se adquieren sobre el escenario, y para ello se necesitan contratos. A su repertorio han añadido composiciones de autores gallegos históricos —**Cuarteto para viento**, de Montes— o vivos; **Cuarteto de maderas**, de Bal y Gay, u **Oda II pra Lola C**, de Enrique X. Macías—, como forma de compromiso actual con su medio. Su próxima actuación en el Festival de Vran, Cidade de Vigo, vendrá marcado, precisamente, por la interpretación de estas composiciones.

Los pasados días 11 y 12 de mayo fue presentada, en Santiago y Pontevedra, la **Misa «Scala Aretina»**, de Francisco Valls, transcrita por el Padre López Calo, acerca de la cual ha publicado RITMO un extenso estudio, firmado por Carlos Villanueva, en nuestro número del pasado mes de mayo.

Para la interpretación se contó con solistas ingleses, del London Oratory Choir, que se hicieron cargo del primero y segundo coro; Ars Musicae de Pontevedra, dirigido por Margarita Guerra, interpretó el tercer coro; la Orquesta de la Coruña, dirigida por Roxelio Groba, realizó la parte instrumental, y María Rosa Calvo-Manza-



Misa Scala Aretina en la catedral de Santiago, bajo la dirección de John Hoban (10 de mayo de 1979).

no, arpa, y Miguel del Barco, órgano, los continuos. Dirigió John Hoban, quien estrenara la obra, en Londres, en 1972.

El concierto ha sido posible gracias a la colaboración de la Dirección General de la Música y el Vicerrectorado de Extensión Universitaria.— **XOAN M. CARREIRA**

Las Palmas

SOCIEDAD FILARMÓNICA.—La **Sonata número 8, en Si bemol mayor, op. 84**, de Prokofieff, fue la gran interpretación del pianista ruso Mark Zeltser, con poderosa pulsación, ágil digitación, claro fraseo y flexibilidad de muñecas. En Schubert —dos **Impromptus** y **Wanderer fantasía**— se excedió en fogosidad, distorsionando la expresión y el ritmo. Con obras de Leclair, Stamitz, Mozart, Erando y Boccherini, estimable actuación del dúo de violines Comesaña-Kotliarskaia. No estuvo brillante Rafael Orozco en su recital. Más convincente la segunda parte de su programa —con **Evocación** y **Almería** albenizianas, y **Estudios-Cuadros, op. 39 (números 7-15)** de Rachmaninoff, en mi opinión su más ajustada ejecución—, que en la primera, donde lo encontré descentrado; así, la **Partita número 4, en Re mayor, BWV 828**, de Bach, sonó sin carácter, con excesos de velocidad, atropellada. Nada convincente su Chopin —**Nocturno op. 62** y **Balada número 4, en Fa menor, op. 52**—, totalmente desorbitado en los «fortes» y «fortísimos». Puede que en su estado anímico influyera su preocupación por terminar su actuación con tiempo suficiente para tomar el avión que le trasladaría a otro punto geográfico. Pero considero que un intérprete **no debe** aceptar contratos con tanta premura, porque tanto aquí como allá percibe unos sustanciosos honorarios que le **obligan** a un comportamiento y responsabilidad con el público, que en modo alguno **puede** eludir. Sería disculpable una urgencia, pero no el que se abuse de esta circunstancia —cosa que, desgraciadamente, sucede frecuentemente—, y que además se admita complacientemente. Esta ha sido una de las más flojas actuaciones que le recuerdo. Gran violinista Igor Oistrakh, en el que destaca muy especialmente su sensibilidad musical y su pulcri-

tud y sutilidad interpretativa. El sonido —no muy robusto— adoleció en algún momento de nobleza y brillantez tímbrica, pero en modo alguno —al igual que algún desafinamiento pasajero— empañan su categoría artística y un relevante recital, a cuyo éxito colaboró, con la bondad de su acompañamiento pianístico, Natalia Zertsalova.

CIRCULO MERCANTIL.—En el programa de actos conmemorativos del Centenario de la Sociedad, el tenor grancañario Jesús Mariátegui acredita la calidad de su escuela «liederística» en un notable recital de canciones de Beethoven, Bellini, Federico García Lorca y Xavier de Montsalvatge, acompañado aceptablemente por Edelmiro Arnaltes. Este pianista no estuvo muy afortunado en su recital: Grisáceo el **Coral de la «Cantata número 147, «Jesu bleib meine Freude»**, de Bach. Desdibujada la **Sonata op. 53, «La Aurora»**, beethoveniana, aunque el «Adagio molto» estuvo pasable, pero carente de expresión. Muy flojo su Chopin, con reiteradas imprecisiones y frecuentes pérdidas de ritmo. En su descargo hay que señalar que se encontró con un instrumento en deficientes condiciones, que no favoreció su lucimiento, lo que pudo producirle nerviosismo e influir negativamente en su rendimiento.

AMIGOS CANARIOS DE LA OPERA.—En la galería de arte Vegueta, una grata velada protagonizada por Harris Shiller (violín), Warren Powell (viola) y Bradley Magee (violoncelo), miembros de la Orquesta Sinfónica de Las Palmas, que interpretaron con eficiencia profesional muy elogiable **Tres Divertimentos** —número 1, en Re; número 2, en Sol, y número 3, en Re— de Haydn, y **Serenata en Re, op. 8**, de Beethoven. Una observación: como los intérpretes son de nacionalidad británica, el programa estaba redactado en inglés, sin que se considerase el hecho de residir en territorio de habla castellana. Una muestra más de la colonización idiomática anglófona que aceptamos tan condescendentemente.

ORQUESTA SINFÓNICA DE LAS PALMAS.—Director invitado, Sayard Stone. Programa monográfico dedicado a Beethoven. Muy «verbenera» la obertura **Egmont**, rapidísima y desenfadada. La **Tercera Sinfonía**, muy trivial; excesivamente bruscos los «fortes» y «fortísimos». Y

confusa de sonoridades; tuvo algún momento pasable, pero en conjunto fue una versión plúmbea. El **primer concierto para piano** tuvo como solista a Fernando Puchol, en una actuación muy floja, sonando la orquesta totalmente deslavazada. Dos conciertos dirigidos por su titular, Marçal Gols. En el primero, irreconocible la obertura de **La flauta mágica** mozartiana. Cansino el acompañamiento orquestal en el **Concierto op. 101, en Re mayor**, de Haydn, con el violoncelista Marçal Cervera, muy débil de sonido y con imprecisiones técnicas muy notorias. Reposición —a los dieciocho años de su estreno absoluto en el «Pérez Galdós» (12 de abril de 1961), dirigida por su autor— de la **Segunda Sinfonía** del maestro Gabriel Rodó, inolvidable director que fuera de la Orquesta de la Sociedad Filarmónica. Obra de concepción modernista, en la que se adivinan reminiscencias postrománticas fusionadas en admirable simbiosis con armonías de clara línea expresionista, constituye una importantísima aportación a la reducidísima producción sinfónica hispana. Su gran complejidad técnica, su riqueza y variedad tímbrica, sus vigorosos contrastes de sonoridades, su brillante y densa orquestación atestiguan la gran capacidad e inspiración, el profundo dominio de un lenguaje musical sólido y elegante, y de las posibilidades instrumentales del compositor catalán, tan vinculado a nuestra historia musical contemporánea. Partitura merecedora, por su gran calidad, de figurar con toda dignidad en el repertorio de las mejores orquestas, no sólo nacionales, sino foráneas. La lectura de Marçal Gols podría considerarse aceptable, sin entrar en un análisis más riguroso y exigente de la interpretación, pues la obra, por las características expuestas, le queda bastante ancha a sus limitadas condiciones, y requiere un director de mayor sensibilidad, que la recree. En el segundo, la obertura beethoveniana **Coroliano** sonó inconexa y atropellada. El violinista Ernesto Farago, muy proclive a la desafinación —arco corto, sonido agrio y escasa flexibilidad de muñeca—, no pudo con el **Concierto op. 77, en Re mayor**, brahmsiano, al igual que la orquesta, que navegó a la deriva. Director invitado, José María Cervera. Plausible **El mar de las sirenas**, de Bágüena-Soler. Solista, Narciso Yepes para los conciertos en **Re mayor**, de Vivaldi —acompañamiento orquestal anodino—, y el «obligado» de **Aranjuez** —acompañamiento orquestal mortecino, soporífero—. No estuvo el gran maestro de la guitarra a la altura de sus actuaciones precedentes —en recital, concretamente—, quizá desconcertado por la vulgaridad de la batuta, con la que muy pocas veces existió conexión, aunque, de todas maneras, se pudo apreciar su gran clase interpretativa. La **Séptima sinfonía** de Beethoven tampoco obtuvo mejor fortuna; versión plana, sin brío y apelmazada. Mal, sin paliativos, la obertura wagneriana de **Rienzi**. En la **Sinfonía «Nuevo Mundo»** se tenía la impresión de estar asistiendo a la lectura previa a un ensayo; el metal cometió fallos de magnitud, y la cuerda trabajaba con entusiasmo, aunque sin acertar a encontrar su sitio. El director, ajeno a lo que sonaba a su alrededor, parecía sólo estar interesado en su lucimiento gestual. El único que escapó en esta velada, de «cuya fecha no quiero acordarme», fue el pianista canario Pedro Espinosa, notable intérprete para el **Concierto en Re mayor para la mano izquierda**, de Ravel, aunque el acompañamiento orquestal —difícil prueba para Robert Lyall, que afrontó con discreción— no estuvo a su altura. Deseo que en sus próximas actuaciones —que

espero sean más frecuentes y no tan distanciadas como hasta ahora— ante sus coterráneos tenga más suerte con el director, aunque personalmente le preferiría en recital.—**CARMELO DAVILA NIETO.**

Pamplona

DE LA «BAJADA DEL ANGEL», DE DON FERNANDO REMACHA

Sin duda alguna, el acontecimiento musical más importante de los últimos días ha sido el estreno, el domingo 13 de mayo, en la catedral de Tudela, de la **Bajada del Angel**, de Remacha, dado por el Orfeón Pamplonés, que dirige José Antonio Huarte (alumno de Remacha) y la Orquesta Santa Cecilia, de Pamplona, bajo la dirección de Javier Bello Portu. El concierto, que también incluía unos números del **Miserere** de Eslava y dos números de las **Vísperas de San Fermín**, también de Remacha, fue un gran éxito a todos los niveles, y se convirtió en un emotivo homenaje al maestro tudelano, que recibió de su pueblo —que abarrotaba la catedral— una larga y profunda ovación.

La bajada del Angel: es una fantasía libre sobre el acto de la «Bajada del Angel», que desde muy antiguo tiene lugar, en Tudela, el Domingo de Resurrección, en que un niño se descuelga y le quita a una imagen de la Virgen el velo negro que le cubre, entre los aplausos del público y los acordes de la banda.

La orquesta está tratada como banda, sin cuerda; y el coro, que se subdivide en el «Aleluya», ha de ser potente. La obra consta de ocho números: hecha la introducción corta, sigue la procesión, que es una especie de marcha, más solemne que marcial; siguen tres motetes, interpretados alternativamente por tenores y sopranos, con un delicioso contrapunto de la madera y del metal; la «Canción de la Virgen» es una difícil partitura, que comienza con unos compases bajos y angustiosos y acaba en otros muy distintos y brillantes (como expresando el dolor y gozo de la Virgen); quiero seña-

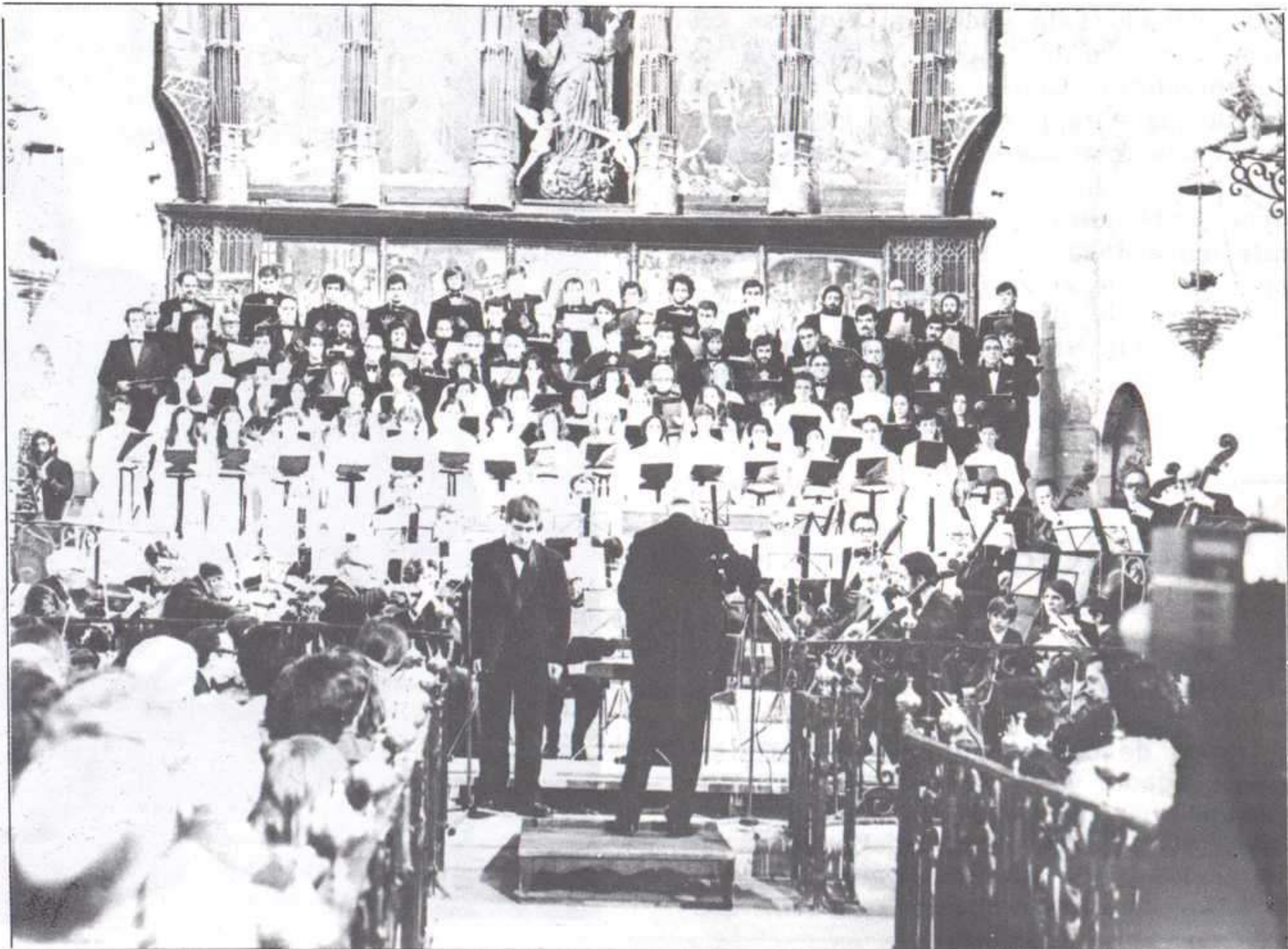
lar la espléndida actuación de Gloria Berisa, contralto solista, que pasó con una facilidad pasmosa del «La» por debajo del pentagrama (clave de sol) al «Sol» de arriba. Sigue la «Salida del Angel», donde Remacha, cogiendo la ancestral tradición popular, introduce los acordes de la **Marcha Real**. El «Aleluya» es la parte más brillante de la obra: el coro entra con decisión y ritmos nuevos, que simulan campanadas, siguiendo un «piano» sublime, para acabar con la plenitud de las voces masculinas. Sigue un «pasacaglia» de la orquesta, y acaba la obra con la «Marcha de la procesión». La versión fue buena, quizá resultó un poco falta de continuidad, al aplaudir el público al final de algunos movimientos. Los dos números («Dixit Dominus» y «Magnificat») de las **Vísperas de San Fermín** resultaron muy brillantes y fueron acogidos, como todo el concierto, con grandes aplausos.

Tras el concierto, el Ayuntamiento tudelano obsequió con una comida a los artistas, a la que asistió el presidente de la Diputación Foral y los responsables de Educación y Cultura del Parlamento Foral. Si cito esto es porque en los discursos que allí se pronunciaron se habló de descentralizar la música y llevarla a todas las ciudades navarras, y también se ofreció apoyo a las instituciones musicales. Esperemos que esto no caiga en saco roto, pues en este campo hay mucho que hacer. Es una vergüenza que nuestra Orquesta centenaria no tenga un local propio donde ensayar y tener un archivo musical, y así, anda siempre «de prestado», ensayando en colegios...; por otra parte, el Orfeón Pamplonés ha ofrecido varias veces dar conciertos por diversas ciudades navarras, y por falta de una mínima subvención no los ha podido realizar, incluso después de haberlos montado.

LUIS GALVE (piano) y la ORQUESTA SANTA CECILIA

El excelente pianista Luis Galve quiso unirse a los conciertos del Centenario, colaborando con la Orquesta con el **Concierto número 1** de Mendelssohn. Versión muy buena, a un «tempo» muy brillante y rápido, en el que el pianista demostró sus dotes, y en el que la Orquesta sor-

Catedral de Tudela. Orfeón pamplonés (director, Antonio Huarte). Orquesta Sta. Cecilia, de Pamplona



prendió por su ajustado acompañamiento, con unos golpes precisos, y siempre «acompañando» como debe ser. No fue tan buena la versión que de la **Sinfonía número 38** de Mozart hicieron en el primera parte. Le faltó en muchos momentos unión y la difícil de conseguir «gracia» mozartiana.

CORAL DE CÁMARA DE PAMPLONA: BRILLANTE GIRA POR NUEVE PUEBLOS NAVARROS

La Coral de Cámara de Pamplona, dirigida por el maestro Morondo, ha dado un interesante programa en nueve pueblos de Navarra, con el patrocinio de la Caja de Ahorros Provincial. El programa estaba compuesto por las siguientes obras: **Quasi oliva**, de Piero Giorgi; **Arrano Beltza**, de Acilu; **Bestiari**, de Manuel Oltra, y **Voces a media noche**, de Leonardo Balada. La corrección de este grupo coral ya es sabida por todos, y el éxito lo tiene garantizado.

A propósito de esta gira quiero señalar que esta política musical es la que todos deseamos, música para todos. Pero es una pena que solamente se dé con la Coral de Cámara. Me parece una mala pedagogía musical el acercar a estos pueblos solamente, y de sopetón, la música de cámara, en muchos casos con partituras difíciles. Este planteamiento, a mi modo de ver, sería válido si se diera con toda la música; o sea, que estos pueblos tendrían también la oportunidad de escuchar la «gran forma» sinfónico coral, la música orquestal, etc. Pero tenemos lo de siempre: es más cara la música orquestal y la del gran coro; pero, por otra parte, pensamos que la cultura, como la medicina, hay que darla, sin excesivos planteamientos económicos. Por otra parte, lo de la carestía es sólo relativo, ya que habiendo excelentes grupos «amateur», como hay en Navarra, las cifras no suben tanto.

CONSERVATORIO DE MÚSICA: DESBORDANTE ACTIVIDAD

El Conservatorio de Música Pablo Sarasate, de Pamplona, sigue ofreciendo, prácticamente todos los sábados, conciertos de sus alumnos. Más de una vez hemos alabado esta iniciativa, pues se conoce con ella el trabajo y nivel de un conservatorio. Como clausura de estos conciertos está previsto uno del conjunto coral e instrumental del Conservatorio, que bajo la dirección del maestro Aldave dará el **Magnificat**, de Albinoni; la **Cantata número 78**, de Bach, y la **172**, también de Bach, el 24 de mayo.

FRANCISCO JAVIER MONREAL
ARIZMENDI

Valencia

VII CONCURSO NACIONAL «LOPEZ-CHAVARRI»

Hemos de celebrar que este Concurso haya llegado ya a su séptima edición, máxime cuando su esencial misión es descubrir jóvenes intérpretes de positiva valía, y que tanto precisan de la ayuda y estímulo de certámenes como éste que

contribuyen a abrirles paso en su difícil carrera, más difícil aún en esta «bendita nación», donde musicalmente somos todavía un país subdesarrollado.

En este VII Concurso el Jurado calificador para las interpretaciones de piano, canto y guitarra estuvo formado por doña María Greus, José Báguena, José Tomás, Joaquín Montoya y E. L.-Chavarri Andújar, quienes otorgaron los siguientes premios:

PRIMERO. «Eduardo López-Chavarri», patrocinado por la Dirección General de Música, dotado con 100.000 pesetas en metálico y cinco conciertos dentro del ciclo «Intérpretes españoles», así como sendos conciertos, uno con la Orquesta Municipal de Valencia (patrocinado por el Excmo. Ayuntamiento) y otro con la Sociedad Filarmónica, patrocinado por dicha entidad, al guitarrista de Villarreal (Castellón) Manuel Abella Ferriz.

SEGUNDO.—«Premio Diputación Provincial de Valencia», dotado con 25.000 pesetas en metálico y un lote de libros de aquella entidad, así como un concierto en el Conservatorio Superior de Música, patrocinado por dicho Centro, al guitarrista Santiago Rebenaque.

TERCERO. Premio de la Caja de Ahorros de Valencia, dotado con 25.000 pesetas, así como un concierto patrocinado por la Unión Musical Española, a la cantante María Victoria Urcullu. El premio patrocinado por Musical Martin's, de Valencia, consistente en una guitarra valorada en 25.000 pesetas, para el mejor concursante de esta especialidad, fue otorgado a Manuel Abella.

El Jurado hizo constar en acta su condolencia por el fallecimiento del insigne tenor G. Lauri-Volpi, que fue en todas las ediciones anteriores vocal de canto de sus tribunales. También cabe reseñar la favorable apreciación del Jurado para las brillantes actuaciones de los finalistas, la pianista Teresa Pla y el cantante Salvador Peris.

Que siga adelante este Concurso, que ha servido para descubrir y alentar a destacados jóvenes intérpretes que hoy ya son una relevante realidad en nuestro ambiente musical, como Angel Jesús García,

Rafael Cabedo, Joaquín Montoya, Ramos, etcétera.

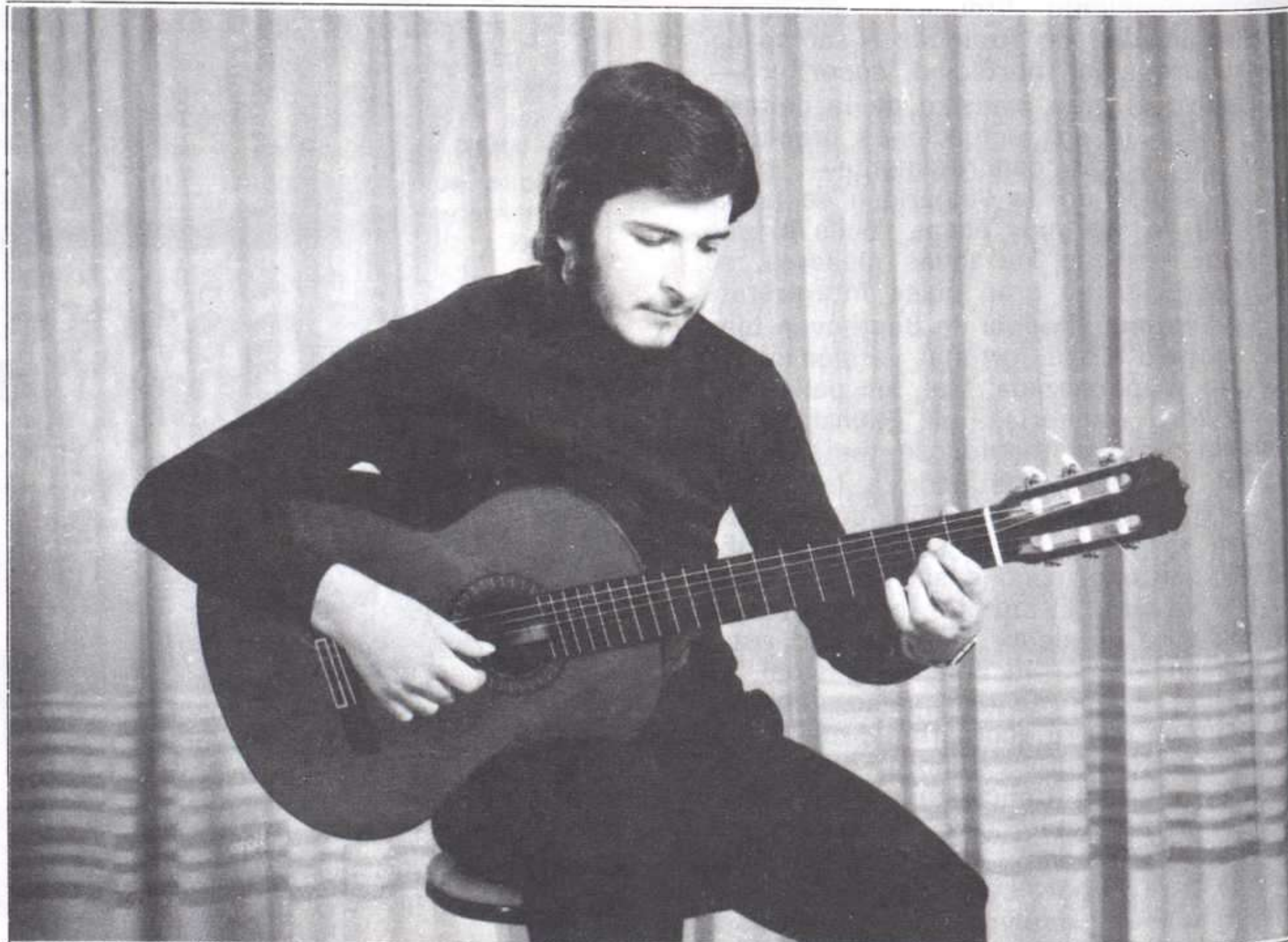
SOCIEDAD FILARMÓNICA

Buen concierto de guitarra el que nos ofreció el joven Manuel Abella, ganador del primer premio en el reciente VII Concurso «López Chavarri», y que reivindicó sus excelentes cualidades técnicas y gran sensibilidad en un concierto variado y difícil: Bach (**Chacona** y la «**Suite**» número 3 para laúd), Sor (**Minuetto y Allegro**), Tansman (**Cavatina**), Tedesco y Brouwer, que el intérprete nos ofreció con dominio y serenidad, mereciendo grandes aplausos del público.

DUO ALOS-SANCHEZ OCAÑA

En el Salón de Actos de la Caja de Ahorros de Torrente (Valencia) tuvimos la grata oportunidad de escuchar un interesante concierto (patrocinado por el Ministerio de Cultura, la Diputación Provincial y el Conservatorio de Valencia), en el que actúa el prestigioso y gran violinista Juan Alós, acompañado muy acertadamente por la joven pianista, también valenciana, Concha Sánchez-Ocaña. El programa comprendía: la bonita **Chacona**, de Vitali (injustamente olvidada por otros violinistas); la magnífica **Sonata número 5** de Beethoven; las **Seis danzas rumanas**, de Bartok; la **Exaltación**, de Amando Blanquer (dedicada a Juan Alós), y **Las brujas**, de Paganini. Un programa, como se ve, ambicioso, diverso, sugestivo y comprometido. Juan Alós, con la impecable técnica y el lirismo que le caracterizan, interpretó las obras enunciadas, demostrándonos que para sus ágiles y magistrales dedos no parecen pasar los muchos años que ya han pasado. La pianista acompañante supo estar siempre a la altura del maestro, con esa fuerza expresiva o esa delicadeza sutil, según exigían los diversos pasajes musicales. En suma, un inolvidable concierto, que valió muchos aplausos y felicitaciones al maestro Alós y a Concha Sánchez-Ocaña. Lástima que no se prodiguen más aquí estos conciertos...—LUIS MARTINEZ RICHART.

Manuel Abella.



Información de actividades musicales

CURSOS Y SEMINARIOS EN EL EXTRANJERO

NOMINACION	TEMA	DURACION	INSCRIPCION	DIRECCION E INFORMACION
Wiener Meisterkurse, André GERTLER	Violín.	25 junio- 6 julio.	1 junio.	Wiener Meisterkurse. A-1010 Wien, Holburg, Batthyanystieg, Austria.
Wiener Meisterkurse, Günther THEURING	Dirección de coros.	25 junio-13 julio.	1 junio.	Wiener Meisterkurse. A-1010 Wien, Holburg, Batthyanystieg, Austria.
Wiener Meisterkurse, Stanislav NEUHAUS	Piano.	2-20 julio.	1 junio.	Wiener Meisterkurse. A-1010 Wien, Holburg, Batthyanystieg, Austria.
Wiener Meisterkurse, Hertha TOPPER	Opera: creación e interpretación.	9-26 julio.	1 junio.	Wiener Meisterkurse. A-1010 Wien, Holburg, Batthyanystieg, Austria.
Corsi de Perfezionamento Musicale, XLVIII Anata	«Cello», piano, composición, violín, canto, dirección, etcétera.	Verano 1979.	1 junio.	Spett. Segretaria Accademia Musicale Chigiana. SIENA, Italia.
Internationale Meisterkurse in der Liechtensteinischen Musikschule «Rheinbergerhaus» ...	Flauta, órgano y «cello».	9-28 julio.	1 junio.	Sekretariat der Internationalen Meisterkurse. FL-9490 VADUZ, Pötsfach 435, Principaute de Lieschentein.
Semaines Internationales d'Art Clasique Français	Clavecín.	1- 7 julio.	1 junio.	Semaines... 14, Rue de la Bourdonnais, 44100 NANTES, France.
Festival du Comminges, Académie Intern. de Musique	Interpretación e improvisación.	9-29 julio.	1 junio.	Festival... BP 5, Mazerés-s/Salat. 31260 SALIES-DU-SALAT, France.
Académie Internationale d'Eté de Wallonie 1979 en LIBRAMONT	Violín, viola, «cello» y contrabajo. Flauta trav. Oboe, fagot. Clarinete. Trompa, trompeta y trombón. Piano. Organo. Estudio de percusión. Instrumentos antiguos de punteo. Estudio de música antigua. Saxofón. Iniciación a la música (flauta de pico). Dirección coral y perfeccionamiento.	15-28 julio. 1-14 y 15-28 julio. 15-28 julio. 1-14 y 15-28 julio. 15-28 julio. 1-14 y 15-28 julio. 1-14 julio. 15-28 julio. 1-14 julio. 1-14 julio. 15-28 julio. 6-14 julio.	1 junio.	Academie International d'Eté de Walonie. Palais Abbatial, 6900 SAINT-HUBERT, France.
en SAINT-HUBERT	Flauta de pico y guitarra.	2-14 julio.		
Cours International d'interpretation pour violonistes, Maison de la Culture de NAMUR ...	Violín.	2-20 julio.	18 junio	Ministère de la Culture Française, Service de la Promotion Musicale, 3eme étage. Avenue de Cornbergh 158, 1040 BRUXELLES.
Internationaler Meisterkurse für Chopin-interpretation	Piano.	7-21 julio.		Schol Grafenegg, Osterreich, Austria.
Wiener Meisterkurse, Hans HOTTER	«Lieder».	23 julio-10 agosto.	1 junio.	Wiener Meisterkurse. A-1010 Wien, Holburg, Batthyanystieg, Austria.
Wiener Meisterkurse, Franz SCHUCH-TOVINI ...	Técnica vocal y enseñanza.	2 julio-22 agosto.	1 junio.	Wiener Meisterkurse. A-1010 Wien, Holburg, Batthyanystieg, Austria.
Cursillo de Perfeccionamiento, ALBI, Academia de Verano	Instrumentos de orquesta y música de cámara.	23 julio- 9 agosto.	1 junio.	Secretariat de l'Academie d'Eté Janette Enjalran, 76, Avenue Albert Thomas, 81000 ALBI, France.
VIII Internationale Sommerakademie für Alte Musik, INNSBRUCK	Perfeccionamiento: clave, canto barroco, flauta de pico y travesé., laúd, viola de gamba; grupos de trabajo: música antigua y bajo continuo, órgano, danza barroca.	18-25 agosto.	15 mayo.	Ambraser Scholsskonzerte, Blasius-Hueber-Strasse 12, A-6020 INNSBRUCK, Autriche.

NOTA REFERENTE A LOS ESTADILLOS INFORMATIVOS

Estimado lector: Como habrá podido observar, hemos incluido en este número y en el anterior, en la sección informativa, unos estadillos referentes a cursos, seminarios, concursos, etc., tanto nacionales como internacionales.

También habrá notado el desfase en algunas fechas. Aparte de que hayamos recibido la información de éstas con retraso, intencionadamente las hemos mantenido, con el fin de que usted conozca la existencia de dichas fuentes para sus posibles planes en el futuro. Más importante aún, y es la razón fundamental de esta nota:

En el transcurso del año van a salir dos ESTADILLOS, lo más exhaustivos posibles, de cualquier manifestación musical del mundo. El primero en otoño y el segundo en primavera.

Con ello intentamos ofrecerle un número estimable de incentivos musicales que de otro modo no estarían a su alcance. A la vez le rogamos, si usted puede ser una fuente informativa, no dudo en escribirnos, sabedor de nuestro anticipado agradecimiento.—C. A.

NOMINACION	TEMA	DURACION	INSCRIPCION	DIRECCION E INFORMACION
Die Kuns der Geige, Meisterkurse für Violinisten ...	Violín.	3-22 septiembre.	31 julio.	Sekretariat Künstlerhaus Boswil, Badstasse 23, CH-5400 BADEN, Ale.
Shawnigan Summer School of de Arts and Opera Centre ...	Violín, viola, contrabajo, guitarra (cl. y fl.), piano, oboe, flauta, clarinete, arpa, corno francés, música electrónica, ópera, música de cámara.	11 julio-22 agosto.		Atst. Michaels University School, VICTORIA, B. C. Canadá.
Curso Internacional de Directores ...	Dirección.	6 agosto-1 septiembre.		Nederlandse Omrdep Stichting, HILVERSUM, Holanda.
Rimini Aterforum ...	Piano, «cello», órgano, flauta, instrumentos antiguos.	16-25 septiembre.		Associazione Teatri Emilia Romagna, Via Fonterasco, 1, Casella Postale 326, 41100 MODENA, Italia.
Bartók Seminar Szombathely ...	Violín.	8-12 septiembre.		
	Piano, violín, cuarteto de cuerda, viola, dirección de orquesta.	28 julio-11 agosto.		Secretariat of the Bartók Seminar, Vörösmarty tér 1, P. O. B. 80 H-1366 BUDAPEST, Hungary.
Curso Internacional de Perfeccionamiento de Piano bajo los auspicios del Acuerdo Cultural Belga-Español (se dispone de una beca de estudios), AMBERES ...	Piano.	16-27 agosto.		Embajada de Bélgica en Madrid, España.
Veranstaltungsplan des Internationalen Arbeitskreises für Musik (IAM):				IAM, Heinrich-Schütz-Allee 33, D-3500 Kassel-Wilhelmshöhe,
Brahms-Seminar ...	Obra del autor.	2- 6 julio.		Bundesakademie Trossingen.
Seminar für Gitarreleher und Fortgeschrittene Spieler ...	Guitarra.	9-16 julio.		Bildungsstätte Frauenberg, BAD HERSFELD.
Lehrgang für Rhythmik (cursillo sobre el ...)	Ritmo.	14-21 julio.		Bildungsstätte Haus Venusberg, BONN.
Orchesterwoche (semana de la ...)	Orquesta.	14-22 julio.		Evang. Akademie Bad Segeberg.
Kammermusikwoche (Semana de la música de ...)	Cámara.	16-23 julio.		Bildungsstätte Frauenberg, BAD HERSFELD.
Lehrgang für Chorleitung und Chorgesang (cursillo sobre dirección y canto en un ...)	Coro.	21-28 julio.		Bildungsstätte Haus Venusberg, BONN.
Seminar für Blockflöte ...	Flauta de pico.	21-28 julio.		Evang. Akademie Loccum.
Internationale Jugend-Musikwoche ...	Música contemporánea.	23-30 julio.		Haus Bittenhalde, TIERINGEN/WÜRTT.
Chor und Instrumentalwoche ...	Coro y música instrumental.	23-30 julio.		Tagungsstätte Reineberg, b. LÜBBECKE/WESTF.
Schüler-Musikwoche ...	Música escolar.	23-30 julio.		Kreisjugendheim Espelkamp Krs. LÜBBECKE/WESTF.
Cello-Seminar ...	Violonchelo.	27-30 julio.		Heimvolkshochschule FÜRSTENECK/HESSEN.
Seminar für Musikpädagogen ...	Pedagogía musical.	27-30 julio.		Heimvolkshochschule FÜRSTENECK/HESSEN.
Englisch-Deutsche Jugend-Orchesterwoche ...	Música contemporánea para orquesta, In. y Al.	27-31 julio.		LINCOLNSHIRE, England.
Deutsch-Französische Jugend-Orchesterwoche.	Música contemporánea para orquesta, In. y Al.	26 julio-8 agosto.		Jugenburg Sensenstein, NIESTE b. KASSEL.
Deutsch-Eglische Jugend-Orchesterwoche ...	Música contemporánea para orquesta, In. y Al.	28 julio-4 agosto.		Deutsche Landjugendakademie FREDEBURG/SAUERLAND.
	Flauta.	26 julio-8 agosto.		Kirchenmusikalische Fortbildungsstätte SCHLÜCHTERN/HESSEN.
Kurswoche für Alte Musik (música Antigua para ...)	Flauta de pico, viola de gamba, instrumentos de viento históricos.	28 julio-4 agosto.		Evang. Academie Loccum.
Niederländisch-Deutsche Jugend-Musikwoche.	Música contemporánea, Hol. y Al.	4-11 agosto.		Haus Spreuwel, WESTELBEERS BEI TILBURG, Niederlande.
Woche für Orchester, Bläser und Kammermusik ...	Orquesta, músico y música de cámara.	13-20 agosto.		Ländliche Heimvolkshochschule BAD WALDSEE/WÜRTT.
Musikwoche für Chorsänger und Instrumentalisten ...	Cantantes de coro e instrumentalistas.	20-27 agosto.		Heimvolkshochschule FÜRSTENECK/HESSEN.
Interpretationskurs für Streisher (instrumentos de arco) ...	Interpretación.	2- 9 septiembre.		Haus der Helfenden Hände, BEIENRODE b. HELMSTEDT.
Jazz-Kurs II ...	«Jazz».	28-30 septiembre.		Studienzentrum für zeitgenösseche Musik BURGHAUSEN/BAYERN.
Seminar: Möglichkeiten der Musiktherapie und ihre Problematik (posibilidad y problemática) ...	Musicoterapia.	28-30 septiembre.		Akademie Remscheid.



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

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

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.

Marqués del Puerto, 9.
Teléfono 415 52 55-44.
BILBAO-8

Modesto Lafuente, 41.
Teléfono 234 90 20.
MADRID-3.

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfonos 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléfono 85 14 45.
ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29.
MADRID-13.

HAMMOND IBERICA, S. A.

Bolivia, 239.
Teléfonos 308 35 62 - 308 35 66.
BARCELONA-20.

HAZEN

Juan Bravo, 33.
Teléfonos 411 28 48 - 411 24 06.
MADRID-6.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

MAXPER, S. A.

Carretera de Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.
GETAFE (Madrid).

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88.
MADRID-13.

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14 - 419 29 19.
MADRID-4.

SPA MUSIC, S. A.

Edificio Indubuilding. Naves 4-14.
Vía de los Poblados, s/n.
Teléfonos 763 82 02 - 763 85 72.
MADRID-33 (Hortaleza).

VELLIDO, S. A.

Marqués del Puerto, 9.
Teléfono 415 52 55 - 44.
BILBAO-8.

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

J. L. ALBERDI

Instrumentos de música

Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 228 81 02 - 228 81 34.
BARCELONA-12.

Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64 - 448 86 64.
MADRID-15.

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra

Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12.
VALENCIA-9.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 66 36.
SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29.
MADRID-13.

GARRIDO

Instrumentos de música

Guitarras españolas y acústicas.
Desengaño, 2. Valverde, 3
(detrás Telefónica).
Teléfono 222 72 02.
MADRID-13.

JUAN ESTRUCH

General Primo de Rivera, 30-32.
Teléfonos 301 98 41 - 302 32 97.
BARCELONA-2.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88.
MADRID-13.

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29.
MADRID-13.

LETURIAGA

Corredera Baja, 23.
Teléfonos 222 45 08 - 232 73 55.
MADRID-13.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88.
MADRID-13.

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines, violas, violonchelos y contrabajos

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs.: 42 87 83 - 42 65 36
SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

RESPALDIZA

Plaza del 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)

ERVITI

San Martín, 28
Loyola, 14
Teléfs.: 42 87 83 - 42 65 36
SAN SEBASTIAN
Sucursal en Logroño.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

RESPALDIZA

Plaza del Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70 Canuda, 45
Teléf.: 276 39 50 Teléf.: 231 08 86
MADRID-9 BARCELONA-2

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfs.: 302 2744 - 302 25 92.
BARCELONA-1

RESPALDIZA

Plaza del Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

DISCOS, CASSETTES MUSICA CLASICA

COMERCIOS ESPECIALIZADOS

DISCOTECA

San Bernardo, 75
Teléf.: 34 19 15
GIJON (Asturias)

LINACERO

San Miguel, 49
Teléf.: 23 75 26
ZARAGOZA-1

RADIO ALFA YEBENES

Plaza del Callao, 8
Teléf.: 231 18 31
MADRID-13

VIUDA M. ROCA

Cirilo Amorós, 8
Teléf.: 321 72 15
VALENCIA-4

EMPRESAS DISCOGRAFICAS

DISCOS COLUMBIA, S. A.

Avda. de los Madroños, 27
Parque Conde de Orgaz
Teléf.: 200 80 40
MADRID-33

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

Avda. 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.
Grucer, 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 Andalucía, Km. 12,600
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08
GETAFE (Madrid)

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