

RITMO

AÑO L • NUM. 497 • DICIEMBRE 1979 • PRECIO: 250 PTAS.

ESPECIAL FIN DE AÑO

EDITORIAL:

ORQUESTA CORO DE RTVE: ¿RENOVACION ?

DVORAK (1841-1904):

IMPORTANCIA Y RECUPERACION

EN RECUERDO DE TH. W. ADORNO

JUAN DE LA ENCINA: SEMBLANZA Y HOMENAJE

BARCELONA: FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA

MADRID: FESTIVAL DE OTONÑO
IBERMUSICA-LOEWE

OFERTA DISCOGRAFICA: DECCA, EMI,
HISPAVOX, PHILIPS



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

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 L • DICIEMBRE 1979 • NUM. 497

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

Dirección telegráfica: RITMO-Madrid

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 1.700 ptas.
Número suelto, 175 ptas. Atrasado, 200 ptas.

Número extraordinario: 350 ptas.
Atrasados, 375 ptas.

EXTRANJERO: Vía terrestre o marítima, 40 dólares USA.

Vía aérea, 60 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

Redactor decano: José Subirá Puig.

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.**

Coordinador: **Enrique Pérez Adrián.**

COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Llorenç Barber Colomer, Pablo Cano Capella, Manuel Gallarín González, Fernando Gil Olalla, Manuel Gomis Gavilán, Pedro González Mira, Fernando López y Lerdo de Tejada, Santiago Martín Bermúdez, Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz Jiménez, Gerardo Queipo de Llano, José Ramón Rubio, Joaquín Rubio Tovar.

Director comercial: **Fernando Rodríguez Polo.**

Publicidad: **José María Ketterer.**

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Balears). «I Taddei» (Alberto Vilardell, José Luis Vidal, Luis Sales, Miguel Lerin, Xose Aviñoa y Roger Allier) (Barcelona). Patrocinio 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), Blas Cortés y José Doménech (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

Sumario

	Págs.
EDITORIAL: Orquesta y Coro de RTVE: ¿Meros reajustes o renovación?	5
El correo de RITMO	6
Noticias	8
Con nombre propio	9
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez	10
Diálogo con Michel Glotz, por José Luis Pérez de Arteaga.	13
Opera y Televisión: Una relación peligrosa de nuestro tiempo (y 2), por Fernando Peregrín Gutiérrez	20
En el décimo aniversario de la muerte de Theodor W. Adorno, por Xoan M. Carreira	27
Antonín Dvorák, ese desconocido. Tertulia en la que participan: Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, Angel Carrascosa Almazán, Angel-Fernando Mayo Antoñanzas, Fernando Peregrín Gutiérrez, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, Arturo Reverter y Gutiérrez de Terán y Pedro González Mira	32
DISCOTECA BASICA: La Sinfonía «Del Nuevo Mundo» , de Dvorák, por Angel Carrascosa Almazán	44
Discos editados. Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán	49
CRITICA DISCOGRAFICA:	
Oferta Decca. Una oferta variada y atractiva	50
BEETHOVEN: La Missa solemnis de George Solti; Lucrecia Borgia : Un clásico Donizetti para divos; Donizetti y su Favorita ; Un binomio verista: Cavalleria rusticana e I Pagliacci ; Acis y Galatea , de Haendel, y El último pecado (perdonable) de Rossini, por «I Taddei», «Hermanito, ven a bailar conmigo», por Angel-F. Mayo. Dos nuevos Otelos : Mucho ruido y pocas nueces, por Fernando Peregrín Gutiérrez.	
Oferta EMI: Cuidado y equilibrado lanzamiento operístico, por Roberto Andrade Malde	58
Oferta Philips: El otoño de Philips: «Tutti orquestal»	64
El Schubert truncado: Las Sinfonías ; Bach y el Concierto para Clave , y John Bach, brillante profesional, por Santiago Martín. Haydn/Marriner, otro binomio insustituible, y Sawallisch recrea el universo mendelsshoniano, por Agustín Muñoz Jiménez. Edición Mozart de Philips: A mitad del camino, por José Luis Pérez de Arteaga.	
Oferta Hispavox	71
1. Haydn: Lo «Speziale».—2. Haydn: Sonatas para teclado . Vo. 3. 3. Mozart: Seis Cuartetos dedicados a Haydn , por Fernando Gil Olalla.	
NUESTRA MUSICA: Semblanza de Juan de la Encina (I), por Jacinto Torres	74
«Don Taddeo in Barcelona»: El XVII Festival Internacional de Música, a la altura de los anteriores, por «I Taddei»	77
De Madrid al cielo: Festival de Otoño: Ibermúsica-Loewe, por Arturo Reverter y Gutiérrez de Terán	85
PAIS MUSICAL:	
Cádiz, por Diego Navarro Mota	95
Pamplona, por Javier Monreal Arizmendi	96
DIRECTORIO MUSICAL	97

¿Quién está detrás de las extraordinarias pantallas DQ-10?



Algunos de los más extraordinarios hombres en el campo del sonido, como John Dahlquist y Saul Marantz, fundadores de esta compañía.

Difícilmente no hay ningún audiófilo en algún lugar que no conozca nada de Saul Marantz, pionero en la industria de la alta fidelidad, propulsor de equipos «al estado del arte», tales como el Preamplificador 7T, el sintonizador 10B y los amplificadores 9 y 8B.

También John Dahlquist, notable ingeniero por su contribución al proyecto de la NASA del estudio de vibraciones y análisis de resistencia del módulo lunar.

Esto les ha permitido diseñar una pantalla acústica dinámica: la DQ-10, aplicándole los principios del retraso de fase acústica.

Por primera vez, una pantalla acústica controla con toda exactitud el retraso de fase y los efectos de difracción sonora. Esta pantalla de diseño avanzado, ha causado revolución en la industria del sonido. Los más exigentes oyentes y revistas autorizadas en todo el mundo, han apreciado la DQ-10 por su soberbia definición, su tridimensionalidad, su coherencia ultrasuave y correcta imagen estereofónica para toda la gama de frecuencias audibles.

No le tomará mucho tiempo descubrir estas cualidades. Simplemente escoja su disco preferido, acérquese al primer distribuidor de Dahlquist, y sitúese frente a la DQ-10, porque hombres extraordinarios están detrás de ella.

DAHLQUIST

REPRESENTANTE EXCLUSIVO
PARA ESPAÑA:

simexsa

SERVICIOS DE IMPORTACION Y EXPORTACION. S. A.

Ganduxer, 22

Barcelona-21 (España)

Teléfs. (93)239 70 70 - (93)230 97 39

ORQUESTA Y CORO DE RTVE: ¿Meros reajustes o renovación?

El cese súbito y fulminante del titular del Coro de RTVE, Alberto Blancafort, ha revelado que algo anda revuelto entre los herméticos filarmónicos de las ondas. El cese parece consecuencia de diferencias entre Blancafort y la Secretaría Técnica de los Conjuntos, quizá con la casi simultánea vacante en la dirección del Coro Nacional como sugestivo telón de fondo. Y el nombramiento de Pírfano —antiguo opositor a una plaza de director de la Orquesta— para el codiciado puesto en RTVE sería, se dice, resultado de viejas comuniones renovadas y puestas a la hora.

También ha corrido por el mundillo el rumor de la dimisión de Odón Alonso en solidaridad con el compañero defenestrado. Hasta ahora la conseja no ha cuajado en hechos tangibles, privándose así a la doctrina de una excelente oportunidad para dilucidar la situación administrativa a que pasarían los actuales titulares de la Orquesta de RTVE si hubieran de cesar antes de alcanzar la edad reglamentaria de jubilación, ya que su vínculo con la Administración es funcional. Pero la mala acogida inicial —según todos los indicios— que el Coro ha dispensado a Pírfano, puesta ahora en relación con el clima plebiscitario que se dio en Orquesta y público la pasada temporada en torno a López Cobos, confirma un poco más que los filarmónicos de las ondas no andan demasiado satisfechos con el equipo técnico y directivo.

Conviene recordar que la Orquesta de RTVE —y posteriormente el Coro— fue recibida muy bien a su creación. El monopolio avaro y cicatero de la Nacional en cuanto institución ayudaba a imponer embudos a nuestra música, y se sentía la necesidad de proporcionar al medio radiotelevisivo su propia infraestructura sinfónica. La nueva Orquesta vino al mundo desde la esperanza, y con un goloso pan bajo el brazo para alimentar intereses inevitables. Mas han ido transcurriendo los años, y los presupuestos básicos que justificaban la creación y la inversión realizadas han quedado incumplidos.

Por ejemplo, los Conjuntos de RTVE no han servido al medio destinatario esa necesaria estructura-soporte de su actividad divulgadora, cultural y comercial en materia de música culta; tan sólo se ha montado una temporada de conciertos paralela a la de la Orquesta Nacional, con la «leve» diferencia de que se televisa y radia. No se ha impulsado de manera coherente y sostenida la creación de nuevas obras. Tampoco se ha prestado atención organizada al repertorio menos frecuentado y a las producciones fundamentales de nuestro siglo. No ha existido programación musicológica y ordenada de la producción española, muy vasta e inexplorada en algunos campos. No se ha cuidado la cantera de instrumentistas y cantantes. Consideración aparte de unas pocas grabaciones con el prestigioso Igor Markevitch para alguna multinacional discográfica, estos años no presentan balance solvente y duradero de discos, zarzuelas, óperas, «ballets», reportajes y documentales producidos por RTVE con sus Conjuntos. Y, sobre todo, no se ha intentado emplearlos en serio como elemento educativo del oyente-espectador ni como instrumento de intercambio internacional.

Inicialmente, arrancar en los años de la euforia económica y depender de un Ministerio distinto supuso mejores condiciones artísticas y retributivas que las disfrutadas por la Nacional, lastrada por conceptos administrativos y presupuestarios anteriores al desarrollismo. Pero la infidelidad a las causas ha llevado a que la Orquesta de RTVE (los Coros tienen su propia historia) sea hoy, más que una segunda Nacional —sueño secreto acariciado por algunos—, una Nacional de segunda. Con cuadros técnicos cerrados y dominados por la rutina; con intereses de pluriempleo y seden-

tarismo parecidos a los que maniatan a la Nacional; con un público similar al de ésta, e incluso de sabor más burocrático —abundancia de funcionarios y de amigos y parientes— y sin el «brillo» de los famosos «viernes»; en definitiva, con programación cada vez más caótica e inclinada al despeñadero del «prestigio»: es insensato que un titular pierda el tiempo y agote la paciencia de todos con las macrosinfonías de Bruckner y Mahler, que le vienen anchas, cuando hay un repertorio donde puede moverse con naturalidad y desahogo, la pobreza de resultados salta a la vista y la crisis comienza a dar aldabonazos en la trastienda.

Por otra parte, las Agrupaciones de RTVE sufren en la carne y en el alma la terrible mediocridad del medio y los zarpazos de intereses como los parapetados tras el programa «El mundo de la Música» (1): para mayor «inri», dicho sea a lo castizo, la Orquesta se ve obligada a actuaciones esperpénticas, y así otro titular no parece haber tenido inconveniente en ceder en cierta ocasión la batuta al muñeco de un simpático ventrílocuo, quien, para su parodia musical, con el pobre Mozart —el de la **Sinfonía 40**, por supuesto— una vez más como víctima indefensa, tuvo a su disposición nada menos que un nutrido grupo de profesores de la segunda Orquesta del Estado. Y no es cuestión de carencia de sentido del humor, ya que la parodia musical, en el lugar oportuno y bien hecha, puede ser divertida y hasta saludable; sino de precisar que a estas degradaciones se llega por la suma de debilidad, desorientación e impotencia. También es significativo que el espacio «Concierto», protagonizado por los Conjuntos de RTVE, haya merecido con reiteración el farolillo rojo en la estima de los televidentes. Muchos de estos denostadores disfrutaban con la retransmisión musical de Año Nuevo desde Viena, así que no hay que rasgarse las vestiduras y llenarse la boca con la incultura de los españoles; lo que procede es reconocer que el producto sinfónico-televisual habitualmente ofrecido resulta malo, inatractivo, carente de planificación, de diversidad, de plástica, y tratar de empezar a poner remedio. Autocrítica que tampoco sería malo aplicar a los balbuceantes espacios pseudopopulares o pseudopedagógicos que de vez en cuando rebrotan, pues si está claro que nuestra sociedad no es la inglesa o la estadounidense, también lo está que Alonso y García Asensio no son Bernstein o Barenboim, por citar dos intérpretes con vocación por la pedagogía musical a través de la pequeña pantalla.

La Orquesta y Coro de la RTVE vienen a sumar su crisis de concepto y orientación —de identidad, se dice hoy— a la general de nuestra débil política educacional y cultural y a la muy concreta de la Radio y especialmente de la Televisión estatales. Retiradas parciales —y prudentes—, como la de Enrique Franco, uno de los «cerebros» de los Conjuntos, que ha dejado de redactar esta temporada por propia decisión las notas a los programas, revelan sabio instinto de anticipación a la renovación que ha de exigirse. Ya no bastan meros reajustes hijos de intrigas o tácticas intramuros. El Ministerio de Cultura ha reunido bajo su autoridad y responsabilidad a los dos Conjuntos sinfónico-corales del Estado. Ha llegado el momento de ordenar su plena utilización, conjunta y coordinada, con dimensión de verdadera política musical. Claro que para ello se precisa un ministro y unos administradores que den al tema la importancia que tiene y se decidan a desarrollar la potencia que la casualidad, antes que la planificación, ha puesto en sus manos.

(1) Véase el editorial del núm. 474.

el CORREO de "RITMO"

Madrid, 2 de noviembre de 1979.

Señor director de RITMO:

Coincidiendo con el espíritu de su editorial de «Público y abonados», envié hace unas semanas una carta a **Ya** en nombre de los numerosos firmantes que me encargaron que la redactara, por ser conocido entre ellos, asiduos de las colas de los jueves del Teatro Real, como promotor de niños y jóvenes a este restringido mundo de la música, para protestar por el cambio de hora habido en las taquillas del Teatro Real, además de los consabidos problemas del cupo de entradas puestas a la venta y deficiencias de información. A esto uní yo una instancia, a título personal, dirigida al director general de Música, Sr. Aguirre, suplicando que se volviera a las nueve de la mañana, como se ha estado haciendo durante muchos años, cosa que con una breve dosis de querer arreglar las cosas, un simple desplazamiento del horario hacia las nueve de la mañana, lo resuelve, sin cargar las horas de trabajo o acumulando todo el horario por las mañanas. Pero se ve que nuestro problema no cae dentro de la política del Ministerio de Cultura, cultura de «Panem et circenses», que se apresura a imponer el televisado de un partido, pero que reserva la asistencia a los conciertos de la Orquesta Nacional de España a una minoría afortunada en millones o en prebendas (los abonados de viernes y sábados, y abonados también, a pesar suyo, al ciclo de cámara). Y el que tenía que ser concierto libre, el de los domingos por la mañana, está reservado casi por entero el patio, excepto filas cinco en adelante y laterales de patio, lo mejor de platea y entresuelo, y algo de primero, segundo y anfiteatro, a familiares de los profesores, organismos oficiales e instituciones varias. En el **Boletín informativo número 0** de la Orquesta Nacional de España se nos hablaba de una familia. Y tanto que sí, pues a este paso, entre la Orquesta y el Coro y «organismos» nos van a demostrar que tocan en «familia». No estoy en contra de esta reserva, pero se pudo poner en los dos conciertos de abono, manteniéndoles el mismo precio que ahora. Las cosas así, la proporción es explícita e irritante: de tres conciertos semanales, dos son para abonados, y el tercero, «casi». Queda, además, libre lo que ellos no quieren. La pregunta surge por sí sola. ¿Por qué no se han hecho esas reservas dentro de los dos programas de abono? O, dicho de otro modo, ¿qué tienen de más esos españoles para que disfruten de una Orquesta que lleva el nombre de Nacional, ya que se sostiene de los presupuestos del Estado? La respuesta nos la dio el gerente de la Orquesta Nacional de España, don Jorge Rubio, motivado por mi carta en **Ya**, cuando hace unas semanas, haciendo cola para la **Primera** de Mahler, me buscó. Al verme con muchos niños, concretamente veinte de doce y trece años, le dije que eran de Orcasitas y que llevábamos desde las seis de la mañana para poder asegurar una entrada y al mismo tiempo promocionar la música como modo de cultura, ya que no lo hace el Ministerio, cosa que vengo haciendo desde hace siete años sin ayuda de nadie. Remito a la crónica de don Antonio Iglesias aparecida en el **Informaciones** del 27 de octubre sobre la actuación de la Orquesta Filarmónica de Sofía, y a quien le tocó estar rodeado de mis alumnos, y anotó el dato para su crónica. En la conversación mantenida con el Sr. Rubio le expusimos

el problema del cambio de hora habido en el horario de los jueves con más de once años de existencia, y que nos impide asistir los jueves al despacho de entradas, a no ser que optemos por abandonar el trabajo, y los chicos el colegio, aparte de las consabidas e inútiles protestas por el cupo de entradas que nos ofrecen a la venta. A esto nos dijo que el problema de volver a las nueve nos lo daba por resuelto, y que sobre lo otro no podía hacer nada. Con esta esperanza nos fuimos. Han pasado las semanas y la taquilla sigue a las diez. Y, precisamente, quien nos prometió tan fácilmente me buscó de nuevo para decirme que no podía ser, aduciendo que según están los tiempos no se podía enfrentar con sus subordinados, pero se ve que sí lo prefiere con nosotros. Adujo, además, que ningún espectáculo público abre la venta a las diez. Y, precisamente, la respuesta fue: 1.º Que ningún espectáculo público tiene abonados, pues pasa a ser restringido, cosa que no casa dentro de un organismo estatal. 2.º Que un concierto es irreplicable, como corresponde al rango de la música de ser arte temporal, mientras que una película puede estar en cartelera meses y años, porque es copia, y puede, por ello, reponerse las veces que se quiera. 3.º Que así, le dijimos los presentes, queda claro por parte de la Dirección de la Música que en Madrid este mundo de la Música queda sólo para ricos y gente desocupada, y que ese extraño hecho de madrugar o de pasar noches enteras sólo existía para nosotros, aunque sean niños. ¡Y pensar que en la tan tachada época de Franco pusieron la hora de las nueve de mañana pensando en nosotros, los pobres, que tenemos un horario de trabajo que nos llena todo el día!

El colmo de la provocación llegó el jueves día 29, al hacer cola toda la noche para Celibidache, y tener que sentir la sensación de burlados al leer en la puerta de «entradas» un aviso en que se nos comunicaba que sólo se despacharían dos entradas por persona, en vez de las cuatro habituales, pues se habían recibido muchas peticiones (se entiende que por teléfono, pues hasta que no se abriera la taquilla no se podría saber el número de peticiones). Por presión conseguimos las cuatro, a pesar de una hora más de cola. Se nos pedía **comprensión**, pues en estos conciertos... ¡Como si nosotros no fuéramos nadie!

¡Gracias, señor director de RITMO, en mi nombre y de cuantos han depositado en mí este incómodo encargo de debelar exclusivizaciones!

Le saluda atentamente.

BALTASAR SANCHEZ ADANERO

Señor director de la Revista RITMO:
Madrid.

Muy señor mío:

Hace ya años que las Casas discográficas españolas tienen la mala costumbre de lanzar, en ocasiones, al mercado sus producciones operísticas o de música vocal sin acompañar a los registros los libretos correspondientes. En una ópera, el conocimiento del texto cantado es esencial, si se quiere que la comprensión de la obra sea total. Un extracto del argumento puede dar una idea del contenido de lo que se escucha, pero nunca será posible penetrar a fondo en la obra ni apreciar la adecuación entre música y texto dramático, si se desconoce éste. En una obra de las dimensiones y complejidad del **Anillo** wagneriano, las dificultades para comprender el desarrollo de la acción son de tal envergadura que resulta poco menos que imposible si no se tiene el libreto a la vista. Resulta así que producciones como las del **Anillo** de Solti para Decca se presentaron en España de una manera irracional; **El oro del Rhin**, sin libreto alguno; **La Walkyria** y **Sigfrido**, con texto bilingüe en alemán-inglés, y sólo **El ocaso de los**

dioses con texto bilingüe en alemán-español, como debe ser.

Por culpa de este defecto me veo personalmente obligado a desconocer los textos de algunas óperas que adquirí hace algún tiempo. Había pensado rogar a esa Revista que me indicase un medio para conseguir estos libretos en su versión bilingüe, pero después se me ha ocurrido que tal vez algún lector que disponga de ellos podría facilitarme copias, previo pago de su importe. Si RITMO tiene a bien publicar esta carta, yo le ruego a ese lector tenga a bien ponerse en contacto conmigo, para lo cual, si así lo desea, puede dirigirse a:

Augusto Murcia Satorres,
Juan de la Cosa, 11, 7.º, 1.ª
CARTAGENA (Murcia).

Los títulos en los que estoy interesado son los siguientes: **Andrea Chénier**, **El Mesías** (sólo el texto en inglés), **Turandot**, **Madama Butterfly**, **Tannhäuser**, **Nabucco** y **La flauta mágica**.

Insisto, finalmente, en que las Casas discográficas deben tener un poco más de consideración hacia el melómano español, que no por menos numeroso merece menos atención que cualquier otro. Y no debemos olvidar que el disco clásico es, ante todo y por encima de todo, un producto cultural de primera categoría, cuya presentación y llegada en condiciones al consumidor deben cuidar al máximo, aunque para ello tengan que sacrificar un poco algunas consideraciones de carácter económico.

Le saluda atentamente,

AUGUSTO MURCIA SATORRE

RESPUESTA

Muchas gracias por su carta. Deseamos que los lectores le ayuden a resolver sus problemas con los libretos que cita.

Muy señores nuestros:

Les rogamos nos informen sobre algunas grabaciones discográficas en las que estamos interesados. En el caso de que no exista edición de estas obras en España, desearíamos que, a ser posible, nos facilitaran direcciones en el extranjero a las que podríamos dirigirnos para adquirirlas. Se trata de las siguientes obras:

- 1.ª **Partitas para flauta sola**, de J. S. Bach. ¿Está editada la interpretación de F. Brüggén?
- 2.ª **«Suite» para viola de gamba**, de Demachy. Tenemos especial interés por la interpretación de Jordi Savall.
- 3.ª **«Ballet» de la «Europa Galante»**, de A. Campra.
- 4.ª **Tafelmusik, de Telemann**. Interpretación del Concerto Amsterdam, dirigido por Frans Brüggén.
- 5.ª **El ruiseñor enamorado**, de Couperin. ¿Se encuentra grabada la interpretación de Frans Brüggén y Gustav Leonhardt?
- 6.ª **Pasión según San Lucas**, de Penderecki.
- 7.ª **Inori**, de Stockhausen.
- 8.ª **Tristán**, de Hans Werner Henze.
- 9.ª **Guernica**, de Leonardo Balada.
- 10.ª **Der Kreuzweg**, de Marcel Dupré.
- 11.ª **Ensaladas**, de Mateo Flecha el Viejo. Interpretación del Conjunto Huelgas, de Lovaina.
- 12.ª **Pasión según San Juan**, de Tomás Luis de Victoria.

Disculpándonos por las posibles molestias que nuestra carta pueda ocasionarles, les saludan atentamente: **ANTONIO ZORRO SANCHEZ** y **ANTONIO TORRALBA MARTINEZ**.

RESPUESTA:

1.ª **Hay que distinguir**. La Sonata o «Partita» para flauta BWV 1013 está, efectivamente, grabada por Frans Brüggén para Philips (6775 022). Las Sonatas para flauta y b. c. BWV

1033-1035 están grabadas por otros artistas, pero no por Brüggén. El BWV 1013 está en Alemania.

2.ª Sí, existe una grabación de Jordi Savall publicada exclusivamente en Francia por Astrée-Valois, As 16.

3.ª Hay una grabación de la «Suite» de la ópera, con el «Ballet», debida a «La Petite Bande» con dirección de Gustav Leonhardt (Harmonia Mundi, HMU 20319). Se encuentra en Francia o Alemania.

4.ª Está editado en España. Yo mismo comenté el álbum en el número 451 de RITMO, mayo de 1975.

5.ª Le Rossignol en amour, Ordre 14 del Tercer Libro de Couperin, está grabado por esos solistas con Anner Blysmá para Telefunken, 6.41249 AW, en la numeración del catálogo alemán de esa firma.

6.ª Estuvo editado en España hasta hace unos años. Actualmente, la grabación de Czyz para Philips (hizo otra casi al mismo tiempo para Harmonia Mundi) puede adquirirse en Alemania (9802 771).

7.ª En la actualidad no hay ninguna grabación disponible de esta pieza.

8.ª Está editado en Alemania por Deutsche Grammophon bajo la dirección del propio Henze, DG 2530 834.

9.ª Sólo hay una grabación, realizada en América por la Orquesta de Louisville con dirección de Jorge Mester, LOU S-686. El disco se completa con las Cinco Bagatelas, de Günther Schuller, y Piccola Musica Notturna, de Dalla-piccola.

10.ª Existen dos grabaciones de Chemin de la Croix, Op. 29, ambas editadas en Francia. Los intérpretes son Chaisemartin para Erol (97411) y Lefebvre para FY (007).

11.ª También esta grabación está publicada en Francia. La dirección corre a cargo de Van Nevel y la firma editora es Alpha (DB 225).

12.ª ¿A qué obra se refieren ustedes? Deduzco que la pieza por la que preguntan es la «Passio secundum Johannem», intercalada en la

«Feria VI in Parasceve» del Officium Hebdomadae Sanctae. La grabación completa de esta composición está editada entre nosotros por Hispavox, en su colección de Música Antigua Española HHS 16/17/18.

Direcciones de comercios fuera de España que atienden pedidos por correo: Echo-Musique, 59 rue Porte-aux-Saints, 78200 Montes-la-Jollie, FRANCIA; Disco Center Krimmer u. Co., Marienplatz 16, München, ALEMANIA; The Record Hunter, 507 5th Avenue, New York, N. Y. 10017, ESTADOS UNIDOS.—JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.

Señor director de RITMO: Quisiera tratar un tema que me preocupa enormemente y espero que sea de interés para muchos.

Ultimamente parece que está de moda «arreglar» las piezas más populares de los grandes compositores. Es vergonzoso oír cómo el «Claro de luna», de B. (verbi gratia, R. Clayderman), algunas melodías de Chopin, Schubert y otras piezas cortas (o no cortas, pues si son «demasiado» largas, se rechazan tranquilamente) son por las buenas transformadas, cómo se las aparta del verdadero fin artístico que tienen, cómo son rebajadas a melodías empalagosas, dulzónas, convertidas en músicas de fondo...

Estoy completamente segura de que esto no hubiera sido autorizado por sus autores, lo que ya es bastante razón como para prohibirlo. Porque, además, no sólo sirven para anular el sentido artístico y la sensibilidad, sino que desprestigian con la «fama» al compositor y, naturalmente, a la obra. Yo digo que si Beethoven escribió en su partitura: **Sonata para piano...**, es para piano —no piano y orquesta—, si le dio una notación concreta, es que quiso que fuera tocada así. Y a quien no le «guste», que oiga otras cosas, pero un poco de respeto.

El otro día llegó a una revista una carta que me decidió a rebelarme del todo contra esto.

Copio aquí una parte de ella para que vean hasta qué punto llegan las cosas...

«Pero cuál no sería mi dicha al escuchar el "pout-purri" que el señor Algueró nos ofreció, dando así, una vez más, el inapreciable ejemplo de lo que es un verdadero talento musical, que no contento con ofrecernos sus magistrales y geniales creaciones, mejora las de otros compositores de mucha menos talla que la suya, por ejemplo: el señor Bizet.»

Creo que es suficiente «oír» esto. ¿Es que no hay una «sociedad de autores» que proteja las obras?

¿No hay posible solución?

Algo parecido pasa con el abuso masivo de música buena de fondo para los anuncios. Ya esto me repugna, el utilizar el arte como fin exclusivamente comercial... Es distinto cuando la música se pone al servicio (no me gusta del todo, pero, en fin) de un determinado ambiente, de un Arte, con mayúsculas. No sé si ustedes comparten mi opinión, justa, creo; quedará muy agradecida si me hablan de ello, si me informasen de cómo sería posible evitarlo, o si se hace algo ya. Creo que incluso sería un reportaje interesante de incluir en algún número de la Revista.

Gracias, de nuevo, y me sumo a la lista de felicitaciones hacia la Revista, de la que aprendo mucho y creo de un alto nivel, con alguna falla, como todo, pero, en general, es excepcional, dada la falta de información musical que padecemos...

Un saludo.

MERCEDES DE ZAVALA

RESPUESTA

Muchas gracias por su carta, que pone el dedo en la llaga de un problema cultural muy grave. Compartimos, en general, su punto de vista, y trataremos de volver sobre el tema en cuanto dispongamos de espacio para ello.—LA REDACCION.



III CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION CORAL SOBRE TEMAS ASTURIANOS

Organizado por la Federación Asturiana de Masas Corales, bajo el patrocinio de la Caja de Ahorros de Asturias, se convoca el III CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION CORAL, sobre temas asturianos, con arreglo a las siguientes

BASES

- 1.ª Las composiciones deberán ser originales para cuatro voces mixtas. Los compositores de las obras premiadas estarán obligados a remitir una transcripción de las mismas para cuatro voces iguales.
- 2.ª Las obras podrán estar basadas en temas populares asturianos, o ser de creación propia, siempre que mantengan o conserven las características esenciales de este estilo regional.
- 3.ª La extensión de las obras estará comprendida entre dos y cinco minutos.
- 4.ª Las composiciones deberán enviarse, antes del día 1 de marzo de 1980, a la FEDERACION ASTURIANA DE MASAS CORALES, Casa de la Música, POLA DE SIERO (Oviedo), indicando en el sobre: «Para el III Concurso Nacional de Composición Coral».
- 5.ª Las obras deberán presentarse por sextuplicado, en sobre cerrado, con un lema. En otro sobre, también cerrado (en cuyo exterior aparezca el lema), se indicará el nombre del autor, domicilio, teléfono, breve biografía y título de la obra.
- 6.ª La partitura deberá ser clara, sin enmiendas ni tachaduras, y con las páginas numeradas.
- 7.ª Para este CONCURSO se establecen dos premios. Uno, dotado con CIENTO MIL PESETAS, que llevará el nombre de «Premio de la Caja de Ahorros de Asturias». Y otro, dotado con CINCUENTA MIL PESETAS, que llevará el nombre de «Premio de la Federación Asturiana de Masas Corales».
- 8.ª El Jurado se reserva el derecho de dividir los premios en accésit, si las obras presentadas no tuviesen el nivel artístico adecuado o suficiente.
- 9.ª La Federación Asturiana de Masas Corales se reserva los derechos de edición de las obras premiadas y las seleccionadas como finalistas.
- 10.ª Las obras presentadas a este CONCURSO no serán devueltas, y quedarán en poder de la Federación.
- 11.ª Los nombres de los Jurados se darán a conocer a su debido tiempo.
- 12.ª El fallo del Jurado será inapelable y se hará público el sábado día 24 de mayo de 1980.

Pola de Siero, 1 de diciembre de 1979

NOTICIAS

NACIONAL POR ESPAÑA

ALICANTE.—Desde la Sociedad de Conciertos de Alicante nos envían una memoria de los cuatro primeros años de su actividad (1972-1976), muestra suficiente de esa labor encomiable que desarrollan tantas sociedades privadas, como ésta, en favor de la Música.

JAEN.—El Grupo Filarmónico «Andrés Segovia» también nos enviará en lo sucesivo información de todos los conciertos programados, y nos adjunta los del 25 de octubre, 2 de noviembre, 12 y 14 del mismo mes.

MADRID.—Conciertos para jóvenes, organizados por la Fundación March, que durante el primer trimestre del curso se dedican a música barroca, piano y recitales de poesía. Se celebran martes, jueves y viernes por la mañana, y actúan en ellos, respectivamente, la Camerata de Madrid, Carmen Heyman y Servando Carballar, y los pianistas Julián López Gimeno y Rogelio Gavilanes.

Congregación de Profesionales, Serrano, 104 B, Madrid-6, presenta «Cultura Musical» 1979-1980.

Consta de dos partes: I: **Introducción a la Música**, curso para «una mejor apreciación y más completo goce de la música». Veinte clases-concierto, todos los martes, a las veinte horas, y a partir del 13 de noviembre hasta el 15 de abril de 1980.

II: **Las obras culminantes de la música y su entorno**, todos los jueves, a la misma hora que el anterior, desde el 15 de noviembre al 17 de abril de 1980.

MALLORCA.—Un aniversario y un nacimiento:

El Auditorio de Mallorca cumple diez años, y nacen «Los Amigos de la Opera». Los diez años del primero han proporcionado a Mallorca la visita de orquestas, coros, grupos de cámara, compañías líricas, y las más variadas manifestaciones musicales, y el segundo ofrece el intento de ser útiles a la ópera.

OVIEDO.—El director de la Orquesta de Asturias, Benito Lauret, ha cesado en su cargo. Interinamente ocupará la vacante Alfonso Ordieres, concertino de la Orquesta.

VIZCAYA.—El Departamento Cultural de la Caja de Ahorros de Vizcaya nos envía una serie de programas de los que, por su

gran interés, en lo referente a promoción provincial, aunque con retraso algunos, damos nota:

Bilbao: «Música del siglo XX». Grupo LIM, Coral de Cámara de Pamplona, Otx Taldea (grupo instrumental) y Grupo Koan.

Ermua, Valmaseda, Guernika, Durango...: «Música Abierta 79». Aproxima la música a las localidades, colabora con las masas corales y sirve de rodaje para los alumnos del Conservatorio, que en estas actuaciones pueden demostrar sus habilidades.

Astrabudúa, Ondárroa, etc...: Ciclo de Otoño 79, con la actuación de coros de voces blancas.

Zamudio, Santurce, etc...: Ciclo de Música Coral «Otoño 79». Por las diversas comarcas de Vizcaya, aprovechando la riqueza coral de estas tierras.

CURSOS

CURSO INTERNACIONAL DE TECNICA VOCAL E INTERPRETACION

El Orfeón Leridano organiza, para los días 28 de diciembre de 1979 a 4 de enero de 1980, y en la ciudad gerundense de Sant Miquel de Colera, un Curso de Interpretación y Técnica Vocal. La dirección corre a cargo de Helmut Lips, con la colaboración de Montserrat Pueyo, Jacques Calatayud, Liliane Hasson y Suze Geiger.

INFORMACION: Orfeó Lleidatá, Secretariat de Cursos Internacionales, Carrer Turull, 7. Lleida (España).

CONCURSOS

IX Concurso de Piano para Artistas Jóvenes «Maestro Taboada Steger». Se celebrará el 23 de enero de 1980.

INFORMACION: Asociación Club de Arte de Madrid, Hileras, número 8, Madrid-1.

BECAS

La Fundación March hace pública la siguiente convocatoria:

- Becas de **CREACION MUSICAL EN ESPAÑA.**
- Becas de **CREACION ARTISTICA EN EL EXTRANJERO.**

INFORMACION: Fundación Juan March, Castelló, 77, Madrid-6.

CONCURSOS

Juventudes Musicales Españolas crean los

- **CONCURSOS PERMANENTES DE JOVENES INTERPRETES.**

INFORMACION E INSCRIPCIONES: Juventudes Musicales Españolas, Diagonal, 430, 1.º, Barcelona-37.

Premio «JAEN» 1980:

El Instituto de Estudios Gienenses convoca el Premio «Jaén» 1980, dentro del «XXIV Concurso Internacional de Piano», para los días 26, 27, 28 y 29 de marzo de 1980.

La inscripción queda abierta hasta el 10 de marzo de 1980, inclusive.

INFORMACION: Señor Consejero Delegado del Concurso Internacional de Piano «Premio Jaén», Instituto de Estudios Gienenses, Palacio Provincial, Jaén (España).

TEMPORADA DE ZARZUELA 1979-80

Con **La Bruja**, de Chapí, se ha inaugurado la presente temporada de zarzuela de la Compañía Lírica Titular del Teatro de la calle de Jovellanos. Caras y voces conocidas entre los intérpretes: Ricardo Jiménez, Josefina Meneses, los Castejón, Paloma Pérez Iñigo (que hace así una breve incursión en este mundo lírico)... La novedad principal a este respecto es la presencia del tenor José Manuel Padín, que, pese a una evidente falta de experiencia en los escenarios, sorprendió por la belleza de su timbre y la amplitud de su aliento lírico. Es un nombre a seguir en cuanto asegure algo más el agudo, regularice la emisión y otorgue mayor coherencia a la línea de canto. La versión que se ofrecía de la obra es debida a Manuel Moreno Buendía y a Miguel Ramos Durán. Versión muy discutible, por los cambios y cortes realizados en la obra original. Aceptable montaje —teniendo en cuenta la baja calidad de los que se suelen ofrecer en este tipo de espectáculos— y correcta dirección escénica de Joaquín Deus.

La temporada continuará con **El huésped del Sevillano**, **Jugar con fuego** y **La leyenda del beso**. Hay que aplaudir lo que parece ser un planteamiento serio y organizado de las actividades de nuestro género lírico, un tanto desperdigadas y faltas de protección en los últimos tiempos.

READMISION DE LOS EXPULSADOS DEL CORO NACIONAL DE ESPAÑA

Por Orden ministerial de 31 de octubre de 1979, el Ministerio de Cultura «ha resuelto dejar sin efecto la Orden ministerial de 29 de junio de 1979, por la que se daba por resuelto el contrato administrativo de colaboración temporal» de los mencionados miembros del Coro Nacional de España, «manteniendo, por tanto, la misma situación administrativa» que los interesados tenían con anterioridad.

JAVIER ALFONSO ESTRENA UNA COMPOSICION SUYA EN EL PALAU

El 21 de noviembre de 1979, dentro de un programa de pe-

queñas piezas musicales para dos pianos, se estrenó, en el Palau de Barcelona, la obra **Imbricacions i Distonies**, de Javier Alfonso. Junto con la obra estrenada se interpretaron otras de H. Schröter, Béla Bartók, B. Britten, J. Rodrigo y D. Milhaud. Los pianistas fueron María Teresa de los Angeles y el propio autor.

Javier Alfonso nació en Madrid (1905), y es conocido como gran intérprete y pedagogo. En la actualidad es catedrático del Real Conservatorio de Madrid. La obra está compuesta en homenaje a Debussy.

JOSE LUIS SALBIDE

El director de la Orquesta de Cámara de San Sebastián, José Luis Salbide, dirigió la Orquesta de Cámara de la Universidad de Cambridge en la primera semana de diciembre. En noviembre dirigió la Young Symphony Orchestra of State Oklahoma.

En otras ocasiones ha dirigido orquestas de Europa y América, como la Metropolitan Symphony Orchestra, la Lambeth Symphony Orchestra y la Westminster Chamber Orchestra de Londres; la Filarmónica de Lisboa, la de la Radio de Lugano (Suiza) y la Hochschule de Viena (Austria).

JOSE MARIA PINZOLA

El pianista español José María Pinzola triunfó en la Alice Tully Hall, del Lincoln Center, de Nueva York.

En el Conservatorio madrileño se le conocía por su virtuosismo, que ha confirmado en su actividad concertista en el extranjero. Bach, Albéniz, Liszt y Granados, presentados por este joven pianista en Nueva York, corroboran su inclinación virtuosística.

BALLET ANTOLOGIA

Destacamos en este grupo de veinte, con María del Sol y M. de la Vega al frente, sus actividades por Yugoslavia, Suiza, Francia, Bélgica..., y un inusitado esfuerzo por mantener su merecido prestigio dentro de nuestro país.

EL BALLET NACIONAL ESPAÑOL, DE GIRA POR HISPANOAMERICA

Desde finales de octubre a mediados de diciembre de 1979 ha actuado en diversas ciudades de Cuba, Panamá, Venezuela y Costa Rica.

GRANADA, SEDE DE LA ASAMBLEA GENERAL DE LA ASOCIACION EUROPEA DE FESTIVALES DE MUSICA

La Asamblea General de la Asociación de Festivales de Música, para 1980, tendrá lugar en Granada. Esta ubicación se concretó en el Congreso de esta

Asociación, celebrado en Verona, y a propuesta del director general de Música.

¿QUE SUCEDE CON LA JOVEN ORQUESTA DE CAMARA?

La dirección de la Joven Orquesta de Cámara en España, de la Orquesta Universitaria Española y de la Orquesta Sinfónica de Jóvenes de España, formaciones privadas constituidas con sede provisional en Miranda de Ebro de acuerdo con un proyecto de don Jorge María Rivero San José, ha denunciado, a través de diversos medios de comunicación, que los Ministerios de Cultura, de Educación y de Universidades se han negado a prestar apoyo económico a la empresa. Se ha llegado incluso a afirmar que el Ministerio de Cultura "está boicoteando el proyecto por todos los medios a su alcance, habiendo provocado la paralización de las obras de acondicionamiento de nuestra futura sede en el Monasterio de Veruela" (Diario 16, 20-9-79).

En nuestro número 492 (página 10) dábamos una breve noticia sobre la presentación del primero de los Conjuntos, y desde entonces no hemos vuelto a tener otra información sobre el tema, salvo la leída o escuchada, a que nos referíamos en el párrafo anterior. Sería útil y clarificador que la Dirección de las agrupaciones afectadas y los organismos públicos implicados o por implicar informasen ampliamente y con detalle sobre las características musicales, docentes, jurídicas y económicas del proyecto;

INTERNACIONAL

FRANKFURT: INTERNATIONALE FACHMESSE MUSIKINSTRUMENTE. MUSIKZUBEHÖR. MUSIKVERLAGE

La Feria de la Música de Francfort 1980 se celebra por primera vez. Es la primera Feria monográfica internacional independiente, de instrumentos de música, accesorios musicales y editoras de Música, a celebrar del 23 al 27 de febrero de 1980, en Francfort del Meno.

DIMITRI TIOMKIN HA MUERTO

El domingo 11 de noviembre falleció, en Londres, el compositor ruso, residente en Norteamérica, Dimitri Tiomkin. Contaba ochenta y cinco años de edad, y la muerte se produjo dos semanas después de una caída sufrida en su residencia de la capital británica.

Su música es suficientemente conocida, ya que el cine ha sido su medio. Solo ante el peligro, El Alamo... y un resto largo conservan los mejores ejemplos de una manera de realizar la ilustración musical del «western» y del cine entendido como gran espectáculo.

ANTONIO BESSES, PRIMER PREMIO DE DIRECCION DE ORQUESTA EN AMBERES

En el Concurso de Dirección de Orquesta, celebrado en Amberes (Bélgica) el 31 de octubre de 1979, el pianista Antonio Besses ha conseguido el primer premio.

En la sala del Conservatorio de Amberes dirigió la Filarmónica Orquesta Van Antwerpen, con obras de Brahms (Cuarta sinfonía), Weber (obertura Freischütz) y Ravel (Ma Mère L'oise).

Ultimamente ha dirigido la Orquesta «Solistas de Cataluña», y como solista de piano, el 16 de noviembre actuó en Londres, invitado por la Orquesta London Repertoire Orquestre, con Noches en los jardines de España (Falla). Seguirá con sus conciertos, los meses próximos, por varias ciudades de Europa.

CURSOS

«IV Curso Internacional de Verão de Brasilia». Se celebrará del 9 al 31 de enero de 1980.

INFORMACION: Fundação Educacional do Distrito Federal, Escola de Música de Brasilia. Brasilia, D. F. (Brasil).

CON NOMBRE PROPIO

Nikolaus Harnoncourt y Gustav Leonhardt han sido galardonados con el Premio Erasmo 1980, que concede la Fundación Praemium Erasmianum, de Holanda. Es la segunda vez, desde su creación, en 1958, que este Premio va a parar a unos músicos. Según indica la Fundación, Harnoncourt y Leonhardt se han hecho acreedores de este Premio por «la nueva interpretación dada a la música de siglos precedentes, y en particular de la música barroca. La grabación integral de las Cantatas de Bach constituye el apogeo de su colaboración». El Premio, dotado con 150.000 florines (unos 5.200.000 pesetas), les será entregado a los galardonados, en el otoño de 1980, por el príncipe Bernhard, de los Países Bajos.

Harry Kupfer ha visto rescindido su contrato con la Opera del Estado de Viena como director escénico del nuevo Ring des Nibelungen, de Wagner. Kupfer debería haber empezado el próximo mes de junio por Die Walküre, para seguir, en marzo de 1981, con Das Rheingold; en noviembre del mismo año, con Siegfried, y finalizar, en noviembre de 1982, con Götterdämmerung. Las razones aducidas por la Opera del Estado de Viena, por boca de su director general, Egon Seefehlner, para la cancelación del contrato de Kupfer apuntan a una falta de acuerdo artístico entre el «regista» y la Dirección de la institución vienesa. El director musical del nuevo Ring de Viena será Zubin Mehta, quien también lo será de la Tetralogía que están realizando conjuntamente el Festival del Mayo Musical Florentino y La Scala, de Milán, bajo la dirección escénica de Luca Ronconi.

Ingmar Bergman es otro «regista» que ha visto rescindido su contrato con un teatro de ópera. Se trata del montaje de Los cuentos de Hoffmann planeado por la Opera del Estado de Baviera para el Festival de Opera de Munich del año próximo. Los problemas empezaron cuando Bergman exigió que la obra se cantase en alemán, «a fin de que pudiese ser entendida por el público muniqués», lo que ocasionó la renuncia de Carlos Kleiber como director musical, a la que siguió la de Plácido Domingo como «Hoffmann». Ahora, la Dirección de la Opera de Baviera ha comunicado al célebre director cinematográfico la imposibilidad de seguir con el proyecto, dado que Bergman se empeñaba en situar la orquesta tras la escena, en vez de en el foso. Los beneficiados de todo este asunto serán los espectadores del Covent Garden londinense, que contarán en la próxima temporada con Los cuentos de Hoffmann de Carlos Kleiber.

Cristóbal Halffter verá estrenado su nuevo Concierto para violín, en Madrid, el 6 de diciembre de 1980. Como solista intervendrá Christiane Etinger.

Luis Erlo, director durante estos diez últimos años de la Opera de Lyon, será el nuevo director del Festival de Aix-en-Provence. En este nuevo puesto sucede a Bernard Lefort, quien ha sido designado, como se sabe, para ocupar el puesto de Rolf Liebermann al frente de la Opera de París.

Leopold Hager, director musical del Landestheater, de Salzburgo, dejará dicho teatro en el verano de 1981, pues ha sido nombrado director de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Luxemburgo.

Uri Segal será, a partir de agosto de 1983, el nuevo director titular de la Orquesta Philharmonia Hungarica.

Rudolf Nureyev debutará como director escénico de ópera en la nueva producción de Los cuentos de Hoffmann que prepara la New York City Opera.



Pilar Lorengar será «Alice Ford» en la nueva puesta en escena de Falstaff, de la Opera del Estado de Viena, cuyo estreno está previsto para el próximo 24 de febrero. Esta producción de la ópera verdiana marcará la primera aparición de Sir Georg Solti en el foso de la Opera de la capital austríaca.

Pedro Pírfano ha sido designado sucesor de Alberto Blancafort como director del Coro de Radio-televisión Española. El cese de Blancafort ha producido sorpresa, por su carácter inesperado y fulminante, y suscitado fuertes reacciones en el Coro y en la Orquesta.

Lola Rodríguez de Aragón, directora-fundadora del Coro Nacional de España, ha presentado su dimisión como responsable de la agrupación. La dimisión ha sido aceptada, y se espera con expectación que se haga público el nombre de su sucesor.



sobre los compromisos adquiridos, los trámites realizados y las colaboraciones acordadas; en definitiva, sobre todo cuanto pueda servir para contestar a la pregunta que motiva este breve comentario.

Sin entrar ahora en otras consideraciones, sólo posibles, precisamente, a partir de esa información de la que carecemos, hay en este caso un factor humano doloroso y preocupante, que se hace evidente de inmediato: la decepción de cincuenta jóvenes que se han reunido, procedentes de toda España, llevados por su vocación musical, dura y repentinamente puesta a prueba. Sí, ¿qué sucede con la Joven Orquesta de Cámara?

AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

(Programas y fechas susceptibles de modificación)

ACONTECIMIENTOS MUSICALES PARA EL MES DE FEBRERO

AMSTERDAM

Concertgebouw. Orquesta del Concertgebouw. Día 3, B. Haitink, director; R. Alexandre, C. Watkinson, A. Oliver, M. King, D. Wayenberg, T. Bruins, R. de Leeuw, F. Oldenburg, solistas. Coro de Cámara de Holanda. **Dumbarton Oaks, Pulcinella** (integral) y **Les noces**, obras todas de Stravinsky. Días 6 y 7, B. Haitink, director; M. Frager, solista. **Rondó KV 382 para piano** (Mozart), **Capricho brillante** (Mendelssohn) y **Quinta sinfonía** (Bruckner). Días 20 y 21, K. Tennstedt, director; M. Argerich, solista. **Serenata italiana** (Wolf), **Segundo concierto para piano** (Chopin) y **Also sprach Zarathustra** (R. Strauss).

Día 3, N. Freire. Programa Chopin. Días 14 y 16, Cuarteto Italiano. Día 17, Concerto Amsterdam. J. Scröder, solista y director; A. Koster y J. Gómez, solistas. Obras de Geminiani, Arne, Haydn y Mozart. Día 24, P. Zukerman y M. Neikrug. Obras de Beethoven, Debussy y Bartok. Día 26, recital de T. Berganza.

BERLIN

Deutsche Staatsoper. Días 17, 21 y 26, nueva puesta en escena de **Capricho** (R. Strauss), debida a T. Adam y W. Werz, dirección musical de O. Suitner, con M. Hajossyova, S. Lorenz, P. Schreier, C. Nicolai, T. Adam, L. Dvorakova, R. Hoff.

Metropol - Theater. Orquesta Sinfónica de Berlín. Días 4 y 5, G. Herbig, director; A. Foldes, solista. **Concierto para piano KV 491** (Mozart) y **Quinta sinfonía** (Mahler). Días 18 y 19, H.-P. Frank, director; L. Schinder y K.-H. Deutscher, solistas. **Concierto para dos violines** (Bach) y **Cuarta sinfonía, "Romántica"** (Bruckner).

BERLIN OCCIDENTAL

Deutsche Oper. Día 3, estreno del nuevo montaje de **Macbeth** (Verdi), realizado por L. Ronconi y L. Damiani, dirección musical de G. Sinopoli.

Philharmonie. Orquesta Filarmónica de Berlín. Días 3 y 4, S. Ozawa, director; O. Borwitzky, solista. **Concierto para violoncelo** (d'Albert) y **Primera sinfonía** (Mahler). Días 6, 7 y 8, S. Ozawa, director. P. Serkin, solista. **Segundo concierto para piano** (Brahms) y **Sacre du Printemps** (Stravinsky). Días 15 y 16, H. von Karajan, director; A. M. Mutter, solista. **Concierto para violín** (Beethoven) y **Quinta sinfonía** (Prokofiev). Día 17, H. von Karajan, director. Fragmentos de la **Suite lírica** (Berg) y **Quinta sinfonía** (Prokofiev). Días 22, 24 y 25, K. Böhm, director. **Séptima sinfonía** (Bruckner). Días 27 y 28, J. Conlon, director; H. Szeryng, solista. **Concierto para violín** (Brahms) y **Cuarta sinfonía** (Dvorak).

COLONIA

Oper. Día 3, estreno de la nueva puesta en escena de **Die Teufel von Loundun** (Penderecki), debida a H. Neugebauer y K. Gelhaar, dirección musical de W. Rennert, con K. Kuhlmann, G. Lorenz, T. Thomaschke, V. Braun, C. Feller.

CLEVELAND

Severance Hall. Orquesta de Cleveland. Días 7 y 9, L. Maa- zel, director. **Metamorphosen**, **Don Juan** y **Der Burger als Edelmänn**, obras todas de R. Strauss.

CHICAGO

Orchestra Hall. Orquesta Sinfónica de Chicago. Días 1 y 2, E. Svetlanov, director; A. Weissenberg, solista. **Concierto para piano número 1** (Tchaikovsky) y **Scheherazade** (Rimsky-Korsakov). Días 7, 8 y 9, E. Svetlanov, director; V. Spivakov, solista. **Las estaciones** (Tchaikovsky), **Concierto para violín** (Haydn) y **Segunda rapsodia** (Svetlanov). Días 14, 15 y 17, C. Abbado, director; S. Magad, F. Miller, R. Still y W. Elliot, solistas. **Sinfonía concertante, Op. 84** (Haydn) y **Quinta sinfonía** (Mahler). Días

21, 22 y 23, C. Abbado, director; S. Mintz, solista. **Primer concierto para violín** (Bruch), **Terceira sinfonía, "Heroica"** (Beethoven) y una obra de Ferneyhough.

Día 3, A. Brendel. Día 10, Orquesta de Cámara de Zurich. Día 18, A. Segovia. Día 24, J.-P. Rampal y A. Lagoya.

EDIMBURGO

Queen's Hall. Orquesta de Cámara Escocesa. Día 19, R. Leppard, director; A. Nicolet, D. Nicholson, J. Tunnell, solistas. Obras de J. S. Bach y Vivaldi. Día 21, R. Leppard, director; J. Tunnell, J. Wilbraham, A. Nicolet y R. Miller, solistas. Obras de J. S. Bach, J. C. Bach y Boccherini.

Día 22, recital de P. Zukerman y M. Neikrug. Obras de Beethoven, Debussy y Bartok.

Usher Hall. Orquesta de Cámara Escocesa. Día 7, J. Conlon, director; M. Marshall, J. Shirley-Quirk, solistas. Scottish Philharmonic Singers. **La Creación** (Haydn).

FRANCFORT

Oper. Días 2, 6, 14 y 27, **Genoveva** (Schumann), en versión de concierto, dirigida por H. M. Schneidt y con N. Sharp, D. Vejzovic, M. Devlin, M. Schenk, J. Stewart.

Jahrhunderthalle Hoechst. Día 2, Orquesta Sinfónica de Londres. C. Abbado, director. **Sinfonía número 40** (Mozart), **El Pájaro de Fuego ("suite")** (Stravinsky) y **Segunda sinfonía** (Brahms).

GINEBRA

Grand Théâtre de Genève. Días 1 y 3, **Die fliegende Holländer** (Wagner), nueva puesta en escena de J. C. Riber y P.-L. Pizzi, dirección musical de H. Stein, y con K. Ridderbusch, M. Slatinaru, R. Schunk. L. Budai, W. Reeder, L. Roar. Días 16, 18, 21, 23, 25 y 28, **Ariadne auf Naxos** (R. Strauss), montaje de K. Pescherer y A. Majewski, dirección musical de J. Pritchard, y con Y. Minton, E. Marton, J. Thomas, G. Feldhoff, H. Christian, E. D. Sutthaimer, E. Gruberova, B. McDaniel, H. Pampuch, M. Jungwirth, G. Unger, M. Vance, S. Toczyska, T. Hert. Día 19, recital de D. Fischer-Dieskau, con W. Sawallisch.

HAMBURGO

Hamburgische Staatsoper. Día 6, recital de E. Gruberova, con E. Werba. Días 10, 14, 17, 21, 24, 27, nueva puesta en escena de **Macbeth** (Verdi), realizada por G. Friedrich y J. Svoboda,

dirección musical de C. von Dohnányi, y con P. Cappuccilli, N. Ghiaurov, G. Bumbry, C. Cosutta/Juan Lloveras (día 27). Días 15, 20, 23 y 26, **Der fliegende Holländer** (Wagner), montaje de W. Wagner, dirección musical de L. Foster, y con T. Stewart, F. F. Nentwig (día 26), L. Balslev, H. Winkler, H. Stamm, U. Boese. Día 19, Orquesta Filarmónica de Hamburgo. A. Ceccato, director; solistas de la Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Obras de Rimsky-Korsakov, Kussewitzky, Williams, Saint-Saëns, Thärichen. Día 28, concierto de M. Caballé y J. Carreras, con G. Masini, director.

Musikhalle. Días 10 y 11, Orquesta Sinfónica de la NDR. V. Neumann, director; C. Ortiz, solista. **Sinfonietta** (Mácha), **Concierto para piano KV 271** (Mozart) y **Quinta sinfonía** (Dvorak). Días 17 y 18, Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Mismo concierto que el anunciado para el día 19 en la Staatsoper. Día 22, Orquesta Sinfónica de la NDR. K. Richter, director; E. Mathis, R. Baldani, S. Jerusalem, M. Salminen, solistas. Sündfunk-Chor. Coro de la NDR. Elias (Mendelssohn).

LEIPZIG

Kongresshalle. Días 28 y 29, Orquesta Gewandhaus de Leipzig. K. Masur, director; M. Falewicz, W. Haseleu, solistas. Coro Gewandhaus. **Ein deutsches Requiem** (Brahms).

LONDRES

Covent Garden. Royal Opera. **Werther** (Massenet), montaje de J. Copley y S. Lazaridis, dirección musical de C. Davis, y con J. Carreras, F. von Stade, J. Summers, R. Lloyd, I. Buchanan. **Otello** (Verdi), montaje de P. Potter y G. Wakhevich, dirección musical de C. Kleiber, y con P. Domingo, M. Price, S. Carrol-li. **Eugene Onegin** (Tchaikovsky), montaje de J. Trevelyan Oman, dirección musical de E. Downes, y con Y. Mazurok, E. Moldoveanu, S. Burrows, C. Powell, L. Finnie, F. Egerton, E. Bainbridge, G. Howell. Día 3, recital de S. Verrett. Día 10, recital de D. Fischer-Dieskau, con W. Sawallisch.

Royal Festival Hall. Philharmonia Orchestra. Día 10, R. Muti, director; S. Accardo, solista. **Obertura trágica, Concierto para violín y Cuarta sinfonía**, obras todas de Brahms. Día 14, R. Muti, director; C. Pini, solista. **Las Cuatro Estaciones** (Vivaldi) y **Sexta sinfonía, "Pastoral"** (Beethoven). Día 15, D. Willcocks, director; T. Cahill, A. Collins, K. Bowen, I. Caddy, S. Preston, solistas. Bach Choir. **Te Deum** (Kodaly), **Concierto para órgano** (Poulenc) y **Misa Glagolítica** (Janacek). Día 29, L. Maa- zel, director; R. Firkusny, solista. **Concierto para piano número 1**

(Brahms) y **Primera sinfonía** (Brahms).

Orquesta Filarmónica de Londres. Día 3, J. Pritchard, director; C. Eschenbach, solista. **Variaciones St. Antoni** (Brahms), **Concierto para piano número 17** (Mozart) y **Scheherezade** (Rimsky-Korsakov). Día 21, A. Davis, director; J. Fialkowska, solista. **Taras Bulba** (Janacek), **Concierto para piano número 24** (Mozart) y **Segunda sinfonía** (Schumann). Día 26, A. Davis, director; G. Ohlsson, solista. **Sinfonía número 88** (Haydn), **Tres piezas para orquesta** (Berg) y **Quinto concierto para piano** ("Emperador") (Beethoven).

Royal Philharmonic Orchestra. Día 3 (matinal), A. Dorati, director; S. Mintz, solista. **Concierto para violín** (Tchaikovsky) y **Sexta sinfonía**, "Patética" (Tchaikovsky). Día 19, W. Weller, director; J. Baker y R. Tear, solistas. **Quinta sinfonía** (Schubert) y **Das Lied von der Erde** (Mahler). Día 24, W. Weller, director; S. Armstrong, A. Howells, solistas. Coro del Festival de Brighton. **Música para un Funeral Masónico** (Mozart) y **Segunda sinfonía** ("Resurrección") (Mahler). Día 28, R. Chailly, director; G. Kremer, solista. **Guillermo Tell**, obertura (Rossini), **Concierto para violín** (Schumann) y **Sinfonía** (Franck).

Día 6, London Mozart Players. H. Blech, director; P. Frankl, solista. **Sinfonía número 27** (Mozart), **Segundo concierto para piano** (Mendelssohn) y **Tercera sinfonía** ("Heroica") (Beethoven). Día 27, Orquesta Sinfónica de la BBC. J. Loughran, director; C. Curzon, solista. **Concierto para orquesta** (Musgrave), **Falstaff**, estudio sinfónico (Elgar) y **Cuarto concierto para piano** (Beethoven).

Queen Elizabeth Hall. Día 5, Cuarteto Amadeus, con M. Binns. Obras de Mozart y Schumann. Día 8, Orquesta Inglesa de Cámara. G. Malcolm, director; A. Schiff, J. L. García Asensio, N. Black, solistas. Día 22, Orquesta Inglesa de Cámara. D. Atherton, director; R. Twar, solista.

LOS ANGELES

Dorothy Chanler Pavilion, Music Center. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Días 14, 15, 16 y 17, J. López Cobos, director; Kyung-Wha Chung, solista. **Segundo concierto para violín** (Bartok) y **Sexta sinfonía** (Dvorak).

MILAN

Teatro alla Scala. Días 1, 3, 6, 10, 14, 17, 20 y 23, **Werther** (Massenet), montaje de G. Chazallettes y U. Santicchi, dirección musical de G. Prêtre, y con A. Kraus, L. Valentini Terrani, L. Saccomani, A. Ferrarini/M. F. Gallamini. Día 29, **The Rake's Progress** (Stravinsky), montaje de J. Cox y D. Hockney, original del Festival de Glyndebourne.

Intérpretes principales: Y. Hayashi, E. Jankovic, C. Desderi, L. Goeke. Día 5, recital de S. Verrett, con W. Wilson. Obras de Pergolesi, Schubert, Poulenc y "spiritual". Día 11, recital de T. Berganza, con R. Amner. Obras de Haydn, Martin y Soler, Brahms, Nin. Día 17, recital de D. Fischer-Dieskau, con W. Sawallisch. Obras de Schubert. Día 25, recital de M. Freni, con L. Magiera y el Coro del Teatro alla Scala. Obras de Schubert.

Piccola Scala. Días 13, 15, 16, 19, 24 y 28, **Il Re Pastore** (Mozart), montaje de R. Guicciardini y M. Fercioni, dirección musical de R. Amner, y con L. Cumberli/G. Longobardo Fiordaliso, M. Guglielmi/L. Aliberti, E. Palacio/E. Giménez.

MUNICH

National-Theater. Días 8, 9 y 10, la Compañía de la Opera de Zurich presenta el Ciclo Monteverdi de N. Harnoncourt y J.-P. Ponnelle (**Orfeo**, **L'Incoronazione di Poppea** e **Il Ritorno d'Ulisse in Patria**). Día 23, estreno del nuevo montaje de **Judas Maccabeus** (Händel), realizado por H. Wernicke, dirección musical de G. Ferro, y con W. Raffener. Día 26, **Lear** (Reimann), montaje de J. P. Ponnelle, dirección musical de G. Albrecht, y con D. Fischer-Dieskau, R. Boysen, H. Dernes, C. Lorand, J. Varady.

Día 4, concierto de la Orquesta del Estado de Baviera.

Herkulesaal der Residenz. Días 7 y 8, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. K. Kondrashin, director; M. Argerich, solista. **Gran Pascua Rusa**, obertura (Rimsky-Korsakov), **Primer concierto para piano** (Tchaikovsky) y **Sinfonía** (Franck). Días 13 y 14, Orquesta Filarmónica de Munich. **Sinfonía "Haffner"** (Mozart), **Don Juan** (R. Strauss) y **Cuarta sinfonía** (Schumann). Día 15, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. J. P. Izquierdo, director; R. Freyer, solista. Mujeres del Coro de la Radiodifusión de Baviera. **Integrales** (Varèse), **Segunda sinfonía** (M. Trojahn), **Prociassa das Carpideiras** (L. Cardoso) y **Chesed** (E. Nunes). Días 28 y 29, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. E. de Waart, director; L. Harrell, solista. **Konzertmusik für Blasorchester** (Hindemith), **Concierto para violoncello** (Dvorak) y **Also sprach Zarathustra** (R. Strauss).

Congress-saal des Deutschen Museums. Días 6 y 7, Orquesta Filarmónica de Munich. K. Koizumi, director; T. Lettvine. **Carneval Romano**, obertura (Berlioz), **Segundo concierto para piano** (Sain-Saëns) y **Sinfonía** (Franck).

NUEVA YORK

Metropolitan Opera. Días 4, 8, 13, 16, 19, 22 y 25, **Un ballo**

in maschera (Verdi), nueva puesta en escena realizada por E. Moshinsky y P. Wexler, dirección musical de G. Patané, y con K. Ricciarelli, J. Blegen/R. Peters, B. Berini/P. Payne/E. Obrastzova, L. Pavarotti/P. Domingo, L. Quilico/L. Nucci. Días 14, 18, 21, 26 y 29, **Don Carlo** (Verdi), montaje de J. Dexter y D. Reppa, dirección musical de J. Levine, y con R. Scotto/G. Cruz-Romo, F. Cossotto/E. Obrastzova, G. Giacomini, S. Milnes, R. Raimondi/J. Hines/P. Plishka/N. Ghiaurov.

PARIS

Théâtre National de l'Opéra. Días 1 y 6, **Così fan tutte** (Mozart), montaje de J.-P. Ponnelle, dirección musical de J. López Cobos, y con H. Doese, T. Berganza, T. Krause, D. Rendall, J. Berbié, G. Bacquier. Días 4, 7, 12, 15, 20 y 23, **Die Entführung aus dem Serail** (Mozart), montaje de G. Rennert y B. Daydé, dirección musical de S. Baudo (días 4 y 7)/C. Mackerras, y con P.-E. Deider, C. Eda-Pierre, D. Perriers, R. Davies, N. Orth, K. Moll. Día 14, recital de S. Verrett.

Palais des Congrès. Orquesta de París. Día 7, S. Cambreling, director; R. Orozco, solista. **La tragédie de Salomé** (Scmitt), **Segundo concierto para piano** (Prokofiev) y **Tercera sinfonía** ("Escocesa") (Mendelssohn).

Théâtre des Champs-Élysées. Orquesta de París. Día 9, repetición del concierto del día anterior en el Palais des Congrès. Días 14, 15 y 16, J. Conlon, director; M. Rostropovitch, solista. **Carnaval romano**, obertura (Berlioz), **Concierto para violoncello** (Lutoslawski) y **Sexta sinfonía** (Dvorak). Días 28 y 29, M. Rostropovitch, director; M. Argerich, solista. **Tercer concierto para piano** (Rachmaninov) y **Segunda sinfonía** (Prokofiev).

Día 6, Orquesta Nacional de Francia. E. Jochum, director. **Preludio y muerte de Isolda** (Wagner) y **Séptima sinfonía** (Bruckner). Día 27, Orquesta Nacional de Francia. K. Sanderling, director. **Primera sinfonía** (Schumann) y **Cuarta sinfonía** (Brahms).

Grand Auditorium de Radio France. Día 2, **Adriano in Siria** (Pergolese), versión de concierto. Nouvel Orchestre Philharmonique. V. Negri, director; M. Cononovici, B. Brewer, Ph. Langridge, P.-C. Runge, A. Murray, M. Hill, solistas.

Salle Gaveau. Día 14, recital de D. Fischer-Dieskau. Día 22, recital de J. Hamari.

SAN FRANCISCO

War Memorial Opera House. Orquesta Sinfónica de San Francisco. Días 13, 14, 15 y 16, E. Svetlanov, director; M. Grebanier, solista. Días 20, 21, 22, 23, K. Masur, director; C. Arrau,

solista. **Concierto para piano número 5**, "Emperador", y **Novena sinfonía** ("Del Nuevo Mundo") (Dvorak).

Día 11, recital de M. Caballé, con A. Weissenberg. Día 17, recital de M. André.

STUTTGART

Liederhalle. Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Día 1, M. Gielen, director; J. Beckmann, M. Neubauer, D. Soffel, H. Berger-Tuna, B. Luxon, A. Rolfe-Johnson, T. Yoshie, solistas. Coro de Niños Tölzer, Coro de la Radio de Stuttgart. **Escenas del Fausto de Goethe** (Schumann). Día 23, S. Celibidache, director. **Obertura para un Festival Académico** (Brahms), **Música para orquesta** (R. Stephan) y **Quinta sinfonía** (Tchaikovsky). Día 29, S. Celibidache, director. **La Gazza Ladra**, obertura (Rossini), **Iberia** (Debussy) y **Scheherezade** (Rimsky-Korsakov).

TORINO

Teatro Regio. Días 1, 3, 5, 7, 10, 13 y 16, **Don Pasquale** (Donizetti), montaje de P. Montarsolo y F. Villagrèssi, dirección musical de B. Bartoletti, y con R. Casellato, A. Nosotti, P. Montarsolo, R. Panerai, M. Sarti, E. Zilio.

VIENA

Staatsoper. Día 24, estreno de la nueva puesta en escena de **Falstaff** (Verdi), realizada por F. Sanjust, dirección musical de G. Solti, y con I. Wixell, B. Weikl, Y. Ramiro, H. Zednik, M. Dickie, R. Mazzola, P. Lorengar, S. Ghazarian, C. Ludwig, A. Milschewa.

Musikverein. Día 1, Orquesta Sinfónica de la ORF. L. Segers-tam, director; J. Tocco, solista. **Concierto para piano** (Gershwin) y **Aus Italien** (R. Strauss).

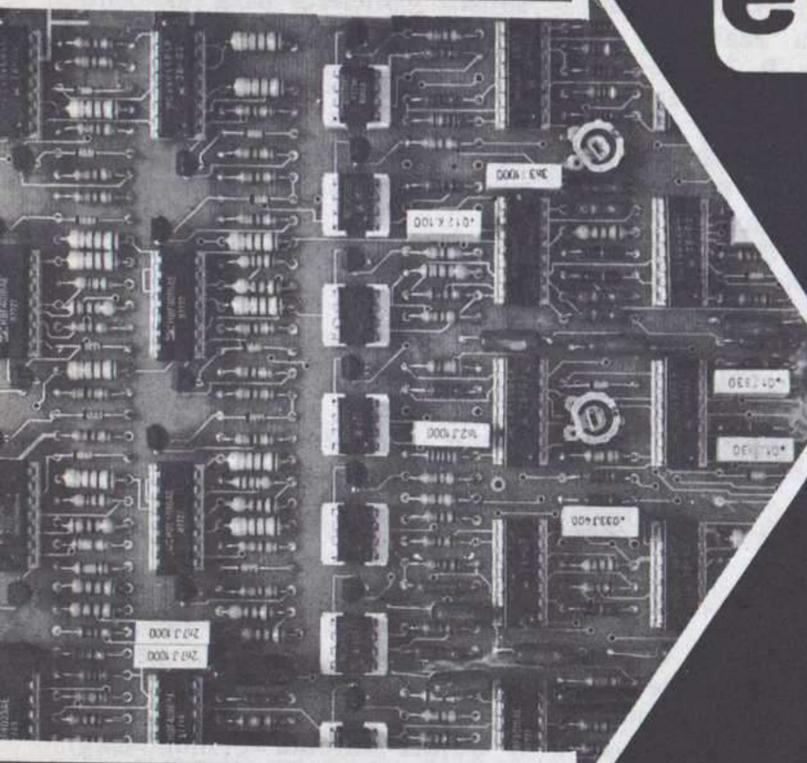
ZURICH

Tonhalle. Sala Grande. Día 5, Orquesta Tonhalle. G. Albrecht, director; B. Daniels, A. Sgourda, M. Lipovsek, G. Lamberti, S. Ramey, C. Bladin, solistas. Singkreis Engadiner Kantorei y Kammerchor Seminar Kün-nacht.

Mefistofele (Boito), versión de concierto. Día 17, recital de P. Schreier, con obras de Mozart y Brahms. Días 19, 20 y 21, Orquesta Tonhalle. N. Santi, director; S. Accardo, solista. Obras de Beethoven, Bruch y Verdi. Días 26 y 27, Orquesta Tonhalle. A. Jordan, director; A. Fietz, solista. Obras de Haydn, Mendelssohn, Fauré y Debussy.

Sala pequeña. Día 7, Trío de Trieste. Obras de Schubert, Schumann y Brahms. Día 28, Cuarteto La Salle, con obras de Zemlinsky y Beethoven.—**FER-NANDO PEREGRIN GUTIERREZ**.

elgam 



**unión
de la música
y la técnica**



**ORGANOS PARA GENTE JOVEN,
«AMATEURS» E INTERPRETES EXIGENTES. DESDE 34.500,— Ptas.**

técnel - MÚSICA Y SONIDO

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

Ruego me informen sobre órganos portátiles , de mueble ,
precio bajo , medio , alto , y dónde podría adquirirlos.

Nombre

Domicilio

Población D. P.

DIALOGO CON MICHEL GLOTZ

Por JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

Segunda jornada de esa trilogía referida a los hombres de la industria discográfica, iniciada en el número 494 con el ingeniero de sonido Heinz Wildhagen. El hoy entrevistado es un productor o director artístico, Michel Glotz. Como en el caso de Wildhagen, como en el de Lieberon (última etapa de la serie), la conversación no es reciente, aunque, aquí como allí, los encuentros posteriores con el personaje la han ido «aggiornando»: en cualquier caso, diversas notas a pie de página sitúan en ciertos momentos la charla en su momento cronológico, cuando se habla en futuro de hechos, o, más bien, discos que hoy ya son presente.

Glotz es, hoy por hoy, un personaje casi mítico. Junto a Walter Legge, junto a Culshaw, junto a Christopher Raeburn, es uno de los grandes productores discográficos de nuestro tiempo. Su nombre, unido en diferentes estadios de su carrera a muy variados artistas, está, desde lustros, sólidamente vinculado al de Herbert von Karajan, del que es productor de todos sus discos hace ya años. Inicialmente asociado a EMI, fue el propio Karajan quien le reclamó en sus registros para Deutsche. El brillo del director salzburgués apaga, con evidente injusticia, a las otras grandes figuras cuyas grabaciones ha controlado Glotz: Giulini, Weissenberg, Ozawa, Maa- zel, Berganza, Crespín y un largo etcétera, que va desde Beecham a Callas.

Glotz es una figura polivalente. No sólo trabaja para el disco, también es agente artístico y empresario. Lo fue durante años, hasta la inesperada muerte de María Callas. Lo es hoy de José Carreras, de Weissenberg, de Berganza. Pero esta faceta de Michel Glotz no se trata en la conversación que se transcribe: el tema de la reunión era su actividad como productor fonográfico, y sobre ella se centra y limita el diálogo.

Glotz es un hombre autoritario. En Berlín, hace algunos años, me sorprendió verle dando casi órdenes a Karajan sobre colocación de la orquesta y repeticiones de tomas. En su forma de hablar se hace patente su carácter. El tono es de catedrático, la voz fuerte, dominando sin imperfecciones varios idiomas, marcando las palabras, convencido siempre de lo que dice. Muchas de sus opiniones pueden sorprender, hasta molestar: en cualquier caso, sus palabras son el reflejo de sus convicciones.

ARTEAGA.—Mi primera pregunta es bastante general: ¿podría explicar cuál es la labor exacta de un productor; es decir, qué papel desempeña un productor en el proceso de realización de un disco?

GLOTZ.—Bueno... ¿Sabe?, no es nada fácil contestar a esa pregunta, pero trataré de exponerlo con claridad. El productor es... lo primero de todo es que él es la persona sobre la que recae la responsabilidad de la grabación, tanto ante los artistas como ante los directivos de la Compañía que organiza la grabación. Dentro de su responsabilidad está el que el sonido de la grabación sea fiel al sonido real que produce un cantante, o un pianista, o una orquesta con determinado director. Entonces se puede decir, en general, que el productor es responsable del hecho artístico en conjunto, ya que a un buen disco no sólo se le exige un sonido digno, bueno, veraz, sino también una interpretación de calidad; por ello, el productor ha de responder de que la interpretación, en conjunto, sea satisfactoria y —no me canso de insistir en ello— de que la transformación, en los surcos de un disco, de esa manifestación sonora sea fiel a lo que realmente ejecuta el intérprete, el artista. Digo todo esto porque puede ocurrir que un artista piense que su interpretación es buena, y en el estudio, luego, la plasmación de la misma no sea tan buena, o resulte inadecuada, o, por el contrario, puede darse el caso de que un artista crea que hay fallos en tales o cuales compases, o falte una determinada atmósfera, y luego no se perciba tal cosa en el disco. Así que, resumiendo todo este lío de cosas que le he dicho (Risas.), a un productor le compete (Adoptando un aire doctoral.): a) fijar, junto al ingeniero de sonido, los límites del sonido y la calidad del mismo; b) seguir minuciosamente la partitura y la interpretación, y c) discutir, si es necesario, con el artista si lo que se está obteniendo en el registro es lo que él realmente desea expresar o no. Y todavía un apartado d), que es seguir todo el proceso de la grabación hasta que el disco se publica, incluyendo la operación de mezcla, porque usted sabe muy bien que en la actualidad, con ocho pistas, y a veces dieciséis, ya que puede haber un proceso de mezcla encaminado a la fabricación de un disco cuadrofónico compatible con el estéreo habitual, este paso es un punto de la cadena altamente sensible, ya que en el mezclado de canales se puede cambiar por entero la interpretación del artista, de cualquier artista, ya sea un director o un cantante, y, ¡cómo no!, de un instrumentista. Al llegar el momento de la mezcla, hay que tener totalmente presente la interpretación originalmente concebida por el artista, tal como se le ha podido escuchar en la sala de conciertos, y reproducirla tan exactamente como sea posible.

A.—Tras su respuesta, creo que hay dos preguntas inmediatas. ¿Cree, primera pregunta, que es necesario que un productor sea también músico?

G.—Absolutamente, desde todos los puntos de vista, absolutamente... (Marcando mucho la palabra.) Es más, para mí resulta impensable un productor que a su vez no sea músico. Y no quiero decir solamente que tenga musicalidad, sino que sepa música. Y añadiría que el solo conocimiento de la música puede ser también insuficiente; además, un productor debe poseer un sentido estricto de la calidad artística: porque puede haber una persona que sea, desde el punto de vista técnico, un buen músico, que pueda leer con facilidad una partitura y seguirla, y que advierta cuándo una nota es falsa, pero que puede perder de vista la inteligencia musical del intérprete, a menos que él mismo tenga una personalidad de naturaleza artística.

A.—Bien, entonces...

G.—Espere, por favor, quisiera añadir algo que antes olvidé mencionar y que entiendo es un punto muy importante, y que depende en gran medida de la personalidad del artista. Hay algunos intérpretes para los que un productor artístico, un productor de grabaciones, es virtualmente innecesario. Este era el caso, por ejemplo, de David Oistrakh. Esto se lo digo a través de lo que he escuchado a otros colegas, ya que yo nunca grabé a Oistrakh personalmente.

A.—Aunque nós desviemos un poco, ¿no llegó a trabajar con Oistrakh en ningún terreno, discos o conciertos?

G.—No, nunca, y lo lamento muy de veras, porque es un músico al que he admirado siempre... Bueno, no sólo al músico, también al hombre, que me consta era de una humanidad y bondad anormales hoy día.

A.—Me alegra oírle decir eso. Yo traté muy brevemente a Oistrakh, pero tengo la misma impresión de que era un ser humano extraordinario. «A golden human being», me dijo de él Isaac Stern.

G.—Sí, no me extraña. Bueno, al hablarle de Oistrakh artista lo que quiero decir es que él era el tipo de hombre que anota el número de las tomas en su partitura, y que después de la sesión correspondiente dice: «Hay que repetir los compases setenta a setenta y cinco, en la toma veinticinco, y además este otro compás en la dieciséis, y aquél de más allá...», etcétera, etcétera; y, claro, la realidad es que el productor no toma ninguna responsabilidad, porque el intérprete se convierte en su propio productor después de todo. Pero cuando el intérprete no puede ocuparse de esto, como ocurre con Karajan, la mayor parte del tiempo el productor... Bueno, cuando digo la mayor parte del tiempo quiero indicar nueve veces de diez, ¡si no noventa y nueve veces de cien! Bien, entonces el productor, yo en este caso, tengo que ocuparme personalmente de la selección de las tomas, y eso se convierte en una responsabilidad enorme, e-nor-me, porque, claro, tengo que saber exactamente lo que él ha querido hacer y qué tomas se corresponden fidedignamente con sus ideas.

A.—La segunda pregunta sobre este tema. De acuerdo con lo que antes ha explicado acerca de la mezcla de los canales en un registro, ¿cree que un buen productor puede cambiar una grabación hasta el punto de que una interpretación mediocre pase a ser extraordinaria?

G.—No, no, ¡de ninguna manera! (Con firmeza, moviendo la cabeza de un lado a otro.) Creo, sinceramente, que éste es el punto en el que las potencialidades del arte de grabar concluyen. Para mí es incuestionable que usted... puede acrecentar la belleza de una interpretación con una producción muy buena y un sonido hermoso, pero lo que es ab-so-lu-ta-men-te imposible (Glitz tiene la costumbre de separar una palabra en sílabas cuando ha de expresar un concepto que considera importante.) es transformar en algo bello una cosa que básicamente, originalmente, es fea. Eso es imposible. Y por eso, cuando la gente dice, me dicen a mí mismo, que no se puede juzgar una interpretación a través de una grabación, yo contesto que eso es totalmente erróneo y estúpido.

A.—Mi pregunta puede ser un poco «dura», pero ¿cree usted que éste sería el caso de los *Conciertos de Beethoven* para piano, producidos por usted para Karajan y Weissenberg? (1).

G.—Bien... (Pausa, medita las palabras.) Quiero decir, respecto de los *Conciertos de Beethoven*, que Karajan me dijo, y no estoy inventando nada, no es mi imaginación la que habla, digo estrictamente la verdad, y, repito, Karajan me dijo que, hasta que tuvo sesenta y seis años, no encontró un pianista que tuviera la capacidad de realizar la interpretación que él había soñado durante toda su vida de los cinco *Conciertos de Beethoven*, y este pianista era Alexis Weissenberg. Eso me lo dijo Karajan, no es una interpretación mía de sus palabras: son sus palabras. Y me lo dijo así porque yo le pregunté varias veces por qué no grababa esas obras. Y para él era obvio que no podía, en conciencia, grabarlas hasta que no encontrara ese intérprete ideal. Pero surgió ese intérprete: la primera idea de Karajan al respecto se produjo en mil novecientos setenta y uno, y a partir de ahí...

A.—Perdone que le interrumpa. Fue ese el año en que interpretaron juntos el *Concierto en Sol*, el *Cuarteto*, en Salzburg. ¿no es así?

G.—Efectivamente, y ésa fue la razón. Karajan quedó tan impre-

(1) La grabación del álbum había concluido pocos meses antes de que tuviera lugar esta conversación. Ha sido comentado en el número 488 de RITMO.



Glitz, al piano, junto a Karajan. De pie, Mauricio André.

sionado en aquella ocasión por toda la concepción del *Concierto*, pero muy particularmente por la visión del segundo movimiento y por la belleza del sonido arrancado al piano, así como por el completo control y la absoluta uniformidad entre las notas, y el dominio de la pulsación, que, para él, fue evidente que Weissenberg sabía transmitir la belleza de la escritura de Beethoven. O sea que... Creo que la idea surgió en aquel momento.

A.—Bien, para usted, por tanto...

G.—Déjeme decirle algo más. (Con énfasis.) ¿Por qué Karajan, como norma general, toca y graba con Weissenberg más que con ningún otro solista? Se lo diré: a Karajan le gusta conocer a la gente con la que trabaja y le agrada saber sus reacciones, sus actitudes musicales, cómo opera su imaginación, pero para él debe haber algo más. Y esto también me lo ha dicho varias veces: él explica que tiene ya setenta años (2) y no quiere ser molestado por gente a la que no le gusta tratar o hacer música con ella; es decir, que quiere hacer música con gente a la que admire y con la que le guste estar. Y no hay razón alguna para que este hombre, que lo tiene todo en este mundo, sea molestado a la hora de hacer música, que es la razón última de su vida, por personas que no le agradan o por gente en la que no tiene ningún interés particular. Así que cuando él encuentra, y éste es el caso de Weissenberg, a alguien que es mucho más que un pianista al que él admira y respeta totalmente, sino, además, un músico sensacional, un hombre de enorme cultura y un verdadero amigo, cuya compañía disfruta y con quien puede gozar de diversiones comunes, una persona a la que le agrada invitar a su casa..., al darse todo esto nadie tiene por qué extrañarse de que hayan grabado juntos no sólo los *Conciertos de Beethoven*, sino también *Conciertos de Tchaikovsky*, *Rachmaninoff* o lo que deseen hacer. Esta es la razón. (Mira fijamente al entrevistador.)

A.—Bueno, Michel, ha hecho usted una defensa a ultranza. Y ya que ha sacado el tema Karajan, que yo pensaba proponer más adelante, al ser usted una persona especialmente vinculada a la discografía de este hombre, creo que podríamos hablar un poco de los trabajos que usted ha «supervisado». Querría preguntarle, en primer lugar, si ha influido usted en el paulatino contacto de Karajan con la música de Mahler; me consta que usted es un dedicado mahleriano.

G.—Pues no, debo decirle con sinceridad que el proyecto Mahler de Karajan, que es un proyecto a largo plazo, concebido a diez o doce años vista, es plenamente idea suya. Y quiero, además, significarle que yo, hasta el momento (Riendo.), he intervenido muy poco en ese proyecto. La única pieza que he reproducido ha sido la Cuarta sinfonía, grabada con Edith Mathis. Las Sinfonías Quinta y Sexta, La canción de la Tierra, los *Lieder* con Christa Ludwig, todas esas grabaciones fueron realizadas por mis colegas de Deutsche Grammophon Hans Hirsch y Magdalene Padberg.

A.—El siguiente paso del proyecto, según tengo entendido, serán las *Sinfonías Tercera y Novena*. ¿Es así?

G.—Sí, creo que sí, aunque no es seguro que el orden vaya a

(2) Cumplirá setenta y dos años el próximo mes de abril, en 1980.

ser ese. Desde luego, Karajan pretende hacer algunas otras Sinfonías de Mahler en los próximos años, pero de ninguna manera quiere hacer, déjeme decirle, todo el ciclo.

A.—¡No me diga! Pero no parecían ser esas sus intenciones hace tiempo; él ha hablado de hacer todas las Sinfonías.

G.—(Abriendo las manos con un aire circunspecto.) Mire, no creo que vaya a tocar nunca todo el ciclo sinfónico de Mahler. Le diré por qué: tiene que ver con motivos de repertorio; Karajan posee una visión muy clara, muy clara en verdad, de las obras que debe hacer y de las que no debe hacer. Hay muchas obras, por ejemplo... (Se detiene pensativo, luego reanuda la conversación con rapidez.) Esto tiene muy poco que ver con el hecho de que una obra le guste o no le guste. Si una obra no le gusta en absoluto, es obvio que no la interpretará, éste digamos que es el primer punto. El segundo es que una obra puede gustarle, incluso entusiasmarle, pero no le guste dirigirla. Este es, por ejemplo, el caso del Primer Concierto para piano, de Brahms, una composición que él adora, pero que no le gusta dirigir.

A.—Ya... ¿Quizá por ello grabó Alexis Weissenberg ese Concierto con Giulini?

G.—(Dudando.) En parte, sí; aunque usted no debe olvidar que entre el maestro Giulini y Weissenberg hay una corriente mutua de respeto y simpatía, y que no es la primera ni la última vez que han trabajado juntos.

A.—Sí, ya sé, el disco de Conciertos de Mozart.

G.—Efectivamente, han grabado juntos...

A.—... produciendo usted el disco...

G.—¡Desde luego! Digo que han grabado los Conciertos nueve y veintiuno de Mozart, una interpretación extraordinaria. ¿Conoce el disco?

A.—Sí, lo conozco. Es un disco maravilloso.

G.—Quiero decirle, además, volviendo a Karajan y a sus preferencias, que él tiene unos sentimientos muy firmes y unas ideas muy claras sobre la música que le gusta, la que no le gusta y la que le gustaría hacer; y así llegamos a un nuevo punto, el de la música que, como un sentimiento definitivo, debería hacer, digamos... (Vacilando.) ... bien, voy a decir algo muy estúpido, lo que debería hacer antes de su muerte. Quiero decir... (Carraspeando, mirando hacia el techo.) El tiene... una sensación muy fuerte del destino y un sentimiento muy arraigado de... bueno, sería un poco dramático decir de sus responsabilidades; pero yo me atrevería a llegar hasta ese punto y predicar ese sentido de la responsabilidad de Karajan. Yo tengo la sensación de que él sabe exactamente las obras que debe hacer y que debe dejar como una especie de testamento musical. Y hay, por tanto, algunas piezas que a él le entusiasman, pero que prefiero no interpretar.

A.—Me temo, señor Glotz, que entramos en un terreno un poco delicado, pero quiero preguntarle algo: al hablar de la «responsabilidad» de Karajan y de lo que él cree que debe hacer o no debe hacer, ¿quiere usted decir que él no está seguro de ir a tener tiempo para llevar adelante sus objetivos musicales?

G.—(Respirando hondamente.) Bueno, usted sabe muy bien que Karajan ha estado seriamente enfermo en los últimos años, y a la vez conoce la formidable, a-som-bro-sa fuerza de voluntad que él tiene y su increíble capacidad de trabajo, muy superior a la de un hombre normal veinte años más joven. Lo que ocurre es que él piensa que durante el tiempo que le resta, en términos de vida laboral, su actividad debe estar enteramente consagrada a aquellas

Glotz, entre Weissenberg y Seiji Ozawa. (Foto Neucelli.)



obras en las que tiene algo... especial que decir, algo que está dentro de él y que tiene que volcar al exterior.

A.—¿Sería éste el caso de ese Parsifal que lleva tantos años preparando?

G.—Indudablemente.

A.—Entonces, Michel, me permitirá que le pregunte algo que muchos aficionados, entre los que me cuento, no acaban de comprender del «modus operandi» de Karajan. ¿Por qué tantas reiteraciones en su discografía? ¿Por qué ha grabado tantas veces la Cuarta de Tchaikovsky? ¿Por qué repetir interpretaciones de Bruckner, de Mozart, de Beethoven, de Brahms?

G.—Esa es una pregunta que puedo responderle con facilidad. Hace algún tiempo, creo recordar que le comenté a usted mi convencimiento de que volvería a grabar las Sinfonías de Brahms y últimas de Mozart, y así ha sido.

A.—Es cierto.

G.—Pues bien, ello demuestra hasta qué punto este hombre piensa, todo el tiempo, en cómo puede mejorar algo que él ya ha hecho maravillosamente bien una vez. Usted reconocerá conmigo que sus antiguas versiones de Brahms para Deutsche son fantásticas, y, sin embargo, no ha vacilado en repetir los registros, porque sabía que podía realizar algo todavía mejor en estos momentos. Lo mismo puede decirse de las Sinfonías de Beethoven, que también ha vuelto a grabar (3).

A.—Pero, señor Glotz, usted debe saber que no todo el mundo coincide en que las nuevas versiones superen a las antiguas.

G.—Bien; esas opiniones pueden darse, son comprensibles, pero creo que el tiempo demostrará que son erróneas. Quiero, además, ponerle algunos ejemplos de grandes obras por las que Karajan tiene el mayor aprecio, pero que no piensa grabar. Un caso es la Sinfonía en Do, de Bizet, que él no quiere grabar. Usted sabe muy bien que él ama la música de Bizet, al que considera un músico maravilloso. Pero dice que nunca ha visto cómo podría dar algo personal a esta música, y, por tanto, nunca ha grabado la Sinfonía de Bizet, y lo más probable es que jamás lo haga. Sin embargo, hay composiciones famosas, y ahora me viene a la memoria la Sinfonía «Júpiter», de Mozart, en las que él puede no haber hallado la medida última de satisfacción con lo realizado. En la Júpiter, de Mozart, hay un movimiento que para él representa un gran problema musical. Hablo de problema musical, no técnico; es obvio que él nunca ha tenido problemas de técnica, pero no me sorprende nada que haya vuelto a grabar esta obra. Creo que también hace algún tiempo le comenté a usted mi particular convicción de que, tarde o temprano, volvería a grabar la última Sinfonía de Mozart, y entonces todavía estaba muy reciente el registro de las seis últimas Sinfonías para EMI.

A.—Así es, efectivamente.

G.—Entonces, regresando al punto que ha originado todo esto, le diré que dudo muy seriamente, a través de lo que le he explicado, que Karajan vaya alguna vez a completar un ciclo Mahler. Concretamente, me consta que no tiene ninguna intención de grabar la Primera Sinfonía de Mahler porque no le gusta nada, pero nada, la obra en cuestión.

A.—¿Pero qué me dice?

G.—Que la pieza le parece detestable. A mí, personalmente, me gusta, y mucho, como seguramente le ocurre a usted; pero sé positivamente que a él no le gusta en absoluto, y cuando una obra le desagrade, ni la toca y, voy más lejos, ni siquiera la escucha.

A.—¡Bien! No deja de ser paradójico lo que usted me cuenta, máxime cuando Deutsche Grammophon, a nivel de carpetas, está presentando el Mahler de Karajan con carácter de ciclo. ¿Le pasa lo mismo con las primeras Sinfonías de Bruckner?

G.—(Contando en voz baja, como pasando revista mentalmente.) Bueno, quizá con Bruckner no sea tan acentuado lo que no le gusta. Creo que sí hay alguna posibilidad de que complete un ciclo Bruckner, pero no estoy demasiado convencido: se lo digo a título personal.

A.—Pasemos a otro tema. He observado, al verle trabajar, que siempre realiza usted sus registros en cuadrofónica. ¿Cuál es su posición personal sobre esta técnica, hoy en franca recesión?

G.—Bien; es cierto que hoy la cuadrofónica está en baja, por razones comerciales e industriales bien conocidas. La verdad es que el empleo o no de la técnica cuadrofónica, independientemente de que la edición final del disco sea estéreo, cuadro o compatible, depende de dos cosas. La primera es la condición misma de la música que se está grabando, su aptitud o no para una técnica de cuatro canales. La segunda es que se trate o no de cuadrofónica real: quiero decir, entiendo que la cuadrofónica real en una orquesta significa dividir a la orquesta en cuatro partes. Pienso, por ejemplo, en el caso del Concierto para orquesta, de Bartók, grabado por Boulez para CBS. Este es un caso que a mí, personalmente, no me gusta...

A.—¿Ni siquiera como grabación?

G.—No, ¡como grabación claro que sí! Es absolutamente extraordinaria, soberbia. Como toma de sonido, como planificación espacial, es un triunfo, es un registro fantástico. Lo que no me gusta nada es la interpretación, tan seca, tan... carente de corazón, de

(3) El ciclo de Beethoven ha sido comentado en el número 481 de RITMO, y el de Brahms, en el número 496.

Un solo
para
el mundo

MUSIK MESSE FRANKFURT

Frankfort toca el primer violín.
En el concierto de la feria internacional:
Instrumentos de música, accesorios de
música, ediciones de música.
Frankfort presenta la oferta mundial
completa en música.
Y – música para su oído –
ahora con fecha propia.*
Un solo para el mundo de la especialidad.
Frankfort – Una nota
de buen tono. – Internacional.

Feria internacional
de especialidades
Instrumentos de música
Accesorios de música
Ediciones de música

Frankfurt am Main
23.2.-27.2.1980

* Una semana antes de la Feria Internacional de Frankfort,
sin problemas de hotel y transporte.

Información:

Cámara de Comercio Alemana para España,
Paseo de la Castellana, 18, Madrid 1,
Tel.: 275 40 00, Telex: 42989 HAKAE.
Barcelona 8, Calle Córcega 301-303,
Tel.: 228 81 01.

espíritu. Pero la grabación es imponente. Hay música que parece hecha y concebida para la cuadrofonia, y de hecho algunos compositores han escrito piezas en función de la cuadrofonia.

A.—Por ejemplo, Morton Subotnick en Touch.

G.—Así es. E incluso la falsa cuadrofonia, la cuadrofonia «inducida», puede incrementar seriamente la belleza de un registro, puede... cómo le diría... potenciar, técnicamente y también artísticamente, el sonido. Hay músicas, por otro lado, en las que el empleo de la cuadrofonia puede ser nefasto, puede arruinarlas. En una palabra, yo he pensado siempre que la cuadrofonia, como toda mejora técnica, actualmente los sistemas digitales o el «direct-to-disc», deben ser usados con cuidado. En cualquier caso, siempre me sentiré favorable a aquello que nos ayude a mejorar la calidad del sonido, que nos ayude a hacerlo más fiel y real.

A.—Por lo general, ustedes han realizado casi todas las grabaciones, en Berlín, desde el principio de los años setenta con sistema cuadrofónico, ¿no es así?

G.—No han sido «casi todas», sino todas, sin excepción, sobre todo en las óperas, aunque luego el disco se haya publicado meramente en estereofonia.

A.—Sin embargo, Fidelio creo que no fue grabado en tetrafonia.

G.—¿Cómo que no? ¡Claro que se grabó en cuatro canales; bueno, en muchos más! No fue editado en cuadrofonia seguramente porque entonces, mil novecientos setenta o mil novecientos setenta y uno, no habría una especial confianza en el desarrollo del sistema, pero le puedo asegurar que la grabación fue cuadrofónica. Incluso se han producido, yo mismo lo he hecho, grabaciones en tetrafonia de piano solo...

A.—Perdone, ¿y usted cree que tiene mucho sentido grabar para reproducción en cuatro altavoces a un único piano?

G.—(Arrellanándose en la butaca.) Bueno, esto nos acerca al punto que anteriormente le comentaba acerca del tipo de música que funciona o no funciona dentro de estas técnicas. Por ejemplo, cuando Alexis Weissenberg grabó el Album de la Juventud, de Schumann, se insistió en que las tomas de sonido se efectuasen en cuadrofonia, y luego el disco se editó como cuadrofónico en varios países...

A.—En España, por ejemplo.

G.—... y yo no creo que en ese caso la cuadrofonia añadiera muchas cosas a la interpretación, aunque entiendo las razones de índole comercial. Sin embargo, cuando el mismo Weissenberg grabó las grandes transcripciones pianísticas de Bach, incluyendo la versión de Busoni de la Toccata y Fuga en Re menor, o la de la Chacona, la cuadrofonia contribuía a crear la impresión de «gran sonido», del tipo de sonido que nos agrada escuchar en una sala de conciertos. Bien; es una cuestión de música en cualquier caso. Creo que tiene sentido grabar para reproducir por cuatro altavoces en ciertas piezas del repertorio. Pienso, por ejemplo, que el Segundo Concierto de Rachmaninoff, grabado por Weissenberg y Karajan, es mucho más hermoso en su versión cuadrofónica que en la estéreo. Pero es esa obra y no otra.

A.—Hablemos un poco más de usted y sus preferencias. ¿Me podría decir si hay alguna obra, alguna pieza, que le hubiera gustado producir y que no haya tenido ocasión de hacerlo hasta ahora?

G.—¿Se refiere usted a grabaciones de otras personas?

A.—No, intento saber si existe esa grabación soñada que nunca haya hecho y que quisiera producir.

G.—(Separando los brazos, en un gesto de máxima amplitud.) ¡Oh, hay muchas, muchas!

A.—¿Podría indicarme alguna?

G.—Es que son tantas, no puede hacerse una idea. Pero, en fin, le confesaré uno de mis sueños que sólo en los últimos años ha empezado a realizarse: siempre anhelé grabar las grandes óperas de Verdi. Y hasta que Karajan hizo Otello para EMI yo no había producido ni una sola ópera de Verdi.

A.—¿Nunca, en toda su carrera?

G.—Nunca. Claro, esto se debe a que las grandes óperas de Verdi grabadas con María Callas para EMI, que es la firma en la que yo empecé mi carrera y con la que he estado ligado en exclusiva durante muchos años, se habían llevado al disco antes de mi tiempo, antes de que yo empezara a trabajar en este medio. Luego, ya en los años setenta, Karajan me dio la oportunidad de producir Otello. Y parecía que no iba a haber más Verdi en el horizonte, y yo deseaba hacer Don Carlos... (Pensativo, hace recuento.), Aida, Traviata... Pero, afortunadamente, en estos últimos años he podido hacer Trovador, con Karajan, y ahora Don Carlos (4). Y en los próximos meses podré, por fin, producir Aida (5). En realidad, a mí me gustaría hacer casi todo Verdi: Ballo, Falstaff, Macbeth, Forza... ¡Todo! (Riendo.)

A.—¿Tiene usted en mente directores ideales para todas esas óperas que ha citado?

G.—(Con tono irónico.) Sí, ciertamente, tengo uno: Karajan. (Risas.)

A.—¡Bien, señor Glotz, su fidelidad es encomiable! Y, ahora en serio, ¿aparte de Karajan?

(4) Don Carlos, dirigido por Karajan, se grabó en septiembre de 1978, y EMI lo ha editado ya internacionalmente. La publicación en España se espera para la primavera de 1980.

(5) Aida también ha sido grabada, en mayo del año en curso, igualmente para EMI, con dirección de Karajan. El álbum aún no ha sido publicado.

G.—Bueno... Si pudiera, me encantaría hacer una Traviata con Giulini, que es un maestro al que respeto y admiro mucho. Verdi, en general, de no poder hacerlo con Karajan, me gustaría producirlo con Giulini.

A.—Voy a extender el campo de la pregunta, Michel: ¿con qué directores, vivos o muertos, le gustaría utópicamente trabajar?

G.—(Sin vacilación.) Con Cantelli, Guido Cantelli. Haber podido producir un disco a Cantelli sería uno de los hitos de mi vida profesional. Para mí era un hombre de un talento fenomenal, excepcional, un fe-nó-me-no.

A.—¿Llegó a conocerle personalmente?

G.—No, nunca tuve oportunidad de hablar con él, aunque escuché en vivo varios de sus conciertos. Y otro maestro... «soñado», como usted dice, fue, para mí, Beecham, aunque aquí el sueño se hizo realidad, porque sí hice algunas grabaciones con Sir Thomas, en sus últimos años. Yo le adoraba. Era un director de orquesta maravilloso, ma-ra-vi-llo-so. (Se calla por unos segundos, esgrimendo una sonrisa que parece recordar vivencias joviales de Beecham.) Grabando Carmen, Victoria de los Angeles se encontró indisputada para una prueba de balance voces-orquesta... ¡y Beecham me hizo a mí cantar la «Habanera»! (Risas.)

A.—Eso no salió en el disco...

G.—¡Gracias a Dios, no! Pero volviendo a intérpretes en activo, sinceramente sí creo que hay directores muy interesantes, altamen-



Grabación de Il Trovatore en Berlín: Karajan, frente al tablero de control; Glotz, ante el atril, con la partitura. Sentados, detrás, Leontyne Price y Piero Capucilli. (Foto Lauterwasser.)

te interesantes. Indudablemente, uno de los más atrayentes es Seiji Ozawa, un músico extraordinario, con unas capacidades fuera de lo corriente. Otro director muy estimable, quizá no suficientemente reconocido, es Stanislaw Skrowaczewski, a veces irregular, pero muy interesante. Aldo Ceccato es otro director muy, muy bueno. ¡Claro, está Giulini!: no le menciono porque es tan obvio que es uno de los más grandes maestros... Realmente, hay algunos directores italianos sobresalientes, y no pienso sólo en las grandes figuras. Por ejemplo, hace tiempo me impresionó enormemente la labor de Nello Santi dirigiendo I Vespri Siciliani en la Opera de París, y, más recientemente, su Otello ha sido sensacional. ¡Realmente notable, muy no-ta-ble! Y está también este hombre, más joven... también italiano...; bueno, es muy conocido... (Tamborileando los dedos en la frente, buscando el nombre que no recuerda.)

A.—¿Riccardo Muti?

G.—¡Efectivamente, Muti! ¡Extraordinario, un gran artista! Y, evidentemente, está Maazel. Lorin Maazel es un maestro de primera fila. Pero no estoy seguro de que todas estas personas, quiero decir, no estoy seguro de que todos ellos tengan la extraordinaria panoplia, la fenomenal organización mental de Karajan.

A.—Usted no tiene dudas en darle a Karajan el número uno.

G.—Ninguna duda.

A.—Bien; quisiera ahora citar algunos nombres de personas; es decir, músicos a los que usted ha conocido o visto, y que me diera su opinión al respecto. Me da igual que hable de la persona o del profesional. Y si hay alguien de quien prefiera no hablar...

G.—No se preocupe, no tengo secretos. Adelante.

A.—Otto Klemperer.

G.—(Rápidamente.) Extraordinario. Yo adoraba su forma de interpretar, sobre todo la de hace muchos años, y considero que fue un músico sensacional. Y, diciéndole esto, puedo también indicarle que no me gustaron nada, nada, na-da, sus últimos discos, muy en especial sus Bodas de Fígaro, que en su día me parecieron, y hoy me siguen pareciendo, insoportablemente aburridas. Y, lo que es

más grave, no sólo encuentro que su versión es aburrida, sino también muy «bourgeois». Amo de corazón su Zauberflöte, la adoro. Creo que es muy, muy bella; muy lenta, pero muy bella. Pero rechazo totalmente sus Nozze di Figaro, porque, tal como yo lo veo, Las Bodas son un Mozart muy, muy aristocrático, y deben ser interpretadas con una gran luz, y con una medida muy especial, y en las cuerdas... las cuerdas deben ser como seda, ¿me entiende?, y no esa especie de uuu-uuu-uuu (Con tono cavernoso.) germánico. Y, además, los «tempi» son tan disparatadamente lentos que los cantantes no tienen tiempo de respirar, y así es posible oír a esa cantante tan soberbia que es Teresa Berganza, ¡cantando de afinación!; y puedo decirle esto porque soy muy amigo, íntimo amigo de Teresa Berganza, y ella me lo ha corroborado. Yo creo que Berganza es, fuera de toda duda, una de las más grandes cantantes de nuestro tiempo y que ha sido el mejor «Cherubino» imaginable. Por eso, conseguir que en unas Bodas de Figaro Teresa Berganza esté tan a disgusto que no pueda respirar, y a duras penas cantar normalmente el papel del que ha hecho una creación única, para mí es terrible. Quiero con esto decir que en la música y, desde luego, siempre en la música vocal de Mozart, hay una indicación definida de la respiración, una indicación que busca esta especie de... (Inhala profundamente.) ... y no es posible obtener estos resultados musicales si usted toma para un «allegro» un «tempo» de «adagio», porque el «tempo» escrito y concebido no es el de un «adagio». No fue pensado así, no fue escrito así, no significa eso y, en suma, se va contra la música; yo lo veo así. Entonces, Klemperer: extraordinario, pero imposible en sus últimos años.

A.—Le diré ahora el nombre de un productor: Walter Legge (6).

G.—Le considero el más grande entre los productores. Fue el más grande productor artístico de la generación anterior a la mía, y pienso sinceramente que fue el verdadero «pionero» de esta profesión, el hombre que descubrió a todos los grandes talentos de su época. Y cuando digo «todos», me refiero ab-so-lu-ta-men-te a todos. El descubrió a Callas, a Karajan, a Klemperer, a Giulini, a Schwarzkopf, a Christa Ludwig, a todos, radicalmente a todos. Y, lo que es más importante, los llevó a los estudios de grabación, les familiarizó con el disco y les hizo dejar testimonios imperecederos de su arte. Además, y esto es muy importante y conviene recordarlo, él tenía una idea del sonido que para aquellos tiempos era completamente moderna. Si usted escucha, por ejemplo, el Rosenkavalier de Karajan y Schwarzkopf, o la misma Ariadne auf Naxos, pero sobre todo el Rosenkavalier, el sonido, la concepción panorámica del mismo, el balance entre voces y orquesta, es algo que para mí, incluso ahora, no ha sido superado, y sé de muchas personas de esta profesión que sustentan la misma opinión. Y me complace la idea de darle un ejemplo: todo el mundo se ha entusiasmado en su momento con el Rosenkavalier producido por Decca con Solti, en el que Regine Crespin, que es artista mía y una gran amiga, ha hecho una espléndida creación de la «Mariscalca». Pero para mí, quiero decir, se trata de una grabación que simplemente no puede afrontar la comparación con el registro producido por Legge, que es anterior en quince años.

A.—Debo confesarlo que yo adoro ambas grabaciones.

G.—Yo, no; enténdame, me gusta el Rosenkavalier de Solti, pero... Le diré por qué no puedo sentir la misma admiración por ambos: para mí, la parte más hermosa del Rosenkavalier es el «Trío», y ese «Trío» debe partir de un «pianissimo» muy, muy bajo, y con un sonido muy remoto, evocativo, y con una gran nostalgia por parte de la «Marschallin», y este pasaje no es comparable en absoluto con ese fenomenal «crescendo» que Karajan construyó en la antigua grabación y que Legge plasmó en un plano sonoro único, casi milagroso.

A.—Vayamos con otro nombre: Pierre Boulez.

G.—¿Como compositor o como director?

A.—Como compositor.

G.—Bien, como compositor es una personalidad muy interesante. Sí, ya sé que ésta es la palabra que todo el mundo dice, «interesante»; es la forma más sencilla de salir del paso. Pero es que, para mí, Boulez es eso precisamente, in-te-re-san-te, no bello, o conmovedor, o excitante, sino exactamente interesante. Pero quiero ser honesto; para empezar, yo no soy especialmente fanático de la música contemporánea, no soy de esos que se vuelven locos con la música actual. No me siento especialmente tradicional ni conservador, pero, desgraciadamente, mis oídos y mi capacidad intelectual terminan poco después del último Stravinsky.

A.—¿Incluye eso a la Escuela de Viena?

G.—¡Oh, sí! La Escuela de Viena es O.K. Aunque debo indicar que no me gusta todo lo escrito por sus miembros; pero, sin embargo, sí considero que todo lo que Schönberg, Berg y Webern han escrito era importante. Entonces, respecto de Boulez, creo que se trata de una mente musical de la mayor importancia, más que de un director importante.

A.—¿Puede explicar esto un poco más?

G.—(Dudando un poco.) Sí... Creo que puedo explicarlo. Boulez es un hombre muy importante en la música, en general. Sus reflexiones sobre música siempre son del mayor valor. Sus libros

son muy buenos, ¡extraordinarios incluso!, con una capacidad de análisis desusada y una agudeza perceptiva increíble. Todo lo que dice sobre música, especialmente ahora, porque en sus años jóvenes era demasiado agresivo y eso le quitaba autoridad, y me consta que él lamenta algunas de las cosas que ha dicho o escrito en el pasado, o sea que, repito, todo lo que dice ahora sobre música es extraordinario. Lo que me inquieta es que no siempre he tenido la sensación de que pudiera realmente transmitir su pensamiento a la hora de interpretar la música, ¿me entiende?, de que pudiera transmitir como director el enorme interés que encierra su mente musical. En una palabra, diría que muy a menudo me da la impresión de que dirige como un compositor.

A.—Pero eso es una virtud para algunos.

G.—(Sonriendo, mientras mira fijamente al entrevistador.) No para mí.

A.—Le diré un último nombre: Alexis Weissenberg.

G.—Pero eso es muy difícil, usted sabe muy bien que yo soy su productor, su agente...

A.—Aun así. Trate de darme una visión objetiva de Weissenberg.

G.—Bien; mi respuesta ha de ser muy simple. Le considero el más grande pianista actual. Yo le escuché por primera vez en mil novecientos cincuenta y uno, cuando hizo su debut en París. Yo entonces no sabía quién era, y recibí una impresión enorme, y esta impresión primera todavía subsiste. Si no le considerara un artista genial, no podría trabajar con él, como no podría trabajar con Karajan o con Berganza si no les considerara, de corazón, los más grandes.

A.—Quiero ir terminando, Michel, me ha concedido usted mucho tiempo. ¿Tiene alguna grabación favorita?

G.—¿Quiere decir hecha por mí?

A.—Efectivamente.

G.—Habría varias. Naturalmente, puedo contestarle que es la última, que es la respuesta tópica. Pero no, le puedo decir alguna. Por ejemplo, Don Quijote, de Richard Strauss, con Rostropovitch y Karajan. Grabar ese disco fue una experiencia inolvidable. Fue la primera grabación que hice con Mstislav Rostropovitch y, es obvio, es algo que nunca olvidaré. Incidentalmente, recuerdo que ese disco obtuvo al año siguiente un premio mundial...

A.—Cierto, el «Prix Mondial du Disque» de Montreux. Fue en el setenta y seis. Yo formada parte del Jurado.

G.—También guardo una grata impresión del álbum de las Sinfonías de Schubert de Karajan. Por cierto, puedo contarle algo que le divertirá. Quizá recuerde que la Inconclusa apareció primero en un disco acoplada a la Sinfonía 104 de Haydn. Pues bien, la Sinfonía de Haydn, que dura veinticinco minutos, se grabó en un total de cuarenta y cinco minutos, y lo mismo se tardó en grabar la Sinfonía de Schubert, lo cual quiere decir que hicimos ese registro en la mitad de una sesión normal. Pero usted, señor Arteaga, no se extrañará de ello, ya que nos ha visto trabajar, porque usted ha sido una de las pocas personas invitadas a sesiones de grabación de Karajan, en Berlín.

A.—Sí, es cierto, y se lo agradezco a ustedes.

G.—Usted estuvo durante la grabación de algunas de las Sinfonías de Beethoven, ¿no es así?

A.—No, fue poco antes de la grabación de Il Trovatore. Asistí a las tomas del nuevo Requiem Alemán, las Variaciones sobre un tema de Haydn, el Tercero de Beethoven con Weissenberg y la Quinta de Sibelius.

G.—Sí, ya recuerdo. ¿No estuvo también Antoni Ros Marbá?

A.—Efectivamente, el día de la Quinta de Sibelius. Y recuerdo que esa fue otra sesión de exhibición por parte de la Filarmónica de Berlín, ya que, según nos explicaron, hacía quince años que Karajan no programaba esa Sinfonía, y un treinta por ciento de la orquesta no había tocado nunca la pieza con él y un veinte por ciento de los músicos no la habían tocado nunca; y, sin ningún ensayo previo, la obra se grabó, en una sola toma, en algo menos de una hora.

G.—Así fue, buena memoria. Eso corrobora, una vez más, el grado de compenetración increíble a que ha llegado este hombre con sus músicos. Otro disco demostrativo de esa capacidad de la Orquesta y de Karajan, disco al que también profeso especial aprecio, fueron los Valses de Strauss. Y hubo también algo fantástico, quiero decir, en el mismo día: por la mañana, terminamos Don Quijote con Rostropovitch, Karajan grabó, como le he explicado, la Inconclusa y la Londres, y por la tarde grabamos los Valses de Strauss completos, y después él hizo dos correcciones del Schubert y una de Don Quijote, pasando de una obra a otra como si fuesen la misma partitura, la misma página. ¿Sabe usted?, lo que me impresiona, quiero decir, es la increíble organización de su cerebro, la ab-so-lu-ta claridad de su espíritu, y la forma en que él sabe e-xac-ta-men-te dónde está, qué «tempo», qué dinámicas empleó en la toma principal; todo ello es para mí algo absolutamente asombroso. Ha ocurrido a veces, grabando Sinfonías de Haydn o Mozart, que él haga primero el «Trío» y luego la segunda parte del «Minueto», y tiempo después haga la primera sección del «Minueto», y el ajuste, por «tempo», por dinámica, por sonido, sea exacto con lo ya grabado. Eso es algo fantástico. Y déjeme decirle

(Concluye en la pág. 83)

(6) Cuando esta parte de la conversación tuvo lugar, Legge aún vivía. RITMO se hizo eco de su fallecimiento («Con nombre propio», número 493), acaecido el 22 de marzo pasado, cuando Walter Legge contaba setenta y dos años.

OFERTA DE MASTERWORKS NAVIDAD 1979



CLASICOS ESPAÑOLES EN BANDURRIA, LAUD Y GUITARRA S 73902
 El **Trio Albeniz** interpreta obras de Albeniz, Falla, Granados, Sor, Halffter, y Barrios.
 Precio Normal (1 Lp) : 650.-
 Precio Oferta : 500.-



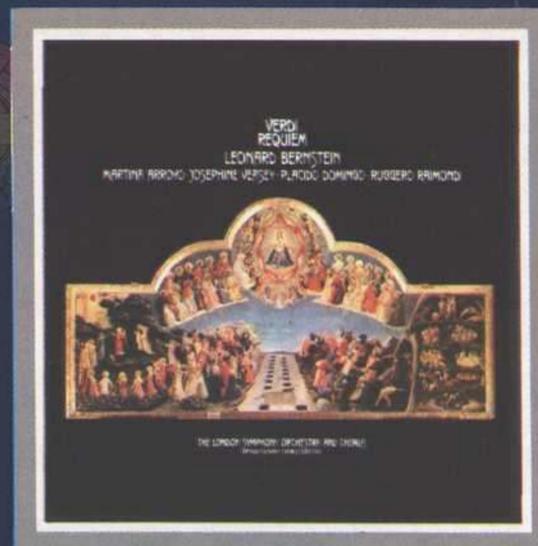
CANCIONES GOYESCAS Y CONTEMPORANEAS S 73907
 Angeles Chamorro y Emilio López de Saá interpretan canciones del Cancionero de Ocón y del mismo López de Saá.
 Precio Normal (1 Lp) : 650.-
 Precio Oferta : 500.-



DVORAK: CUARTETOS PARA PIANO S 79218
 El Cuarteto Juilliard, con Rudolf Firkušny al piano, nos ofrece los Op. 23 y 87.
 Precio Normal (Album 2 Lps) : 1.300.-
 Precio Oferta : 1.100.-



BACH: VARIACIONES GOLDBERG S 79220
 Rosalyn Tureck, gran experta en Bach, interpreta al clave las Variaciones Goldberg.
 Precio Normal (Album 2 Lps) : 1.300.-
 Precio Oferta : 1.100.-



VERDI: REQUIEM S 77231
 Re-edición de una de las grandes versiones del Requiem, dirigida por Leonard Bernstein.
 Precio Normal (Album 2 Lps) : 1.300.-
 Precio Oferta : 1.100.-

Del 10 de Diciembre 1979 al 18 de Enero 1980

OPERA Y TELEVISION:

UNA RELACION «PELIGROSA» DE NUESTRO TIEMPO

(y 2)^(*)

Por FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ

EL «PELIGRO» DE RTVE: DE TAL PALO, TAL ASTILLA

A todo lo largo de lo dicho en la primera parte de este trabajo, y siempre que ha venido a cuento, no he tenido inconveniente alguno en manifestar mi firme convicción de que el trato dado hasta ahora a la lírica en RTVE ha sido de pésima calidad. Lo cual, ciertamente, es lo más natural del mundo, ya que nuestra sociedad no le da uno mejor. En España no hay tradición operística viva (la que se mueve en torno al Liceo barcelonés hace años ya que es un venerable fósil) ni instituciones líricas. La reducida afición tiene, por regla general, un gusto orientado hacia formas caducadas de entender la ópera. Dadas estas premisas, no es de extrañar lo altamente improbable que resulta el que entre los cuadros directivos de RTVE —que salen de esta sociedad tan poco inclinada hacia la lírica y no de otra— figure alguien que no ya sea un especialista, sino que tan siquiera sepa de qué va la cosa y sienta cierta afición por ella. Y que, además, ocupe un puesto desde el que pueda influir en la producción y emisión de programas líricos; lo cual, dado el vértigo, que parece existir en RTVE, de poner al frente de un tipo de programas a una persona que es un especialista en otro completamente distinto, rozaría casi el milagro.

Sin embargo, RTVE, en estos dos o tres últimos años, ha pro-

ducido un número de retransmisiones, tanto desde el Teatro de la Zarzuela como desde el Liceo, realmente crecido. Tanto es así que, en el plazo de dos años, RTVE ha grabado más funciones en el Teatro de la Zarzuela que la BBC en toda su existencia en el Covent Garden, un teatro con unas 150 representaciones de más de veinte títulos distintos por temporada. Claro está que no se sabe bien qué pintan las cámaras de televisión en el Teatro de la Zarzuela, pues, salvo alguna que otra retransmisión que se hizo en directo, la mayoría de las grabaciones parece que se destinan a conservarse enlatadas hasta que surja la necesidad de cubrir un hueco en la programación de la segunda cadena. Al menos, ésta es la opinión expresada por la realizadora Pilar Miró, quien se considera, simplemente, una aficionada a la ópera que se «encarga de estas producciones porque es la única en RTVE que se interesa por ellas». Cabe también preguntarse si la asidua presencia de las cámaras de televisión en el Teatro de la Zarzuela no obedece a una simple operación burocrática de trasvase de fondos de un organismo rico, RTVE, a otro pobre, la Dirección General de Música, patrocinador del Festival de Opera de la capital de España. El argumento de que, por ser ambos organismos dependientes de un mismo Ministerio, el de Cultura, tal operación es innecesaria, pues bastaría una simple redistribución interna de fondos en el caso de que se quisiese subvencionar más fuertemente la minitemporada operística madrileña, es muy posible que se estrelle contra

(*) La primera parte ha aparecido en el núm. 496, pág. 84.

Las cámaras de RTVE visitan con frecuencia los teatros del Liceo y de la Zarzuela para producir las más de las veces ópera de mala calidad, enlatada. Si lo que se desea con las cámaras es justificar unas subvenciones especiales para las temporadas barcelonesa y madrileña, lo mejor sería no emitir las grabaciones resultantes, ni siquiera, como es lo habitual, como programas de relleno.



las rígidas estructuras de las leyes presupuestarias españolas. De ser correcto este supuesto, las cámaras de televisión vendrían a actuar como justificante legal para aumentar el presupuesto del Festival de Opera de Madrid a costa del de RTVE. Ciertamente, por otro lado, la televisión cubre una serie de horas de emisión a bajo precio con las cintas enlatadas que salen del Teatro de la Zarzuela.

Naturalmente, un estudio de la relación entre calidad y precio está fuera de todo lugar a la hora de juzgar estos programas operísticos, pues, dada la estructura del Festival de Opera de Madrid, las retransmisiones tienen que ser necesariamente malas. En efecto, los montajes, por llamarlos de alguna manera, suben al escenario sin apenas ensayos, lo que implica, lógicamente, que la realización televisiva se ensayará aún menos. Además, visualmente, las representaciones están a la altura de un mal teatro de provincias, con una iluminación hoy obsoleta en cualquier teatro que pretenda ofrecer espectáculos con un mínimo de calidad. Si a esto unimos el que la luz que emiten los focos adicionales que requiere la televisión puede competir ventajosamente con el sol de verano de nuestras playas del Sur, resulta que lo que aparece por la pequeña pantalla —y no digamos lo que ven los sufridos espectadores (que la función sea de bajo precio en relación con las otras en que no están las cámaras no justifica esta falta de respeto) del teatro, que, en las primeras filas de butacas, corren serio peligro de insolación— es una mala reproducción del montaje original, normalmente malo, como ya he dicho anteriormente, en la que las virtudes se difuminan y los defectos se acentúan hasta grados esperpénticos. Deseo hacer notar que considero al pobre realizador el menos culpable de todo este desaguado, pues ya se sabe que aunque la mona se vista de seda...

Todo lo dicho es igualmente válido para el caso de las retransmisiones desde el Liceo de Barcelona, salvo tal vez que, en general, son de peor calidad aún, y que, en este caso, no se trata de trasvasar fondos entre organismos de la Administración pública, sino de subvencionar a una entidad privada. Añadiré que parece existir en el Ministerio de Cultura la política de la igualdad de trato entre Madrid y Barcelona, al menos en cuanto al número de retransmisiones desde cada ciudad se refiere (esta pasada temporada, cinco desde cada una).

El sonido de estas retransmisiones es aún más pobre que la imagen. No sé cuántos puntos de toma de sonido habrá en el Teatro de la Zarzuela o en el Liceo, pero apostaría a que la gran mayoría de ellos son visibles a través de la pantalla de televisión. El escenario sólo parcialmente está cubierto por los micrófonos, de forma que, cuando los cantantes se mueven, el sonido fluctúa entre límites a veces intolerables. La gama dinámica es pobre y la fidelidad escasa. Y que conste que a esta misma conclusión se llega no sólo cuando se escucha el programa a través de los altavoces del receptor de televisión, sino cuando se hace mediante una cadena de Alta Fidelidad, lo que parece dejar bien en claro que el origen de la baja calidad está en la toma de sonido (ésta, dicho sea incidentalmente, es tan mala en las retransmisiones radiofónicas como en las de televisión. Desconozco si la toma sonora es conjunta o separada).

Así las cosas, si se desea producir programas líricos propios, ¿no sería más positiva una política de concentración de esfuerzos en busca de un mínimo de calidad? Tal política podría consistir en limitarse a una retransmisión por temporada, desde cada uno de los teatros del Liceo y de la Zarzuela, de una representación especialmente proyectada para este fin, que se haría con suficientes medios, tanto económicos como artísticos y técnicos (vamos, un verdadero montaje lírico), y que, por supuesto, contaría con un suficiente número de ensayos tanto para la puesta en escena en sí como para su retransmisión por televisión. Y no sería ninguna tontería que para ello se contara con la colaboración,

La Televisión Francesa grabó el montaje de *Lulú* de la Opera de París, estreno absoluto de la versión con el tercer acto completado por Cerha. La grabación fue ofrecida a RTVE, que no la compró en el período habilitado para ello. ¿Por qué?



bien como asesores, bien como responsables directos, de técnicos extranjeros (pues en España no parece haberlos) que sean verdaderos especialistas en este tipo de retransmisiones. Por supuesto, esta política sería contraria a la de considerar a las cámaras de televisión meras comparsas en una operación de subvenciones a las temporadas operísticas barcelonesa y madrileña; pero es posible que, a la larga, resultase más beneficiosa al promover la afición entre los espectadores satisfechos con la calidad del espectáculo televisivo.

Sin embargo, y aun en el caso de hacerse las cosas con este nuevo enfoque, muy probablemente, y si no cambian los usos de RTVE a la hora de emitir programas de ópera, el hipotético buen producto moriría, inevitablemente, a la hora de aparecer en la pequeña pantalla. Y aquí no caben las disculpas a la hora de enjuiciar a RTVE, pues emite igual de mal sus malos productos propios actuales como los buenos procedentes de otras televisiones. Recientes están aún la emisión del *Don Carlo* de La Scala, incomprensiblemente censurado en su escena final y ofrecido de un tirón y a palo seco, o, y para seguir con La Scala, la de *La Bohème*, cuyo sonido de origen (de gran calidad) fue maltratado por RTVE, acompañada de unos ridículos comentarios, plagados de errores (uno de ellos el del «Café Metropol», ya citado en la primera parte de este trabajo) como de costumbre; leídos, también como de costumbre, por un locutor con cara y maneras de anunciar un lucroso suceso de repercusión nacional (curiosa asociación: ópera-cultura/locutor serio, envarado, enlutado). ¿Pero es que es tan difícil encontrar a alguien que sepa redactar con propiedad unos comentarios explicativos a la *Bohème*? Y quien dice esta ópera, puede decir todas y cada una de la casi totalidad de las emitidas por RTVE, pues, salvo excepciones, que puede haberlas, las óperas son comentadas en RTVE por personas con escasa, por no decir nula, información operística. Lo que es algo poco admisible, a la vez que fácil de solucionar; al menos, más que otros problemas que impiden que la lírica encuentre un hueco digno en la programación de nuestra televisión, como es la ignorancia de lo que se oferta al mercado: sólo así se puede comprender que muchas de las retransmisiones que en los últimos tiempos han tenido difusión no sólo europea, sino mundial (algunas mencionadas ya en estas mismas páginas; otras, como la *Lulú* de París, estreno mundial de la versión completa por Cerha, aún no, pero igualmente importantes), estén aún por llegar a nuestras pantallas, si es que llegan, pues en algunos casos, el de la *Lulú* parisina, por ejemplo, parece haberse perdido definitivamente el tren tras no haber realizado su compra a lo largo de todo el mes que estuvo a disposición de las emisoras de Eurovisión (que, dicho sea de paso, compraron masivamente).

Otro ejemplo de la desidia con que RTVE trata el problema de las retransmisiones líricas es la ausencia de representante español en el Comité de la U.E.R., que, bajo la presidencia de Humphrey Burton, coordina las retransmisiones operísticas desde los distintos teatros europeos, seleccionando aquellas que merecen una difusión continental. Este Comité tiene, además, otras funciones, como son el estudio de los problemas técnicos relacionados con este tipo de programas y el intercambio de experiencias. ¿Sería tan gravoso enviar algún representante a las reuniones de la U.E.R.? ¿Y sería tan difícil que un realizador de RTVE asistiera a alguna de las retransmisiones en directo desde los grandes teatros líricos europeos? Preguntas sin respuesta, dado que lo que falta en RTVE es, básicamente, interés por la lírica y, en consecuencia, especialización.

«ESTRELLAS ESPAÑOLAS DE LA OPERA»: UN PROGRAMA TURÍSTICO CON ILUSTRACIONES OPERÍSTICAS, A LA SOMBRA DEL LICEO

En un principio, y dentro del esquema original preparado para este artículo, había pensado introducir un apartado dedicado a los programas sobre la ópera que no fuesen grabaciones o retransmisiones de representaciones líricas, esto es, los programas de tipo cultural dedicados a la historia del género, los de carácter biográfico, los de formato de revista de actualidad operística, etcétera, analizando las producciones y tendencias internacionales y pasando posteriormente al caso español, un poco siguiendo la metodología empleada hasta ahora en este trabajo. Pero nuevamente me encuentro ante la dificultad de manejar unos datos a la vez abundantes y dispersos, sin contar con referencia alguna en cuanto a su importancia y significado. Así que dejemos, por esta vez, de asomarnos al exterior (que suele ser peligroso) y centrémonos en la producción nacional de este tipo de programas, cuyo casi único ejemplo es la serie titulada «Estrellas españolas de la ópera».

A la hora de juzgar un programa de televisión, medio de comunicación de masas, conviene tener bien en cuenta los objetivos perseguidos por sus creadores. En el caso de la serie que nos ocupa, éstos son, según Pedro Grima, director ejecutivo de la serie, tres: «En primer lugar, dar a conocer a gran parte del pueblo español a unos artistas que son primeras figuras en todo el mundo; en segundo lugar, hemos tratado de hacer unos programas "exportables", que pueden interesar a otras muchas televisiones, para que vean los resultados que pueden obtenerse con ellos; por últi-

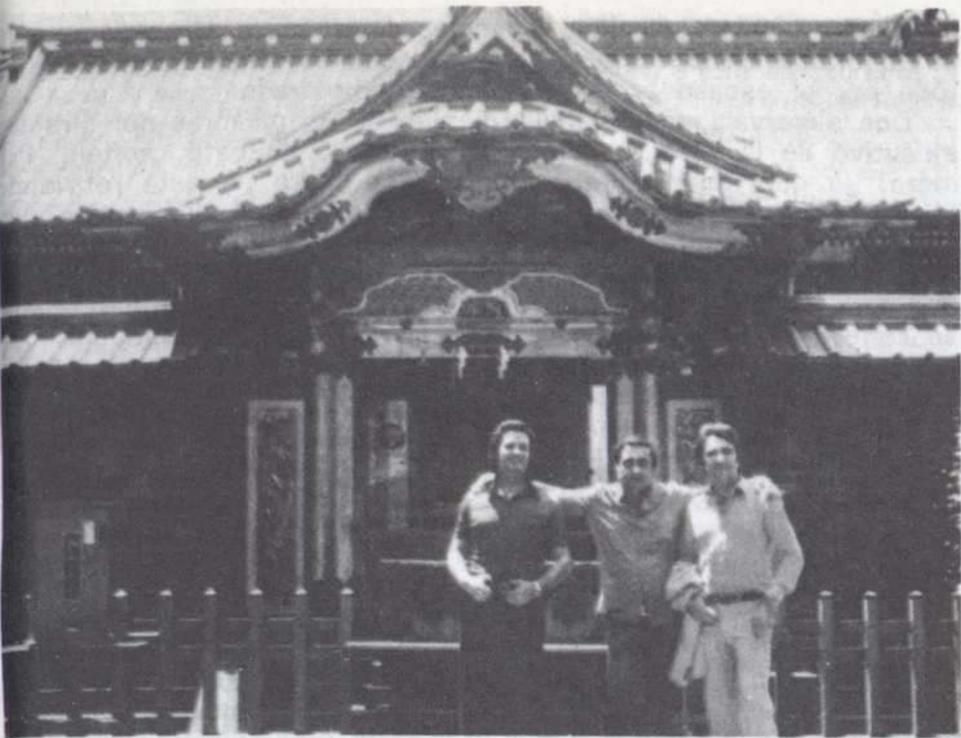
KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Badajoz Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón
Cartagena Ciudad Real Córdoba Eibar El Ferrol del Caudillo Elda Elche Gerona Gijón Granada Huelva Huesca La Coruña León
Lérida Linares Logroño Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca) Manresa (Barcelona) Mataró (Barcelona) Miranda de Ebro Murcia
Oviedo Pamplona Reinos Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza cultura y Deporte 2012



Pedro Lavirgen y Vicente Sardinero, con José Luis Font, en el Japón. La foto, que parece sacada de un álbum de recuerdos viajeros, es fiel testimonio del sabor turístico que rezuma toda la serie **Estrellas españolas de la ópera**.

mo, no podemos desdeñar la función documental de los capítulos, que darán testimonio de una gran época para nuestra ópera» (1). Pese a que la serie incluía un capítulo dedicado a la historia de la ópera, sus autores no se propusieron, al parecer, hacer unos programas de divulgación cultural. Y, sin embargo, desde un principio, tanto la propia RTVE como la mayoría de la prensa (incluida la revista **Tele-Radio**, que titula un reportaje de presentación de la serie —del que están sacadas las declaraciones del director ejecutivo— como «Historia de la ópera») catalogaron la serie como de divulgación cultural, lo que en ningún caso era. Pero, al parecer, esto sirvió para despertar cierto interés en los telespectadores, debido, muy probablemente, al fenómeno de sobrevaloración «ambiental» de los programas con vitola cultural. Puede esta hipótesis explicar así el hecho de que, en sus dos o tres primeros capítulos, la serie, que se emitió en un espacio de la programación de la primera cadena habitualmente dedicado a la retransmisión en directo de partidos de fútbol, superase, en lo que a la aceptación de los espectadores se refiere, al popular deporte. Ciertamente es que las últimas retransmisiones futbolísticas de las tardes de los domingos habían alcanzado un nivel más bien bajo de aceptación, debido, entre otras cosas, a que los partidos resultaron bastante aburridos y a que hay muy pocas mujeres a las que les guste este deporte. La serie fue, pues, bien recibida, en comparación con el programa a que sustituía. Nótese que he hablado de aceptación y no de cifras de audiencia, pues si bien ambos puntos son investigados por RTVE, ésta sólo comunica los resultados del grado de aceptación de los programas, nunca de su audiencia, aunque, y según todas mis informaciones, las audiencias varían en número escasamente en relación con los cambios de programas; tan rígidos son los hábitos televisivos.

Pero la sobrevaloración de la cultura se esfuma si los responsables del programa no aciertan con la fórmula de comunicación, con la «receta mágica». Esto no presupone, normalmente, falta de calidad en un programa o de rigor en la exposición del tema a divulgar. Se trata, simplemente, de saber o no traspasar al espectador el amor, la admiración o el interés que se supone siente el equipo realizador de un programa por el objeto de éste, acercando el hecho cultural en cuestión a personas que, en principio, lo consideran como ajeno a su óptica. Evidentemente, esto no sucedió con la lírica en la serie «Estrellas españolas de la ópera», y tras los primeros capítulos la aceptación bajó estrepitosamente, hasta llegar a ser uno de los programas que menos gustaban a los telespectadores.

Puede ser que alguien opine que la serie, al no estar pensada con carácter de divulgación de la ópera como cultura, sino como un intento de dar a conocer a unos intérpretes líricos (lo que resulta ser un objetivo mucho más modesto), si ha sido recibida y juzgada como programa de divulgación cultural, ha sido mal interpretada; lo que explicaría, en parte, su escaso éxito. Pero es que la serie no ha logrado tampoco su objetivo de dar a conocer a nuestras primeras figuras de la ópera, pues no ha acertado, ni de lejos, a retratarlas con propiedad, al presentarlas como trotamundos de lujo, que parecen llevar una vida fácil, a pesar de los difíciles orígenes de algunos de ellos, escenificados melodramáticamente en la serie, con resultados que muchas veces rozaban lo ridículo (por ejemplo, en los capítulos dedicados a Pilar Lorengar y Vicente Sardinero). Además, y salvo excepciones (la más notoria, la de Plácido Domingo, quien pareció saltarse a la torera muchos de los textos del guión, posiblemente debido a su personalidad extrovertida y fino instinto de las relaciones públicas), las «estrellas españolas de la

ópera» hablaron, seguramente por necesidades del guión, un lenguaje pedante, rebuscado, muchas veces lleno de cursilerías (a Angeles Gulín le tocó la mayor parte de ellas). Todo ello llevó a ofrecer una imagen parcial, a veces falsa, casi siempre equívoca, de muchos de los cantantes protagonistas de la serie (Pilar Lorengar, por ejemplo, es en parte como apareció en su programa, pero también es otras cosas mucho más positivas).

Por añadidura, desde el punto de vista técnico y artístico la serie es de muy baja calidad. José Luis Font, realizador y guionista de la serie, ha llevado a cabo, con muy poca fortuna, la escenificación de los fragmentos líricos (cuatro por cada cantante) incluidos en estos programas. No voy a negarle aciertos parciales, que los hubo (**Payasos**, en Domingo, y **Don Carlo**, en Lorengar, entre otros); pero lo normal ha sido unas puestas en escena ramplonas, escasamente imaginativas, de muy dudoso gusto. Font ha caído en la trampa de los escenarios naturales, sin dominar ni la dirección escénica lírica ni la realización televisiva de montajes operísticos. A veces el decorado ha sido elegido con adecuación estilística, pero aun en esos casos la puesta en escena y la realización televisiva han arruinado totalmente el planteamiento. Pienso, por ejemplo, en la escena final de **Salomé**, interpretada por Caballé en el Parque Güell. El acierto original de elegir una decoración Art Nouveau para esta obra de Strauss se esfumó al realizar Font una puesta en escena a lo café-teatro, con unos camareros negros repartiendo «cubatas» entre los espectadores que asistían, sin prestar mucha atención, a las ridículas contorsiones que el realizador hizo efectuar a la diva sobre un blanco, reluciente y aséptico suelo, mientras la cantante sujetaba una cabeza de cartón entre sus manos. El rojo del vestido de la Caballé, lejos de aportar cualquier interpretación simbólica de la sangre que faltaba en la escena, permitió que resaltaran más las poco estéticas evoluciones de la cantante sobre el brillante suelo.

Sería largo el catálogo de errores que, a mi juicio, ha cometido Font en las escenificaciones operísticas contenidas en la serie. Late en todas ellas la marca del Liceo, por lo que me permito suponer que la afición del realizador y guionista por la lírica se formó en el coliseo barcelonés y, desde luego, no ha evolucionado. Pues no es solamente el homenaje rendido por Font al Liceo, al emplear su roja cortina como la dorada «L» como fondo para los títulos de presentación de cada capítulo, sino que toda una tradición liceísta de entender la lírica —incluido el sueño de la perfección naturalista en los decorados— se filtra a través de toda la serie. Font ha mostrado por la pequeña pantalla una concepción arcaica de la ópera, basada en el divo y en el aria, recortada sobre un pretencioso afán de perfeccionismo escénico buscado en unos artificiosos decorados naturales y adobada con la pobreza y falta de originalidad de un vestuario propio de guardarropía. (Recuérdese el increíble «diálogo para besugos» —perdón, Pilar—, mantenido entre la Lorengar y Font a propósito del vestido de «Isabel de Valois», o el «galope» de Aragall por prados y montes, seguido por sus mesnaderos, corriendo a salvar a «Azucena».)

No viene al caso, en el contexto de este artículo, emitir un juicio sobre los valores musicales de la serie, pues se ha usado masivamente la técnica del «play-back», recurriendo para ello a registros fonográficos de los protagonistas, que están en el mercado o a punto de estarlo (ejemplo de esto último, una **Cavalleria rusticana**, con Plácido Domingo). Tal vez convendría decir algo en relación con las grabaciones realizadas a propósito para estos programas, pero renuncio a ello dada la pésima calidad de sonido exhibida por la

Montserrat Caballé en la escena final de **Salomé**, montada por Font a lo «Café Teatro».



(1) **Tele-Radio**, número 1.113, página 19.

serie. De todas formas, por lo que se permitió intuir más que escuchar, la calidad de estas grabaciones es muy escasa, entre otras cosas por haber recurrido en ocasiones a orquestas y maestros de escasa entidad.

La serie se cerró con un programa dedicado a contar la historia de la ópera, programa que resultó más aburrido y de peor calidad, si cabe, que el resto de la serie. Aparte de algunos errores de bulto, muchas omisiones y un tratamiento excesivamente breve, cuando no injusto a determinados autores y escuelas, el programa incluyó dos coreografías malas y largas, hasta el extremo que más parecía aquello un programa dedicado a la historia del «ballet» que a la de la ópera. Entre Font y el coreógrafo, Alberto Portillo, se inventaron una especie de «parábola en danza» de la historia de la ópera, en verdad, surrealista. Pues no de otra manera me atrevo a calificar el intento de coreografía (que no pasó de esto, por su pésima realización), que empezó con los pretendidamente etéreos (pues resultaron bastante patosos) pasos de unas bailarinas de corte helenístico, y acabó en un desenfadado y bullanguero «cancan», bastante mejor bailado, todo hay que decirlo. Del «Drama per música» florentino a la opereta en cuatro pasos de danza; así se escribe la historia.

Lo que asombra es que esta serie ha costado a razón de 10 a 10,5 millones de pesetas por capítulo. Si tenemos en cuenta que los protagonistas no han cobrado (reciben un 10 por 100 de la venta al exterior de su capítulo respectivo) y que gran parte del material sonoro procede de grabaciones por cuyos derechos —salvo en el caso de Richard Strauss, cuya música, debido a las demandas de la Editora correspondiente, se pagó unas cuatro o cinco veces más— se han abonado, por término medio, unas cincuenta mil pesetas por fragmento, se hace bastante incomprensible este gasto que, en definitiva, procede del bolsillo del contribuyente español. Se dirá que la serie es cara porque se ha tardado mucho en rodar (casi dos años), pues ya se sabe que los grandes divos operísticos están siempre muy ocupados... Razón de más para planificar con tiempo, a fin de que no sucedan cosas (que han sucedido), como que el equipo del programa se desplace a una ciudad sin avisar al intérprete para ver si pueden filmar algunos planos con él y que, al cabo de cinco días, y no habiendo podido el protagonista encontrar un hueco en su trabajo, programado con muchas fechas de antelación, el equipo de la serie se vuelva a casa con algunas tomas de carácter turístico, pues no otra cosa que tarjetas postales han resultado muchas secuencias de los teatros de ópera del mundo. Y cuando las cámaras han penetrado en los teatros para filmar enfervorizadas ovaciones, ha sido para peor, pues estas ovaciones fueron muchas veces añadidas artificialmente al final de las interpretaciones propias del programa, dando un resultado triunfalista, que recuerda los hábitos de RTVE en la época de los reportajes sobre las apariciones públicas del anterior jefe del Estado. El hecho de que, con frecuencia, el personaje encarnado en el teatro en el que se filmaron los aplausos y en la serie de RTVE coincidan, más que una ocurrencia acertada lo considero fruto del elevado número de funciones líricas a las que, muy probablemente, han asistido Font y sus muchachos en sus dos años de recorrerse

el mundo tras las estrellas españolas de la ópera. Un turismo que ha resultado un poco caro para el contribuyente español, sobre todo por el escaso aprovechamiento demostrado.

Dos observaciones finales, relativas a las palabras del director ejecutivo de la serie, recogidas al principio de este capítulo. Primera: ¿a qué «gran época» de nuestra ópera se está refiriendo el señor Grima? Si es a la actual, creo que el que exista una docena escasa de cantantes de primera fila en las temporadas internacionales no debe hacernos olvidar la miseria real en la que en España se desenvuelve la lírica. La segunda: ¿a qué «ellos» se refiere en la frase «para que vean los buenos resultados que pueden obtenerse con ellos»? ¿A los programas? Poca cosa. ¿A los protagonistas? La verdad es que las cosas no han salido como para presumir de «ellos».

EPILOGO FUTURISTA

Volvamos brevemente al tema de las retransmisiones en directo desde los teatros de ópera, para preguntarnos por su futuro. Todo parece indicar que es de lo más prometedor. Señalaré que, si las cosas no cambian abruptamente, en los próximos años asistiremos a una aún más estrecha colaboración entre los grandes teatros líricos y las cadenas de televisión, que se reflejará en la producción de retransmisiones líricas de alta calidad. Al interés inicial de los teatros y de las emisoras de televisión ha seguido el interés creciente de los espectadores en todos los países musicalmente cultivados. Además, el fenómeno de las retransmisiones líricas es de carácter intercontinental, como prueba el creciente número de ellas que se ofrecen de un continente a otro (recientemente, una **Gioconda** desde San Francisco, vista en casi toda Europa; una **Tosca** desde Tokyo, montada por la Royal Opera londinense durante su gira por Extremo Oriente, y ofrecida por la BBC en Gran Bretaña). Ya tuvimos ocasión, con anterioridad, de anunciar los planes de la Metropolitan Opera de Nueva York respecto de las retransmisiones intercontinentales de algunos de sus montajes, retransmisiones que, según el teatro americano, ya hemos visto que llegarán a España.

Precisamente, esta institución neoyorquina ve también la posibilidad de obtener en el futuro ingresos adicionales mediante la distribución de «video»-discos y «video-cassettes» grabados con representaciones líricas de su repertorio. De hecho, existe ya en países como Estados Unidos, Japón, Gran Bretaña y Alemania, donde los sistemas de «video» son relativamente asequibles (desde luego, mucho más que en España), una floreciente industria «pirata» de «video-cassettes» con las grabaciones que han despertado un mayor interés internacional. La posibilidad de reproducir el sonido estereofónicamente por parte de los más avanzados sistemas de «video» abre un mercado insospechado a las grabaciones «video» de ópera.

¿Y en España? RTVE tiene, por supuesto, la palabra. Pero mucho tiene que cambiar nuestro acercamiento al problema para que en España las relaciones entre Ópera y Televisión dejen de ser «mortalmente peligrosas».

APENDICES

1. Fichas técnicas de algunas de las producciones mencionadas.

Don Giovanni (Mozart).

Película de 1954 según el montaje del Festival de Salzburgo estrenado en 1953 y firmado por Herbert Graf y Clemens Holzmeister, realizada por Paul Czinner. Dirección musical de Wilhelm Fürtwängler, y con Cesare Siepi, Walter Berry, Anton Dermota, Elisabeth Grümmer, Elisabeth Schwarzkopf, Erna Berger. Orquesta Filarmónica de Viena. Coro de la Staatsoper de Viena. Existen grabaciones fonográficas en directo tomadas durante los Festivales de 1953 (Morgan Records, MORG-003) y 1954 (Cetra, LO 7/4; crítica de esta grabación en el número 493 de RITMO, página 39).

Boris Godunov (Mussorgsky).

Producción de Mosfilm (1954), realizada por V. Stroeveva. Con A. Pigorov, G. Nelepp, M. Mikhailov. Orquesta y Coro del Bolshoy.

Fidelio (Beethoven).

Producción de Polyphon (1969), según el montaje de la Ópera de Hamburgo, realizada por Joachim Hess. Dirección artística de Rolf Liebermann, y con Anja Silja, Theo Adam, Richard Cassilly, Lucia Popp.

Wozzeck (Berg).

Producción de Polyphon realizada por Joachim Hess según el montaje de la

Ópera de Hamburgo. Dirección artística de Rolf Liebermann y musical de Bruno Maderna, y con Toni Blankenheim, Sena Jurinac, Richard Cassilly, Peter Haage. Orquesta y Coro de la Ópera de Hamburgo.

La flauta mágica (Mozart).

Producción de Polyphon (1967) realizada por Joachim Hess según el montaje de la Ópera de Hamburgo. Dirección artística de Rolf Liebermann y musical de Horst Stein, y con Nicolai Gedda y Dietrich Fischer-Dieskau. Orquesta y Coro de la Ópera de Hamburgo.

Otello (Verdi).

Retransmisión en directo desde el Teatro alla Scala, de Milán (7 diciembre 1976). Producción de la RAI-TV realizada por Franco Zeffirelli. Montaje de Franco Zeffirelli, dirección musical de Carlos Kleiber, y con Plácido Domingo, Mirella Freni, Piero Cappuccilli. (Montaje reseñado en RITMO, número 469, página 30.)

Don Carlo (Verdi).

Retransmisión en directo desde el Teatro alla Scala, de Milán (7 enero 1978). Producción de la RAI-TV realizada por Mario Conti. Montaje de Luca Ronconi y Luciano Damiani, dirección musical de Claudio Abbado, y con Plácido Domingo, Margaret Price, Elena Obrastzova, Renato Bruson, Evgeny Nesterenko. (Representación comentada en RITMO, número 481, página 12.)

La Bohème (Puccini).

Retransmisión en directo desde el Teatro alla Scala, de Milán (30 marzo 1979). Producción de la RAI-TV. Montaje de Franco Zeffirelli, dirección musical de Carlos Kleiber, y con Ileana Cotrubas, Luciano Pavarotti, Lorenzo Saccomani, Lucia Popp, Evgeny Nesterenko.

(Montaje reseñado en RITMO, número 492, página 16.)

Luisa Miller (Verdi).

Retransmisión en directo desde el Covent Garden, de Londres (4 junio 1979). Producción de la BBC realizada por Brian Large. Montaje de Filippo Sanjust.

Don Carlo, retransmitida en directo desde el Teatro alla Scala por la RAI-TV el 7 de enero de 1978.



dirección musical de Lorin Maazel, y con Katia Ricciarelli, Plácido Domingo, Renato Bruson, Elizabeth Connell, Gwynne Howell. (Representación comentada en RITMO, número 494, página 19.)

Lohengrin (Wagner).

Retransmisión en directo desde el Nationaltheater de Munich del montaje de la Opera del Estado de Baviera (28 julio 1978). Producción de la Bayerischer Rundfunk, realizada por Karlheinz Hündorf. Puesta en escena de August Everding y decorados de Ernst Fuchs; dirección musical de Wolfgang Sawallisch, y con Benackova, Schröder-Feinen, Kollo, Roar, Brendel.

Der Rosenkavalier (R. Strauss).

Retransmisión en directo desde el Nationaltheater de Munich del montaje de la Opera del Estado de Baviera (3 junio 1979). Producción de la Bayerischer Rundfunk. Dirección escénica de Otto Schenk y decorados de Jürgen Rose; dirección musical de Carlos Kleiber, y con Gwyneth Jones, Brigitte Fassbender, Lucia Popp, Manfred Jungwirth. (Montaje reseñado en RITMO, números 465, página 9, y 485, página 19.)

Il Trovatore (Verdi).

Retransmisión en directo desde la Staatsoper de Viena (abril 1978). Producida por la ORF. Montaje de Herbert von Karajan y Teo Otto, dirección musical de Herbert von Karajan, y con Raina Kabaivanska, Fiorenza Cossotto, Plácido Domingo, Piero Cappuccilli.

Fidelio (Beethoven).

Retransmisión en directo desde la Staatsoper de Viena (enero 1978). Producida por la ORF. Realización y dirección escénica de Otto Schenk, decorados de Günter Schneider-Siemssen; dirección musical de Leonard Bernstein, y con René Kollo, Gundula Janowitz, Hans Sotin, Manfred Jungwirth, Lucia Popp. (Representación reseñada en RITMO, número 490, página 15.)

Carmen (Bizet).

Retransmisión en directo desde la Staatsoper de Viena (9 diciembre 1978). Producción de la ORF, realizada por Franco Zeffirelli. Montaje de Franco Zeffirelli, dirección musical de Carlos Kleiber, y con Elena Obrastzova, Plácido Domingo, Isabel Buchanan, Juri Mazurok.

Lulú (Berg).

Retransmisión en directo desde la Opera de París (25 marzo 1979). Producción de la Radiotelevisión Francesa. Montaje de Patrice Chéreau y Richard Péduzzi, dirección musical de Pierre Boulez, y con Teresa Stratas, Yvonne Minton, Robert Tear, Franz Mazura, Kenneth Riegel, Toni Blankenheim, Hanna Schwarz, Gerd Nienstedt, Helmut Pamuck, Jules Bastin. (Montaje comentado en RITMO, número 493, página 15.)

Fausto (Gounod).

Grabación realizada en la Civic Opera House de Chicago (25 septiembre 1979) del montaje de la Lyric Opera, de Chicago. Coproducción de Unitel, WTTW/11 y WNET. Montaje de Pier Luigi Samarita-

ni y Alberto Fassini, dirección musical de Georges Prêtre, y con Mirella Freni, Alfredo Kraus, Nicolai Ghiaurov, Richard Stilwell, Katherine Ciesinki.

Tannhäuser (Wagner).

Grabación efectuada durante las representaciones del Festival de Bayreuth de 1978. Producción de Unitel, realizada por Götz Friedrich. Montaje de Götz Friedrich y Jürgen Rose, dirección musical de Colin Davis, y con Spas Wenkoff, Gwyneth Jones, Bernd Weikl, Hans Sotin. (Montaje comentado en RITMO, número 476, página 12.)

Arabella (R. Strauss).

Peícula producida por Unitel, bajo la dirección de Otto Schenk. Montaje de Otto Schenk y Jan Schlubach, dirección musical de George Solti, y con Gundula Janowitz, Sona Ghazarian, Edita Gruberova, Bernd Weikl, René Kollo. Orquesta Filarmónica de Viena.

Ariadne auf Naxos (R. Strauss).

Producción Unitel (1978) según un montaje de la Staatsoper de Viena. Dirección escénica y decorados de Filippo Sanjust, dirección musical de Karl Böhm, y con Gundula Janowitz, Trudeli-se Schmidt, Edita Gruberova, René Kollo, Manfred Jungwirth, Walter Berry, Heinz Zednik. Orquesta Filarmónica de Viena.

Il Barbieri di Siviglia (Rossini).

Producción Unitel, realizada por Jean-Pierre Ponnelle. Montaje de Jean-Pierre Ponnelle, dirección musical de Claudio Abbado, y con Teresa Berganza, Stefania Malagù, Hermann Prey, Luigi Alva, Enzo Dara, Paolo Montarsolo. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala, de Milán.

Così fan tutte (Mozart).

Producción Unitel, realizada por Vaclav Kaslik. Montaje de Vaclav Kaslik y Milos Ditrich, dirección musical de Karl Böhm, y con Gundula Janowitz, Christa Ludwig, Olivia Miljakovic, Luigi Alva, Hermann Prey, Walter Berry. Orquesta Filarmónica de Viena.

Falstaff (Verdi).

Producción Unitel (1979), realizada por Götz Friedrich. Montaje de Götz Friedrich y Jörg Neumann, dirección musical de Georg Solti, y con Gabriel Bacquier, Richard Stilwell, Karan Armstrong, Marta Szirmai, Max-René Cosotti. Orquesta Filarmónica de Viena. Coro de la Staatsoper de Viena y Wiener Sängerknaben.

Fidelio (Beethoven).

Producción Unitel, realizada por Gustav Rudolf Sellner. Montaje de Gustav Rudolf Sellner y Wilhelm Reinking, dirección musical de Karl Böhm, y con Gwyneth Jones, James King, Olivia Miljakovic, Martti Talvela. Coro y Orquesta de la Deutsche Oper de Berlín.

Madama Butterfly (Puccini).

Producción Unitel, realizada por Jean-Pierre Ponnelle, según el montaje de Jean-Pierre Ponnelle y Otto Pischinger. Dirección musical de Herbert von Karajan, y con Mirella Freni, Plácido Domingo, Christa Ludwig, Robert Kerns. Orquesta Filarmónica de Viena.



Madama Butterfly, producción Unitel realizada por Jean-Pierre Ponnelle (Foto Unitel).

Le nozze di Figaro (Mozart).

Producción Unitel, realizada por Jean-Pierre Ponnelle, según un montaje de Jean-Pierre Ponnelle. Dirección musical de Karl Böhm, y con Hermann Prey, Mirella Freni, Dietrich Fischer-Dieskau, Kiri Te Kanawa, Maria Ewig, Paolo Montarsolo. Orquesta Filarmónica de Viena.

L'Orfeo (Monteverdi).

Producción Unitel-Opera de Zurich (1979) del montaje de Jean-Pierre Ponnelle en repertorio en dicho teatro de ópera. Realización de Jean-Pierre Ponnelle. Dirección musical de Nikolaus Harnoncourt, y con Philippe Huttenlocher, Rachel Yakar, Trudeli-se Schmidt, Glennys Linos, Hans Franzen, Werner Gröschel, Roland Hermann. (Primero de los filmes sobre el Ciclo Monteverdi, de la Opera de Zurich, ciclo comentado en RITMO, en el número 483, página 13.)

Otello (Verdi).

Producción Unitel (1974), realizada por Herbert von Karajan. Montaje de Herbert von Karajan y Georges Wakhevitch, dirección musical de Herbert von Karajan, y con John Vickers, Mirella Freni, Peter Glossop. (La banda sonora, distribuida por EMI, con la referencia 165-02 500/2, fue criticada en RITMO, en el número 451.)

La Gioconda (Ponchielli).

Retransmisión en directo desde el War Memorial Opera House, de San Francisco, de la producción de la Opera de San Francisco (7 septiembre 1979). Montaje de Lofti Mansouri, dirección musical de Bruno Bartoletti, y con Renata Scotto, Luciano Pavarotti, Stefania Toczyńska, Norman Mittelmann, Margarita Lilova, Giorgio Tozzi. (Retransmisión intercontinental.)

Tosca (Puccini).

Retransmisión en directo desde la sala de la NHK-TV de Tokio (18 septiembre 1979) del montaje de la Royal Opera de Londres. Producción de la NHK. Montaje de Franco Zeffirelli y Renzo Mongiardino, dirección musical de Colin Davis, y con Montserrat Caballé, José Carreras, Ingvar Wixell. (Retransmisión intercontinental.)

El anillo del nibelungo (Wagner).

Producción de la Radiodifusión de Baviera y Unitel, en realización por Brian Large. Montaje de Patrice Chéreau y Richard Péduzzi, dirección musical de Pierre Boulez. La producción corresponde al montaje del Festival de Bayreuth y se filma durante los ensayos correspondientes a los Festivales de 1979 (Götterdämmerung) y 1980 (las otras tres obras de la Tetralogía). (Montaje reseñado en RITMO, números 466, página 33, y número 476, página 14.)

Manon Lescaut (Puccini).

Retransmisión en directo a efectuar desde la Metropolitan Opera House, de

Nueva York, el próximo 29 de marzo. Montaje de Gian Carlo Menotti y Desmond Heely, dirección musical de James Levine, y con Renata Scotto, Plácido Domingo, Pablo Elvira, Renato Capecchi. (Retransmisión intercontinental.)

Don Giovanni (Mozart).

Filme coproducido por Gaumont-Camera One-Opera Film Produzione-Janus Film bajo los auspicios de la Opera de París. Realización de Joseph Losey en colaboración con Frantz Salieri, según la concepción de Rolf Liebermann. Dirección musical de Lorin Maazel, y con Ruggero Raimondi, Edda Moser, Kiri Te Kanawa, Teresa Berganza, José Van Dam. (La banda sonora, distribuida por CBS, ha sido criticada en el núm. 496 de RITMO, pág. 112.)

2. Programación del Mes de la Opera de la BBC (abril 1979).

1: Carmen (Zeffirelli-Kleiber), Viena, 1978.—2: Los Placeres de la Opera, presentación de los programas del Mes de la Opera.—3: Dibujos animados de Reiniger y Luzzati sobre Oberturas de Rossini.—4: Verano Toscano de Tito Gobbi; la práctica de la interpretación lírica explicada por Gobbi desde Villa Medice, Florencia.—7: Albert Herring, producción del Teatro de Opera de St. Louis.—10: Giacomo Puccini, maestro artesano, con Keefe y la Orquesta Royal Philharmonic.—12: Lulú (Chéreau-Boulez), París, 1979.—13: Haciendo las cosas correctamente, documental de Glyndebourne. Introducción a Così fan tutte (Hall-Haitink), Glyndebourne, 1978.—16: Verdi y la voz.—20: Macbeth, producción en estudio de la BBC.—21: Bayreuth, la visión imposible; historia del Festival realizada con motivo del centenario del Teatro; «El anillo de oro», reportaje de la primera grabación estereofónica de Götterdämmerung.—22: Die Meistersinger von Nürnberg, grabada en el Real Teatro de Opera de Estocolmo. Producción de Götz Friedrich para la Opera Real de Suecia.—28: Kovanshchina, grabación efectuada en el Teatro Bolshoy.—29: La Bohème (Zeffirelli-Kleiber), La Scala, 1979.

3. Ficha técnica de «Estrellas españolas de la ópera».

Serie de doce capítulos dedicados a Victoria de los Angeles, Jaime Aragall, Teresa Berganza, Montserrat Caballé, José Carreras, Plácido Domingo, Angeles Gulin, Alfredo Kraus, Pedro Lavirgen, Pilar Lorengar, Vicente Sardinero, y a la historia de la lírica, respectivamente. Guión y realización de José Luis Font. May Velasco, ayudante de dirección; Teresa Font, «script»; Eugenio M. Marco, asesor musical; Jordi Benet, asesor artístico. Enrique González, Agustín Peinado y José Luis Villar, sonido; Tomás Moya, Francisco Fraile y Juan Martín, fotografía; Pedro Grima, director ejecutivo; J. F. Vila-San Juan, coordinador. Fechas de rodaje: entre el primero de marzo de 1977 y el 9 de enero de 1979. Producción de RTVE.

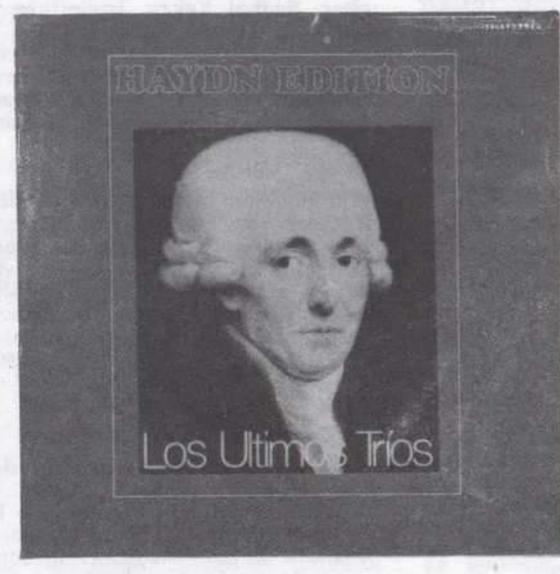
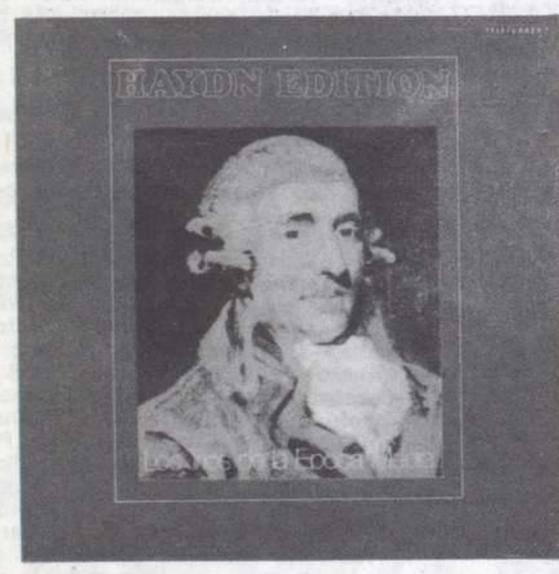
Fidelio, retransmisión en directo desde la Staatsoper de Viena, por la ORF en enero de 1978.



La oferta con mejor sello.



Discos novedad · Edición Limitada · NAVIDAD '79



Distribucion Columbia

Solicite Folleto Informativo

F. N. M. T.

EN EL DECIMO ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE THEODOR W. ADORNO (*)

Por XOAN M. CARREIRA

A partir del Renacimiento la evolución de la cultura europea parece haber avanzado hacia la consecución de la libertad individual, alcanzando un momento crítico con el movimiento ilustrado, padre del liberalismo. Este parte de una actitud basada en el reconocimiento del hecho de la libertad y de la propia individualidad, y es un método de entenderse con el entorno basado en la confianza y en la voluntad humana. Esta actitud y este método van a ser los motores usados en la lucha contra la superstición y el poderío político de la aristocracia y la Iglesia. El Racionalismo filosófico (1), la Teoría Mecánica, la Reforma religiosa son facetas de un mismo fenómeno, que va a desembocar en la Revolución Francesa y su declaración de principios. La clase social protagonista de todo este movimiento, la burguesía, va a aplicar el esquema de interpretación de la naturaleza a las relaciones entre los hombres, y definir como «naturales» o «rationales» la dependencia interpersonal y el sometimiento a la sociedad. En base a los intereses económicos la burguesía va a renunciar a sus primitivos ideales y a instaurar unas nuevas relaciones de dominio.

En el seno de familias judías de la burguesía alemana acomodada van a nacer las cinco grandes figuras del movimiento filosófico denominado «Escuela de Frankfurt». Formados en la gran tradición idealista alemana, van a entrar en contacto temprano con el marxismo y con el psicoanálisis. La característica común a Adorno, Benjamín, Fromm, Marcuse y Horkheimer va a ser la utilización del instrumental sociológico y psicológico para la realización de una crítica disolvente de la sociedad real. En su obra **Dialéctica de la Ilustración**, Horkheimer y Adorno plantean un análisis histórico que define a la Razón Subjetiva como instrumento para el dominio de la Naturaleza, y al hombre como ideal del Iluminismo: llaman Razón Subjetiva a la tendente a determinar la eficiencia de los medios con respecto a un fin, sin reconocer jerarquías de ningún tipo; estaría enfrentada a la Razón Objetiva, tendente a establecer jerarquías entre todos los seres y el fin supremo al que aspiran. Según estos dos autores, el fin de la filosofía no puede ser la búsqueda de la Razón Objetiva, o, lo que es lo mismo, de la normativización finalista basada en una inflexibilidad moral; más bien la filosofía tendría como misión la progresión hacia la utopía, negando o renunciando a todo aquello que sea inútil para el hombre o impida su desarrollo. Partiendo de estas tesis, todo su pensamiento va a ser un lúcido atestiguar de la pérdida de los valores humanistas y liberales, así como del difuminarse de las posibilidades de una revolución proletaria capaz de recuperar estos valores.

ADORNO: «LA IDEA DE QUE EL INDIVIDUO ESTA A PUNTO DE SER LIQUIDADO ES, INCLUSO, DEMASIADO OPTIMISTA» (2)

Para Adorno el individuo es la realidad última, y esta realidad en la sociedad contemporánea está reducida a simple apariencia, dado que la sociedad es un sistema que no sólo deforma y oprime a los individuos, sino que penetra hasta la misma humanidad que

(*) Con un título semejante ha publicado «El Viejo Topo», en su número de noviembre, un artículo de Habermans, en el que se echa a faltar la referencia a la dimensión musical en el pensamiento adorniano y el valor que éste confería a la música como instrumento de personalización. El presente artículo fue redactado antes de la aparición en castellano del de Habermans, y su autor desconocía el original del alumno de Adorno.

(1) La afirmación de la naturalidad de la tonalidad por Rameau es una consecuencia del Racionalismo y, como toda la filosofía cartesiana, peca de la identificación entre Razón y Naturaleza, que tanto pesaría sobre la filosofía continental. Reparemos que ni la misma Inglaterra se libró del sarampión, y los alumnos de Newton acabaron creyendo en la existencia real de conceptos matemáticos cual Fuerza o Gravitación.

(2) T. W. Adorno: **Minima Moralia**.

antes los determinaba como individuos. Su pretensión es encontrar la forma de evitar la alienación de la individualidad autónoma en los procesos de totalización ideológica propios de las mixtificaciones estatistas, naturalistas, historicistas o cientifistas. Si «el fin del conocimiento es lo particular, no lo universal» (3), la reflexión crítica tenderá a preservar las islas de autonomía que al individuo le puedan quedar en una sociedad que cada vez avanza más en los procesos de colectivización; una de las formas óptimas de garantizar el ejercicio de la libertad será la difusión de los conocimientos individuales; en el arte va a estar preservado, pese al éxito de la comercialización y del «kitsch», el ejercicio de la libertad. «Al cristalizar como algo en sí mismo no sometándose a las normas sociales que alardean siempre de «utilidad social», el arte critica con su sola presencia a la sociedad, puesto que los puritanos de cualquier color lo consideran algo reprehensible» (4).

Una parte importantísima de la producción filosófica de Adorno ha estado dedicada a la música como lenguaje inserto dentro de un medio social que lo dota de significados culturales, a pesar de la caracterización asemántica propia de la música como signo sonoro. La sintaxis musical es un producto histórico, y nos informa acerca de la caracterización ideológica de cada época y de la posición de cada autor dentro de su propia época. En nuestro momento histórico, en el que se produce la aniquilación de la autonomía, la música es también un producto mercantilizado sujeto a las leyes de la oferta y la demanda, y que corre el riesgo de verse ahogada, reducida a la pura funcionalidad vacua. En contradicción con esta situación, en una sociedad no-patológica la música cumpliría un papel expresivo y satisfactorio para el individuo, ya que estaría pensada en función de él y no de la masa. Como ejemplo histórico de esta comprensión del fenómeno musical se puede citar a Bach. En sus obras, a través de la suma de armonía y contrapunto, se abrazan todos los problemas compositivos, y el resultado, aparentemente pesado y anacrónico, es que «lo muy pesado se hace portador de la utopía del sujeto-objeto musical, y el anacronismo se hace embajador del futuro» (5). Es decir, Bach toma sobre sí todos los problemas musicales de su época y los funde, con la ayuda del bagaje técnico proporcionado por la tradición, en una obra que trasciende la temporalidad, al no ser sólo una creación artesana, sino que va más allá, en una reflexión sobre lo humano. Bach es algo más que un músico de oficio, es un creador que da fe de su personalidad individual. Siglos más tarde, cuando el individuo ha sido aniquilado, el lenguaje musical va a verse obligado a responder en alguna forma a esta aniquilación, denunciando la inutilidad de las viejas sintaxis, que tan importante papel desempeñaron en la historia de la música. En la época del sintonismo clásico, la tonalidad tenía pleno sentido y resultaba operante, estaba viva; pero esto no sucede en «la fase tardía de la burguesía, en la que nace el fantasma de un funcionamiento ciego» (6). La sintaxis tonal, hija del racionalismo cartesiano, está íntimamente imbricada en una concepción del mundo muy concreta. Se basa en un supuesto naturalismo de las leyes armónicas, y al equiparar Naturaleza a Razón se vuelve irrefutable su necesidad, a menos que reparamos en el sofisma inicial. El sistema basado en la relación tónica-dominante, sobre el acorde perfecto y el papel resolutivo de la sensible, va a ser operante en un sistema social basado en el orden y en el optimismo ontológico. Por estas implicaciones sociales la música, al igual que las otras artes, evoluciona históricamente hacia la ruptura de la simetría; al trastor-

(3) T. W. Adorno: **Dialéctica Negativa**.

(4) T. W. Adorno: **Teoría Estética**.

(5) T. W. Adorno: **Defensa de Bach contra sus entusiastas**.

(6) T. W. Adorno: **Mahler**.



COLECCION DE MUSICA ANTIGUA ESPAÑOLA

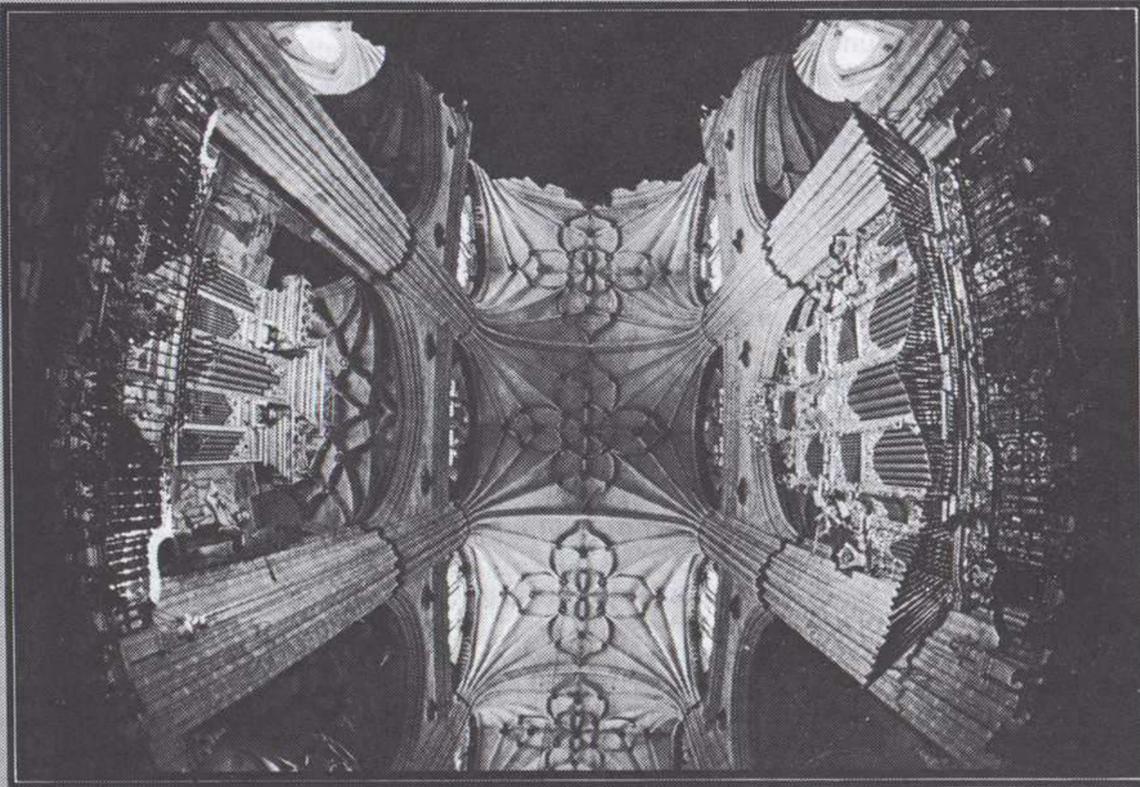
Primera grabación mundial

Patrocinada por la Fundación General Mediterránea



\$ 96.801

Colección de Música Antigua Española / Vols. 24 al 31
OBRAS COMPLETAS DE ANTONIO DE CABEZON
 (1510-1566)
POR ANTONIO BACIERO
 Primera parte
 GRABACION PATROCINADA POR LA FUNDACION GENERAL MEDITERRANEA




\$ 96.801 Estuche con 8 LPs.

OTROS TITULOS DE LA COLECCION

- HHS 1 LAS CANTIGAS DE SANTA MARIA DE ALFONSO X, EL SABIO
- HHS 2 LA MUSICA EN CATALUÑA HASTA EL SIGLO XIV
- HHS 3 CABEZON EN LOS ORGANOS DE COVARRUBIAS
- HHS 4 CODICE CALIXTINO / ANTFONARIO MOZARABE
- HHS 5 VIHUELISTAS ESPAÑOLES DEL S. XVI
- HHS 6 MONODIA CORTESANA MEDIEVAL / MUSICA ARABIGO-ANDALUZA
- HHS 7 DIEGO ORTIZ
- HHS 8 CODICE DE LAS HUELGAS
- HHS 9 CABANILLES EN LOS ORGANOS DE TOLEDO
- HHS 10 VIHUELISTAS ESPAÑOLES DEL S. XVI

- HHS 11 CANCIONERO DE UPSALA
- HHS 12/13 EL MISTERIO DE ELCHE (2 LPs)
- HHS 14 CORREA DE ARAUXO EN EL ORGANO DE SEGOVIA
- HHS 15 VIHUELISTAS ESPAÑOLES DEL S. XVI
- HHS 16/17/18 T. L. DE VICTORIA: OFFICIUM HEBDOMADAE SANCTAE (3 LPs)
- HHS 19 LUIS VENEGAS DE HENESTROSA
- HHS 20 T. L. DE VICTORIA: OFFICIUM DEFFUNCTORUM
- HHS 21 LA BAXA DANZAY LA ALTA
- HHS 22 DANZAS DEL RENACIMIENTO
- HHS 23 VIHUELISTAS ESPAÑOLES DEL S. XVI

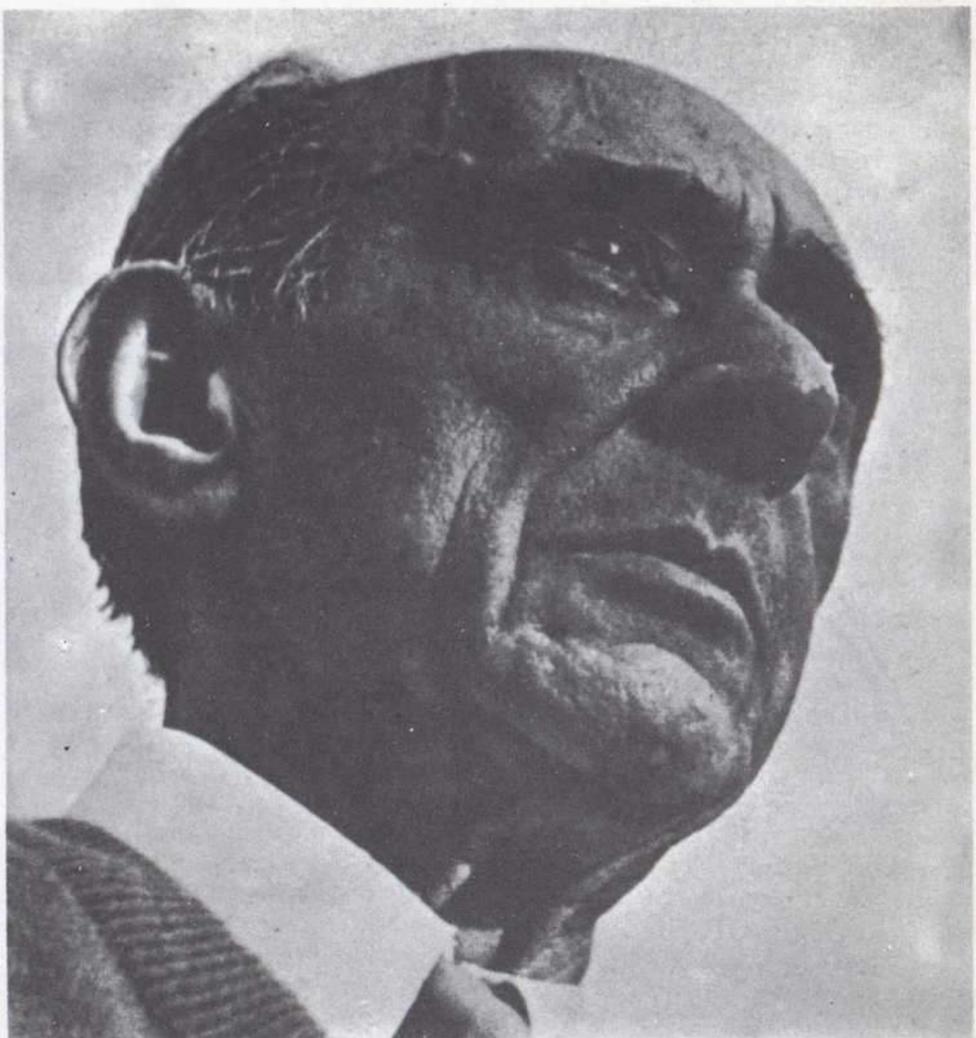
EN DISCOS Y GINTAS HISPAVOX

nar ésta —la tonalidad— obtendremos una nueva sintaxis, capaz de expresar por medio de la disonancia la angustia producida por la deshumanización, por la desindividuación.

LA DICOTOMIA SCHOENBERG-STRAWINSKY

Esta nueva sintaxis musical capaz de expresar la angustia de nuestra época es la que se halla en la obra de Schönberg. El compositor vienés, al rebelarse contra la tonalidad, está subvirtiendo la buena conciencia burguesa, está salvando a la música de la mercantilización, de la vulgaridad, y está preservando la individualidad subjetiva. Su música exige un esfuerzo de atención, ya que renuncia a facilitar la audición, dejando adivinar lo que luego vendrá; en un reducido ámbito temporal suceden y se disuelven eventos musicales que no se repetirán; se simultanean múltiples elementos en constante tensión... «Con Schönberg termina la comodidad» (7). Su música es dolorosa, porque es el reconocimiento explícito de la total soledad en un mundo en el que no queda lugar para el individuo. El período atonal de Schönberg sería el balbucear de una libertad inexistente que necesita madurar en una estructura que le dote de coherencia interna. Así nace el método dodecafónico, al intentar organizar el sistema en desorden que tuviera origen en la renuncia a la tonalidad; este método dota de organización a la materia musical, pero rehuye la simetría y polarización de la tonalidad. Esta nueva sintaxis origina una aridez que refleja fielmente la situación de la comunicación en nuestra sociedad. «La nueva música ha asumido sobre sí todas las tinieblas y la culpa del mundo; toda su felicidad está en reconocer la infelicidad, toda su belleza está en sustraerse a la apariencia de lo bello» (8). El dodecafonismo semeja un mensaje encerrado en una botella, la experiencia de la incomunicación más cerrada. Si en la atonalidad existía una comunicación de la angustia, un quejido lanzado en la disonancia, esto se diluye en el dodecafonismo, cuyo único sentido es el de reflejar el silencio y la impotencia. Evidentemente, Adorno se inclina por el período positivo, por el atonal, e interpreta que la adopción del Método ha sido, en cierto sentido, una cesión, un rendirse ante una evidencia cada día más clara, pero que aún exigiría una respuesta.

Según Adorno, el camino de Schönberg es el único que adopta una postura crítica. Todos los demás caminos son de sumisión, de alienación, y el máximo exponente de la alienación es el intento restaurador de Strawinsky. En su música todo es falso en tanto en cuanto plantea una recuperación ahistórica de un pasado guardado en polvorientas urnas de cristal. Adorno no ignora la trascendencia que Strawinsky y los «ballets» rusos tuvieron para la evolución de la música de nuestro siglo; su conciencia es clara hasta el grado de afirmar al compositor ruso como máxima figura, personalización de todo lo negativo en la creación musical. **La Sacré du Printemps** muestra magistralmente «el sacrificio antihumanista del sujeto a la colectividad, sacrificio sin tragicidad, inmolado no a la imagen naciente del hombre, sino a la ciega convalidación de una condición que la víctima reconoce, sea con la irrisión o con la autoestimación» (9). Pero la denuncia de la impotencia de Strawinsky se vuelve más feroz al tratar su etapa neoclásica. La tesis artesanal sería lo contrario del acto creador; la concepción nostálgica demostrada en la «música al cuadrado» —música basada en otra música— es la demostración máxima de impotencia que amontona citas, restos de obras ajenas, pero nunca llega a desarrollar un material musical, nunca hay tensión, sólo vacíos entre cita y cita. El intento final de la escuela de Strawinsky sería devolver a la música el carácter de obligatoriedad mediante el ejercicio de una estilística arbitraria. Adorno se niega a reconocer diferencia entre los períodos compositivos, no encuentra divergencias entre la fase cubista y la neoclásica. Así, describe **La Sacré** como una repetición obsesiva de ritmos utilizados en forma constantemente asimétrica, mientras la estructura melódica apenas se revela, y siempre sobre el principio de la repetición. La utilización de una mitología fosilizada es germen de la reacción, al contraponer y negar la crisis burguesa. Pero en este empeño se revela la conciencia plena de la irreversibilidad de esta crisis, y es ello lo que genera la impotencia angustiada de Strawinsky: «Lo arcaico puede salir a la luz sólo mediante la explosión que abate al yo: es decir, en la disolución del ser individual integral» (10). La impotencia expresiva de Strawinsky, en su persecución de la «música al cuadrado», le lleva a digerir en un supuesto artesanismo toda la historia de la música culta: Bach, Pergolesi, Weber, Tchaikovsky, los «ballets» del XIX...; en todos ellos se da la contradicción máxima de Strawinsky, cual es la separación de funciones musicales, que en los compositores citados adquirirían sentido sólo dentro de la estructura musical; lo que consigue Strawinsky al aislarlos es congelarlos y privarlos de su coherencia sintáctica, transformándolos en balbuceos inexpressivos. En su ejemplificación de la «perversidad» strawinskyana, Adorno no duda en calificar de «necrofilia universal» la obra del ruso, y acude a una explicación más antropológica que musical del éxito de Strawinsky: «Mientras que los burgueses acusan a la escuela de Schönberg de locura por el hecho de que no



Schönberg, «cuyo camino es el único que adopta una postura crítica».

les hace ninguna concesión, y encuentran a Strawinsky normal y lleno de espíritu, la constitución de su música está modelada por una neurosis obsesiva; y es más aún, por un agudamiento psicopático de ella; esto es, la esquizofrenia» (11).

No puedo menos que preguntarme cuál fue la opinión de Adorno ante la época serial de Strawinsky. Desconozco si escribió algo al respecto, pero supongo su reacción ante las afirmaciones de Strawinsky sobre la conveniencia de canonizar a Webern. Reparemos en que el serialismo de Strawinsky es la «objetivización» de un material ya histórico, que ya ha perdido su fuerza vital; no puede existir agresividad en un material congelado o cristalizado, que es ya «una piedra preciosa». Evidentemente, Adorno comentaría algo merecedor de denuncia por libelo, referente al aumento de las mercaderías musicales en el tenderete de Strawinsky.

En su análisis de la Nueva Música, Adorno reconoce exclusivamente dos posibilidades, y éstas son tan antitéticas como la cara y la cruz de una moneda. Strawinsky sería la aceptación del genocidio consumado, la obediencia consumada como principio artístico. La postura de Schönberg sería la del rebelde que denuncia hasta la angustia el crimen perpetrado. Este esquema es, indiscutiblemente, sugerente, pero creo que, por lo simplista, olvida la propia historia de la música en el siglo XX, y peca de asimilista al dar una explicación monolítica a un desarrollo. Adorno no ignora que en sociedades musicales sin tradición culta puede no carecer de sentido la utilización de sintaxis arcaizantes, así como respeta las innovaciones que llevan a cabo creadores marginales como Varèse; pero su radical incompreensión de la música de Bartók y su desprecio hacia compositores como Britten o Schostakovich —a quienes niega capacitación técnica— nos hacen pensar en que el filósofo pecó de reducir el problema a un esquema simplista antes de abordarlo. De todas formas, sus tesis pesaron lo suficiente como para exigir una lectura atenta de sus libros, y algunas de sus afirmaciones siguen siendo sugerentes, al margen de la validez de su dicotomía inicial: «Quizá podría ser auténtico sólo el arte que se hubiera librado de la idea misma de autenticidad, de la idea de ser sólo como es y no de otra manera» (12).

LA MUERTE DE LA ESPERANZA

Adorno prosigue su análisis sobre el dodecafonismo afirmando que la propia conformación del Método implica su autoaniquilación. Una vez perdida la fuerza agresiva de su sintaxis específica, el Método se erige en sistema, en tecnología; en «chifladura por el material, junto con ceguera frente a lo que se forma con ello» (13). En efecto, los seguidores de Schönberg creen que la simple aplicación del Método ya garantiza el ser capaz de crear, creen que el simple aderezo de los sonidos permite hablar de composición. El abismo tendido entre la realidad social y la Nueva Música es ya insalvable, y los compositores no parecen capaces

(7) T. W. Adorno: **Schönberg**.

(8) T. W. Adorno: **Filosofía de la Nueva Música**. Schönberg.

(9) T. W. Adorno: **Filosofía de la Nueva Música**. Strawinsky y la restauración.

(10) *Ibidem* (9).

(11) y (12) *Ibidem* (9).

(13) T. W. Adorno: **Disonancias**. La muerte de la Nueva Música.



Strawinsky, «el máximo exponente de la alienación, su intento restaurador».



Alban Berg, en Berlín, diciembre de 1925, con Erich Kleiber y Leo Schützendorf a su derecha e izquierda, respectivamente.

de valorar esto; se ha prescindido del concepto de terror que produjo la música «épica» de Schönberg o Berg y la música «lírica» de Webern —o Skalkotas— (14). Por otra parte, los detentadores de la mercadería cultural han reparado en que la Nueva Música es importante, aunque no se sepa muy claramente en qué forma; ha de ser una ocupación privada de expertos que creen cultura en festivales especializados. De esta forma nadie es atacado personalmente, y nadie tiene por qué reconocerse ni vincularse con eso.

La instauración de la mentalidad tecnocrática por parte de los pioneros de Darmstadt ha eliminado cualquier emoción de la música y la ha convertido en algo estático, petrificado, carente de intencionalidad, precisamente por hipercalculado: en algo, finalmente, revelador de un pánico cervical a sentirse vivo, consagrando la disolución del yo. No es sólo la renuncia a la expresión, es la renuncia a la toma de postura.

Un nuevo problema se suma a la inexpresividad, y es la carencia de conocimientos técnicos, la desaparición de la tradición que

(14) Pido perdón por esta intromisión personal con los calificativos. Lo que intento plantear es, dentro de la línea adorniana, la diferencia entre las posturas de Schönberg y Berg con respecto a la de Webern. Los primeros intentan denunciar, incluso luchar contra el genocidio; Webern lo asume y ya no queda lugar ni al espanto; la quietud es la respuesta al pánico. Me he permitido calificar estas posturas e introducir un nombre generalmente olvidado, el de Skalkotas, compositor al cual considero de la trascendencia de los otros dos alumnos de Schönberg en alguna de sus obras.

inspiró a los innovadores de principios de siglo. Adorno dice taxativamente: «Razón hay para sospechar que aquellos que no acaban de dominar el nuevo material tampoco suelen conocer y dominar el antiguo» (15).

La crítica, por su parte, carece de oficio y está incapacitada para valorar una nueva partitura; más aún, está incapacitada para valorar absolutamente nada que no esté ya valorado, y se pierde en divagaciones al gusto poético romántico, o se pierde en informaciones paramusicales o biográficas. Lo que jamás sucede es que el crítico tome una decisión, por muy discutible que ésta pudiera ser (16). Mientras unos se cierran a la Nueva Música, exorcizándola, otros se curan en salud alabando todo producto que lleve la marca de lo novedoso. Consecuencia de ello es la desorientación generalizada y la formación de un «engrudo cultural musical», por usar las palabras de Adorno.

De nuevo la normalidad, como manto protector, se ha extendido sobre la sociedad musical, y un «aquí no pasa nada» conciliador mece los sueños enfermizos del hombre esclerotizado. «Nadie cree ya en la cultura, el espíritu tiene rota la espina dorsal, y el que se niega a percatarse de este hecho y se comporta como si nada hubiese sucedido, ese tal se arrastrará, no andará» (17).

LA AÑORANZA DE UN PASADO IRREPETIBLE

Quizá sea cierto que «Adorno, negándose a identificarse con las fuerzas sociales existentes o en formación, adoptase una posición crítica radical, que revisase incluso los juicios sobre la historia de la filosofía, y hasta llegase a reprochar a aquellos pensadores de quienes se consideró discípulo, Hegel y Marx, los elementos de aquiescencia a la realidad contenidos en sus doctrinas» (18). Es cierto que su pesimismo radical le ha llevado a menudo a deleitarse en complejos juegos de palabras, que no ocultaban nada más que la vacuidad tras su farragosa exposición, y que acabó sintiéndose un poco prisionero de su propio sistema. Era consciente de que cualquier sistema filosófico que se intentara instaurar como totalizador resultaría disparatado, y que si abandonara su pretensión de totalidad incurriría en conflicto con toda su tradición, pues la verdad es totalizadora. Este conflicto insuperable es el precio a pagar por la filosofía, si quiere curarse de «esa locura que se denomina realidad» (19). Sin embargo, no renunció a utilizar la filosofía como crítica sistemática de todo aquello que le pareció colaborar en la normativización social. Sus polémicas con los positivistas lógicos, con los metafísicos heideggerianos y con los marxistas proceden de su posición de negativa a jugar a riesgo de destruirse en la impotencia. Quizá haya sido uno de los últimos filósofos, entendiendo este término en su concepción decimonónica, y a la hora de su muerte seguramente tuviera muy poco que aportar a algo tan carente de sentido como es la filosofía. Puede que no fuera consciente de que ésta también fue destruida junto con los valores añorados por él, pero éste sería tema para otra ocasión distinta de la presente.

Por lo que se refiere a la sociedad musical, hemos de agradecerle que fuera uno de los escasos filósofos que en veinticinco siglos se preocuparon de la música para algo que no fuera demostrarla o proferir vulgaridades. Quizá sea en el campo musical en el que más fuerza persuasiva han tenido sus teorías, especialmente en lo referente al papel revulsivo jugado por Schönberg; algunos de los más importantes críticos anglosajones, franceses e italianos no pueden negar el peso de la Filosofía de la Nueva Música, y, desde luego, al margen de discrepancias teóricas, su posición ante el fenómeno de la música no puede menos que resultar modelo para cualquiera que pretenda realizar crítica musical mínimamente comprometida con la realidad, analizando ésta hasta donde sea posible llegar. En último término, su sufrimiento, su angustia, son sólo un pálido reflejo de lo que nos guarda la cotidianidad, y su amor por la verdad y el creer que en el arte está el último bastión de ésta, bien puede servir de pálido consuelo que nos haga creer en el ejercicio de la crítica como resistencia activa ante esa realidad que cotidianamente nos destruye un poco más; es más, quizá sea lo único capaz de tomar de sentido la permanencia...: «Dado que la individualización, con el sufrimiento que implica, es una ley social, la experiencia de la sociedad sólo es posible a nivel individual» (20).

Pontevedra, octubre de 1979

(15) *Ibidem* (13).

(16) Este artículo está escrito en 1955. Adorno no había leído ninguna de las críticas corrientemente publicadas en la prensa española sobre el tema. Particularmente, siempre me ha emocionado la capacidad analítica de alguno de mis colegas capaces de comprender, en una sola audición y sin partitura, la complejidad y magnificencia de las obras estrenadas. Más aún me admira su impecable intuición, que les permite calificar la perfección de la interpretación sin haber visto nunca delante lo que el compositor escribió. Mi admiración no tiene límites cuando recapacito y descubro que esta comprensión y esta intuición se desarrollan por igual ante una obra prefijada y una obra aleatoria, y, más aún, en este último caso saben aplaudir al compositor por lo maravillosamente que supo sugerir al intérprete lo que había de hacer. Por razones de espacio no reproduzco alguna de estas críticas que tanto admiro y que yo, pobre comentarista provinciano, soy incapaz de emular, habiendo de reconocer mi incapacidad para comentar una obra de vanguardia cuya partitura no conozco y mi impotencia para calificar su interpretación.

(17) *Ibidem* (13).

(18) L. Goldmann: *La muerte de Adorno*.

(19) T. W. Adorno: *Intervenciones. ¿Para qué aún la filosofía?*

(20) *Ibidem* (4).

«The magic sound»

LOWREY

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

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

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

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

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

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



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

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

ANTONIN DVORAK, ESE DESCONOCIDO

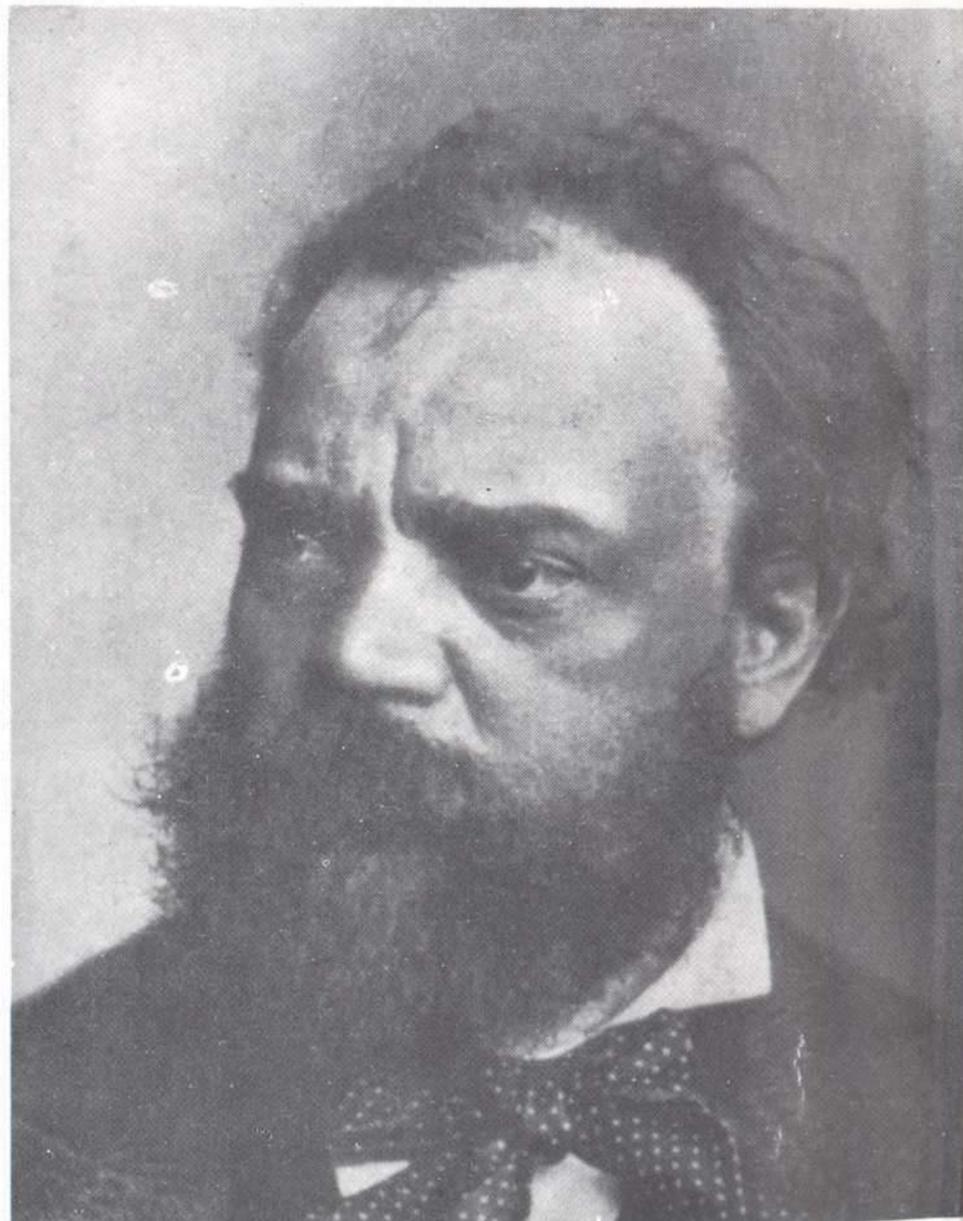
PARTICIPAN: Roberto Andrade Malde (R. A.).
Domingo del Campo Castel (D. C.).
Angel Carrascosa Almazán (A. C.).
Angel-Fernando Mayo Antoñanzas (A. F. M.).
Fernando Peregrín Gutiérrez (F. P.).
Enrique Pérez Adrián (E. P. A.).
José Luis Pérez de Arteaga (J. L. P. A.).
Arturo Reverter Gutiérrez de Terán (A. R.).
Personaje mudo hasta el final, donde interviene decisivamente:
Pedro González Mira (P. G. M.).

Las tertulias conmemorativas que de vez en cuando montamos en RITMO sobre personajes de la composición o la interpretación, con vistas a publicar la transcripción de lo hablado, no pretenden sustituir a los ensayos con firma individual, generalmente más elaborados, a la vez que, inevitablemente, más unilaterales. Lo que se pierde en rigor, condensación y profundidad, se gana en espontaneidad y relativa improvisación. A estas mesas redondas acudimos con los mínimos preparativos y un leve esquema o guión. No se pretende descubrir en ellas el Mediterráneo, aunque aquí y allá salte la «chispa divina» de la intuición o el dato importante; pero sí se intenta aproximar al lector interesado una serie de incitaciones que pueden servirle para trabar relación con un tema que no conoce bien, o para someter a juicio contradictorio su propia idea del asunto. Está abierta siempre, por tanto, la posibilidad de que el lector participe del curso de la conversación o, como se decía hace algunos años, se distancie y hasta se separe abiertamente de lo dicho.

La charla que sigue sobre Dvorák —compositor sobre el que ninguno de los contertulios tiene un conocimiento no ya exhaustivo, sino verdaderamente global, como se pone de manifiesto en su transcurso— ha sido transcrita con estricto respeto a su desarrollo. No hubiera sido honesto intentar reelaborarla, para ocultar las vacilaciones, repeticiones y diatribas que fueron configurándola, hasta llegar al rocambolesco final-anticipo del juicio que quizá emitan bastantes lectores. Sobre todo, los noventa minutos largos que duró el encuentro poseyeron una agilidad y un humor, a veces fluctuantes, que se esfuman un tanto en la transcripción. Lo único verdaderamente importante era atraer la atención sobre **Antonín Dvorák, ese desconocido**, y animar a los músicos y los aficionados a ampliar su relación con una música merecedora, sin duda, de mayor atención que la que suele prestársele.

A. F. M.—Entre los diversos proyectos para nuestro cincuentenario, ya sabéis que llegamos a estudiar la posibilidad de un número monográfico dedicado a Antonín Dvorák, a los setenta y cinco años de su muerte. Hubo que renunciar, al fin, por razones de financiación, al número; y así nuestra conmemoración se limita a esta charla —en la línea de otras tertulias anteriores— y a la «Discoteca básica» que Angel Carrascosa dedicará a la **Sinfonía «Del Nuevo Mundo»** (1).

Vayamos al tema sin más preámbulos. Dvorák es un compositor



(1) Se publica en este mismo número, pág. 45.

muy conocido, e incluso popular, gracias a tres o cuatro obras. Pero tenemos que hacernos la misma o parecida pregunta que en el caso de Schubert (2): ¿es Dvorák un compositor realmente conocido? Vamos a ver, Angel, tú, que estarás escuchando estos días docenas de versiones de la **Nuevo Mundo**, dinos tu opinión.

A. C.—Para mí, está claro que es un desconocido o poco menos. Dvorák es uno de los compositores más prolíficos de su época y, sin embargo, sólo un par de obras suyas son tan conocidas y populares como bastantes de las de Tchaikovsky. De hecho, la gente lo asimila o lo relaciona con Tchaikovsky. Pero sus obras conocidas y tocadas son: la **Sinfonía «Del Nuevo Mundo»**, la **Octava en Sol mayor**, el **Concierto para violoncelo**, algunas de las **Danzas eslavas** y un poco, pero mucho menos, el **Cuarteto «Americano»**.

F. P.—También es algo conocido el **Concierto para piano**...

(El comentario general que la leve insinuación de Fernando Pegrín produce conviene en que esta obra no puede ser considerada realmente como conocida o de repertorio.)

A. F. M.—De acuerdo con la relación que ha hecho Angel, fijémonos en algo que los músicos y el público podrían haberse preguntado mucho antes que nosotros en estos términos: ¿qué ha producido un hombre que tiene una **Sinfonía** tan atractiva, un **Concierto** tan bello o unas **Danzas** tan irresistibles? Se aprecia bien a simple vista que Dvorák nos ha dejado varias obras maestras, y en diferentes dominios. Hay, por tanto, cierta responsabilidad histórica de quienes tenían que haberse planteado la pregunta y no lo hicieron, de quienes no quisieron ir más allá de la superficie.

F. P.—Basta ver que todavía muchos piensan que Dvorák se escribe con una ese entre la erre y la a, y que se arman verdaderos líos con la grafía y la pronunciación del nombrecito...

A. C.—Creo que convendría precisar que, en efecto, Dvorák es uno de esos compositores cuya labor más divulgada no coincide con lo más valioso de ellos. Un ejemplo, la **Sinfonía «Del Nuevo Mundo»** vende un número de discos infinitamente superior al de cualquiera de las ocho restantes, y, sin embargo, Burghauser ha dicho que las dos mejores **Sinfonías** de Dvorák son la **Séptima** y la **Octava**, y no la **Novena**. Por el contrario, de acuerdo con los datos que yo conozco, el **Concierto para violoncelo**, que antes hemos considerado obra conocida, se vende en discos muy mal, y las **Danzas eslavas** por Kubelik van a ser descatalogadas a finales de este año, porque tampoco tienen ventas. Naturalmente, me estoy refiriendo a España...

A. F. M.—Bueno, recuerda que el último movimiento de la **Nuevo Mundo** está muy ligado...

J. L. P. A.—... al programa aquel de Alberto Oliveras, **Ustedes son formidables**...

A. F. M.—... eso es, al sustrato...

J. L. P. A.—... de la España irredenta...

A. F. M.—... sí, está muy ligado al sustrato sociológico de la España imperial-decadente...

(Algún contertulio tararea el maltratado tema de Dvorák que tronaba los hogares españoles, abocados a demostrar semana tras semana su «formidable» condición.)

A. C.—De todas maneras, Angel, en países que no «disfrutaron» de aquel programa, la **Sinfonía «Del Nuevo Mundo»** es también una obra muy conocida.

E. P. A.—Hombre, la burguesía es también «formidable» siempre.

A. C.—Entonces, ¿qué ocurre con los cuatro o cinco últimos **Cuartetos**, y con las **Operas**, y con las **Sinfonías** menos conocidas?

F. P.—¿Y con los «lieder»?

A. C.—¿Los «lieder»?

R. A.—Sí, porque el catálogo no es nada pequeño.

J. L. P. A.—¡Las últimas investigaciones aproximan la cifra a trescientos!

A. R.—Y, además, hay grabados muy pocos.

D. C.—La situación, en España, puede ser la que habéis descrito; pero en Europa es muy distinta. Efectivamente, creo que se interpreta poco de su obra, sobre todo si se tiene en cuenta que Dvorák es, a mi juicio, el compositor de la segunda mitad del siglo diecinueve más universal en cuanto a géneros. Probablemente, desde Schubert no hay otro compositor que haya abarcado tantos géneros musicales...

A. F. M.—Exacto; repasa: Brahms no ha escrito óperas, Wagner no ha hecho, prácticamente, música instrumental o sinfónica...

J. L. P. A.—... Bruckner y Mahler se han dedicado a la sinfonía...

A. C.—... Liszt tampoco ha hecho óperas...

A. F. M.—Al que más se parece es a Tchaikovsky, quien también aborda muchos géneros. Este tema de la amplitud es importante, porque quizá sea resultado de la necesidad histórica de hacer «gran música», en ambos casos, en un país con honda tradición musical, pero donde el nacionalismo —y luego habrá que hablar con más detalle de este asunto— iba a obligar a pulsar todas las teclas disponibles. En Checoslovaquia, Smetana y Dvorák son los hombres que tocan esas teclas.

A. C.—Volvemos a hablar de Tchaikovsky, y yo creo que sería interesante tratar un poco de esa relación superficial con Dvorák...

J. L. P. A.—¿Superficial? Quizá quieras decir «marketing»...

A. C.—No, me refiero a ese lugar común que consiste en asociar a Dvorák con Tchaikovsky.

F. P.—Pues yo creo que convendría que Domingo concluyese, primero, lo que había comenzado a exponer...

D. C.—Bien; decía que en Europa hay un núcleo de obras de Dvorák que se tocan con frecuencia. Por ejemplo, de su producción de cámara, cinco o seis **Cuartetos**, el **Quinteto para piano**, de mil ochocientos ochenta y siete, y los **Tríos** figuran hoy en el repertorio de las mejores agrupaciones; lo mismo sucede con las últimas **Sinfonías** a partir de la **Quinta**...

A. R.—... la **Quinta**, excluida...

D. C.—... sí, me refiero a las cuatro últimas; en cuanto a los **Conciertos** con solista, alguno incluso se ha visto beneficiado por el hecho de que la literatura existente para esa combinación sea escasa. Me refiero, obviamente, al **Concierto para violoncelo**, que aunque tuviera menor categoría seguiría interpretándose con frecuencia.

A. F. M.—Pero creo que está claro que es el mejor concierto para «celo» de la historia...

A. C.—Y, en mi opinión, lo más importante de la obra orquestal de Dvorák...

R. A.—¡Sin duda!

D. C.—Yo también estoy de acuerdo. Sólo quería señalar que aquí la calidad no determina la intensidad en la programación, o que, al menos, no es el único factor a considerar. La música religiosa —el **Requiem**, el **Stabat Mater**— se va dando, pero permanece en un segundo plano...



Casa en Nelahozeves, donde nació Dvorák.

F. P.—Lo que de ninguna manera ha salido de su tierra es el teatro lírico...

A. F. M.—Sí, pero éste es un problema achacable fundamentalmente al idioma.

F. P.—Bueno, habría que considerarlo.

A. F. M.—Sí, repito que el problema del idioma es importante. Las óperas han sido cantadas en Alemania, traducidas, con lo que continúan dentro de un repertorio localizado en Centroeuropa. El idioma original es difícil para los cantantes no autóctonos. Habría que hablar de si existe o no una escuela de canto distinta; pero el problema idiomático ya constituye una barrera.

F. P.—¿Y por qué Janáček sí la ha traspasado?

A. F. M.—Hombre, Janáček es un importantísimo autor lírico, y me parece lógico que consiga la expansión. Pero ésta ha tardado mucho en llegarle, y, sin duda, el idioma original ha contribuido a esa tardanza. En Inglaterra, donde ahora se representa bastante, también fue traducido al inglés.

J. L. P. A.—Con todo, yo querría decir algo en línea con lo que apuntaba Fernando. Janáček tiene algunas obras que son de repertorio desde hace ya varios años...

F. P.—... **Jenufa**...

J. L. P. A.—... y también **Katya Kabanova**. Pero ocurre, y esto ya lo dije al comentar el integral de los **Cuartetos** (3), que hay un problema de culpabilidad de empresarios, de casas discográficas y de intérpretes, pues llega a parecer que hay interés en que a determinados autores sólo se les conozca por ciertas obras. Por ejemplo, las óperas de Schubert —y esto también lo ha dicho Arturo— estaban olvidadas, y ahora se publican en discos porque muchísima gente se ha hartado o nos hemos hartado de pedirlas en todo el mundo. Y con Dvorák pasa un poco lo mismo; es un señor al que hay que descubrir todavía: hay que descubrir las óperas, sobre todo las dos últimas, **Rusalka** y **Armida**, y luego gran parte de su producción de «lieder», orquestal, instrumental o de cámara. Pero, claro, si el señor Siechter, el famoso empresario vienés, llenaba los teatros a principios de siglo con la **Sinfonía «Del Nuevo Mundo»**, ¿para qué se iba a arriesgar programando la **Sexta**? Y lo mismo sucede con los representantes de las agrupa-

(2) «Quasi» una Schubertiada. Número 487, monográfico dedicado a Schubert, página 53.

(3) Comentario aparecido en RITMO, número 482, página 42.

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.

ciones cuartetísticas. Recuerdo que una vez, hace ya bastante tiempo, hablando con el agente del Amadeus, le comentaba que era una pena que no ampliasen el repertorio; y al citarle a Dvorák, me dijo: «Mire, esos **Cuartetos** no dan un penique».

A. R.—Así nos encontramos siempre dentro del círculo vicioso, porque los intérpretes no tocan la obra de Dvorák poco conocida porque no da un céntimo, como tú dices...

J. L. P. A.—¡No, yo no lo digo! ¡Lo dicen ellos!

A. R.—... ¿o no será porque el público, al no hallarla en los programas, no la conoce? Con otros compositores...

J. L. P. A.—¡Pero, precisamente, se trata de eso! Si tú no la popularizas, no te la van a pedir nunca...

A. R.—¡Claro! Pero hay que decidirse a tocarla, y entonces, si consigues popularizarla, aumentará la demanda.

F. P.—¿No será que Dvorák es un compositor menos checo que otros compatriotas suyos? ¿No será que le falta nacionalismo a Dvorák?

J. L. P. A.—Yo no estoy de acuerdo con eso. Al contrario, creo que las raíces nacionalistas de Dvorák son extremas.

A. F. M.—Vamos a ver. Smetana, que visto desde fuera parece más nacionalista que Dvorák, es en España aún menos conocido que éste. Quitando **El Moldava**, aquí no se toca nada... (**Aquiescencia general.**) Y por lo que hemos oído de su obra, se puede afirmar que queda muy por debajo de Dvorák, en lo que se refiere a calidad musical. Es un poco el caso Kodály-Bartók, salvando las distancias.



Dvorák casó en 1873 con Anna Cermáková, tras haber pretendido a su hermana mayor, Josefina. Anna fue un gran apoyo para Antonín.

J. L. P. A.—Yo quisiera indicar que, para mí, Smetana, en relación a Dvorák, está bastante más por debajo que Kodály en relación a Bartók.

A. F. M.—Bien, así debe ser. A lo que iba es que el problema de Dvorák me parece que viene dado por varias circunstancias. Una sería que Checoslovaquia, a pesar de su gran tradición musical —sobre todo en las más germánicas Bohemia y Moravia frente a Eslovaquia, más limitada, aunque todo esto puede y deba matizarse—, constituye en este tiempo una parte de un Imperio, el austro-húngaro, cuyo núcleo se encuentra en Viena. Checoslovaquia nos queda en la periferia, un poco fuera de las grandes corrientes confluyentes en la capital del Imperio. Otra consistiría en que la música de Dvorák ha sido clasificada en seguida por casi todos como nacionalismo musical, y no debemos olvidar que la mayoría de los tratadistas considera a estos nacionalismos como un factor comple-

mentario o secundario de la gran actividad musical del siglo diecinueve. A través de las **Danzas eslavas** y con otras cuatro referencias, a Dvorák se le ha considerado un nacionalista, sin más, y así apenas se ha intentado profundizar para ver si había algo más detrás de la cómoda etiqueta. Después, al desmembrarse el Imperio, el nuevo Estado checo quedó algo aislado, allí en el centro de Europa, sin salida al mar, y entonces las cuatro o cinco obras que habían conseguido pasar las fronteras en vida de Dvorák permanecieron en el repertorio. Es posible que la **Sinfonía «Del Nuevo Mundo»** lo hubiera logrado aunque no se diera en ella la circunstancia de nacer y ser estrenada en los Estados Unidos... Aunque la hubiera escrito aquí o allá, e incluso bajo esa manía del número nueve, que tenía obsesionados a los sinfonistas...

A. C.—(**Interrumpiendo.**) Perdona, pero Dvorák consideraba válidas sólo ocho de sus **Sinfonías**.

A. F. M.—Ya lo sé, mas lo cierto es que compuso nueve.

A. C.—Insisto en que rechazó la **Primera**...

E. P. A.—... pero no la rompió...

J. L. P. A.—... y numeró como **Novena** a la «**Del Nuevo Mundo**».

A. C.—¿Sí, estáis seguros?

A. F. M.—Sí, pero el tema era marginal. Lo que me importaba destacar es que el enorme éxito de la **Nuevo Mundo** en Estados Unidos fue su mejor pasaporte. Y tampoco debemos olvidar que Dvorák viajó bastante, que fue doctor «Honoris Causa» por varias Universidades y académico en Praga y Berlín, que obtuvo grandes triunfos en Londres y que, en definitiva, no era un hombre desconocido en su tiempo, sino todo lo contrario. Por eso, como hipótesis, considero que el aislamiento de Checoslovaquia después de la guerra del catorce, su falta de potencia económica para promocionar su música y la cómoda clasificación de Dvorák como compositor nacionalista, en ese sentido de «menor», pueden ser varias de las causas de que su obra conocida quedara reducida a la leve espuma de las tres o cuatro composiciones que aquí hemos mencionado.

A. R.—Aunque me parece que se trata de dos músicos diferentes, e incluso sujetos a «presiones» muy distintas, me gustaría retomar el binomio Dvorák-Tchaikovsky, que ya ha sido mencionado aquí varias veces, y establecer un cierto paralelismo en cuanto a su evolución «post mortem». Tchaikovsky ha sido y es un compositor conocido, popular, y ello ha llevado a que se tendiera a considerarlo por algunos, en un movimiento de contradicción, por debajo de su verdadera calidad; es ahora cuando está siendo revalorizado. Con Dvorák ha sucedido algo parecido, y todos conocemos los despectivos juicios vertidos sobre la **Nuevo Mundo** por musicólogos y ensayistas importantes en un momento determinado, aunque algunos, como Sopeña, hayan rectificado después. El caso es que la popularidad de unas pocas de sus obras ha perjudicado a Dvorák, y, sin embargo, esa popularidad tiene raíces distintas de la de Tchaikovsky, porque éste sólo puede ser considerado nacionalista en una pequeña proporción; su pensamiento musical es internacional, muy italianizante, con una gran receptibilidad para todas las influencias...

R. A.—El elemento nacional aparece, en Tchaikovsky, como fatal o inevitable, pero no buscado o querido, como en el caso de los «Cinco».

A. R.—Evidentemente, salvo en sus primeras obras. Por el contrario, Dvorák es un nacionalista auténtico.

A. F. M.—Creo que apuntas uno de los grandes problemas de toda la música centroeuropea. La música de los grandes autores alemanes y austriacos nos puede parecer universal porque significa la cumbre donde todas las corrientes convergen, para producir un lenguaje que luego vuelve a ser utilizado por todos como código de obligada referencia. ¿Pero no es acaso nacional la música de Beethoven, la de Brahms o la de Wagner?

A. C.—Desde luego, la de Schubert sí lo es...

A. F. M.—Para mí todas estas músicas corresponden a una idiosincrasia específica, a una manera de ser característica...

R. A.—Me parece que la idea, con algunas matizaciones, es válida...

A. F. M.—Lo que ocurre es que, por constituir el gran núcleo de la música europea del diecinueve, nos parece que eso ya no es nacional, y vestimos con el sambenito a Sibelius, a Dvorák, a Rimsky o a Falla, que son músicos que han tenido que bailar en torno a ese núcleo con características un poco más peculiares. El caso de Tchaikovsky resulta curioso, porque, aun tratándose de un músico mucho menos nacional que otros, pasa para muchos por el «gran ruso»; la gente siente mejor la atracción de lo ruso en Tchaikovsky que en Rimsky, en Borodin o en Mussorgsky. Este último, que está estrechamente ligado al lenguaje eslavo, resulta por ello mucho más intransferible, y sólo ha sido reconocido en su verdadera naturaleza tras un proceso de evolución y sedimentación cultural. A veces tengo la impresión de que nos fallan las claves...

A. R.—También hay que distinguir entre nacional y nacionalista...

A. F. M.—Ahí está. Existe quien tiende elaboradamente al concepto y quien responde a él de manera natural y espontánea.

A. R.—Habría que entender que el nacionalismo parte más directamente del folklore o se apoya en él, ¿no?

A. F. M.—Sí, no hay duda de que sí. Pero hagamos una breve referencia a nuestro folklore. Como decía Larrea a García del Busto, en la, a mi juicio, interesante entrevista que acabamos de publi-

car (4), gran parte de nuestro folklore es intransferible, no se puede llevar con fidelidad al papel pautado. Sin embargo, el folklore centroeuropeo no parece sufrir esta imposibilidad. Estará el «rubato», habrá mil detalles de expresión, pero creo —aunque estoy dispuesto a rectificar si alguien me demuestra lo contrario— que se intercomunica bastante bien con la música culta.

A. C.—De todas maneras, Angel, conviene aclarar que Dvorák no ha tomado casi nunca melodías del folklore checo al pie de la letra...

E. P. A.—Yo creo que sí las ha tomado...

A. C.—Pues parece ser que son muy pocas...

A. R.—Pero ha recreado muchas...

A. F. M.—La cuestión puede plantearse así: ¿Dvorák es, como Bartók, el inventor de un folklore, o no lo es?

A. C.—Considero que es mucho más recreador que imitador...

A. R.—El tema es muy importante. Creo que conviene hacer algunas precisiones...

A. F. M.—Está claro que Bartók ha inventado un folklore, una música «elaborada» que nos parece popular. ¿Es éste el caso de Dvorák, insisto?

A. C.—Para mí, sí. He leído que sí.

R. A.—Y para mí, también, en algunos casos.

J. L. P. A.—Pido la palabra. Quiero decir tres cosas. Una, mi total acuerdo con Arturo respecto a la comparación con Tchaikovsky. Además, para la crítica pedantesca, ha sido lo más sencillo del mundo abominar de la **Sinfonía «Del Nuevo Mundo»** o de las «populacheras» —entre comillas, «prego»— **Danzas eslavas**. Por otro lado, creo que Dvorák es un nacionalista extremo y que no ha escrito una música menos nacionalista que su **Primera sinfonía**. Lo digo totalmente en serio. Esta obra tiene tal ambición de estructura germánica que, lo he pensado mucho, puede parecer el esbozo de una sinfonía de Bruckner. De hecho, no olvidemos que la **Séptima** es casi una sinfonía de Bruckner, nacionalista, sí, pero con esa estructura...

F. P.—... y de Brahms...

J. L. P. A.—... desde luego. Pero digo Bruckner porque es un caso muy claro de lo que entendemos por compositor germánico. Por último, en cuanto al empleo de melodías populares, Burghauer insiste en que Dvorák ha utilizado muy pocas veces temas del folklore al pie de la letra. Por supuesto, Dvorák es algo distinto de Bartók, que nos da la figura del científico y casi, casi la del entomólogo musical; pero Dvorák, como Falla, creo que tiene un cosmos propio, y éste es uno de sus grandes hallazgos. El músico que se limita a transcribir me inspira ciertos recelos.

R. A.—No se trata de andar con recelos, sino de llamar a las cosas lo que son: la transcripción del folklore es, sencillamente, eso, transcripción; hacer música, crear música, es algo más que todo eso.

D. C.—Sí, para mí está claro que Dvorák crea un folklore «imaginario». En algún sitio he leído el caso, por ejemplo, de la «dumka», que le fue explicada a Dvorák por Janáček en forma científica. Lo que no se sabe es si Janáček le explicó mal a Dvorák la «dumka» ucraniana, o si éste la entendió equivocadamente, porque la «dumka» de Dvorák es suya totalmente y no tiene nada que ver con la ucraniana. Ese contraste que se advierte en el **Cuarteto en Mi bemol mayor** y en otras obras pertenece, sin lugar a duda, a Dvorák; es posible que conserve una reminiscencia o sustrato ancestral, pero la estructura procede de una labor de creación personal. En cuanto a lo que ha dicho José Luis acerca de los comienzos de Dvorák, es evidente que esa música de sus primeros intentos resulta totalmente germánica. Incluso se aprecia que se da en él un proceso de simplificación y de adelgazamiento de texturas. Tenemos los ejemplos del **Cuarteto de cuerdas en Re mayor**, que dura setenta minutos, y del en **Mi menor**, cuyo segundo movimiento es **Lohengrin**; o la **Primera sinfonía**, y la **Tercera**...

A. F. M.—... o la **Cuarta**, con otro segundo movimiento que parece una paráfrasis de **Tannhäuser**...

D. C.—El caso es que al llegar a la **Quinta sinfonía** y al **Cuarteto en Re menor** la situación ha cambiado enormemente. Tal vez ha utilizado a Brahms o, mejor, la parte formalista del estilo de Brahms, para conseguir simplificar texturas y hacer una música más analítica. Este es el primer proceso que experimenta Dvorák, culminado con la **Quinta sinfonía**. Y luego, tras los grandes logros de en torno a mil ochocientos ochenta y tres, el **Cuarteto en Do mayor**, la **Séptima sinfonía** o el **Trío en Fa menor**, vuelve el proceso de simplificación gracias a una sinfonía, la **Octava**, sencilla, elemental, directa, en una tonalidad, Sol mayor, que no contaba hasta entonces con sinfonías famosas.

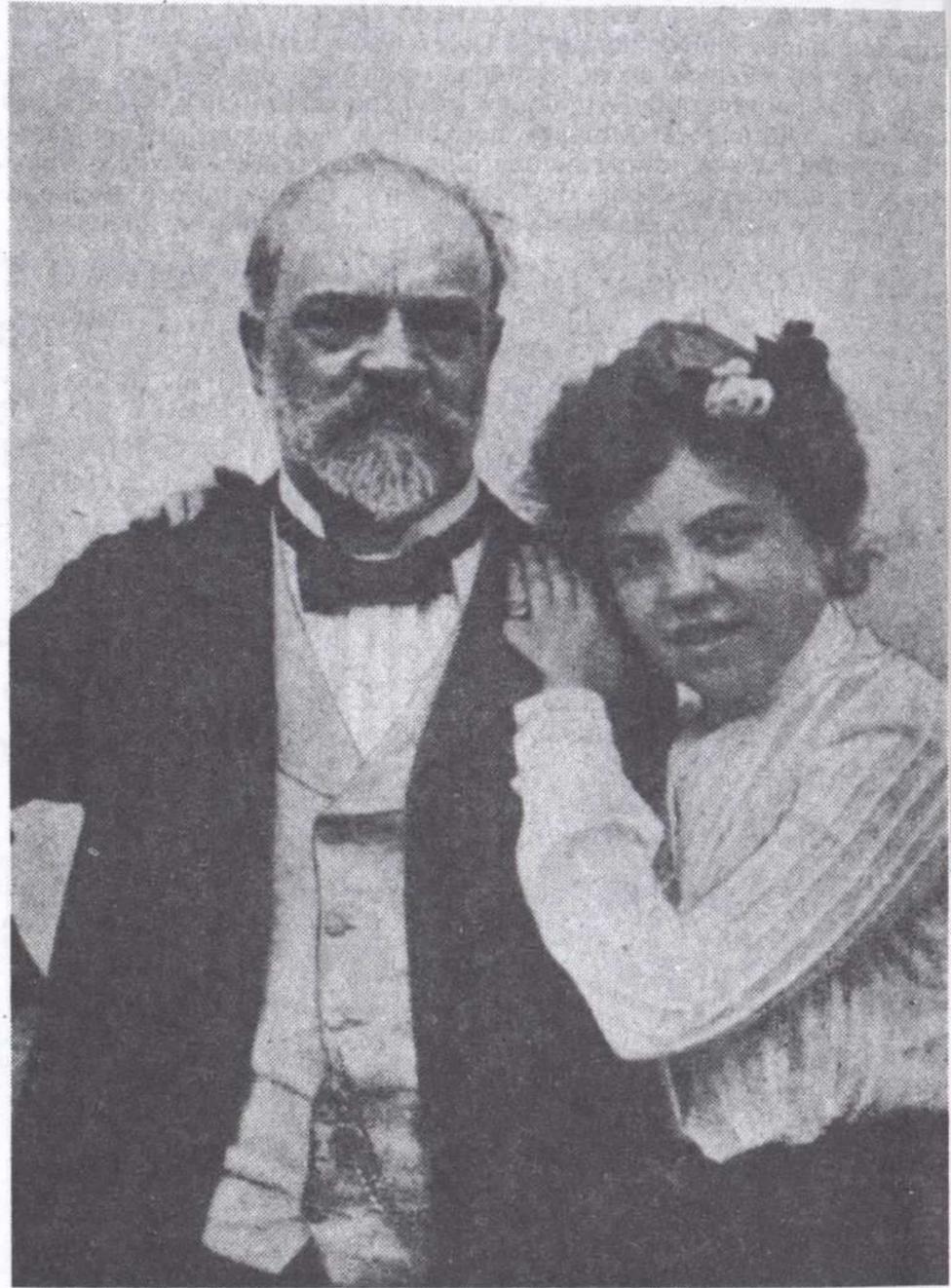
E. P. A.—Así es. Estos procesos de simplificación tienen gran importancia para la obra de Dvorák.

F. P.—Casi puede hablarse de una evolución hacia lo «naïf».

A. F. M.—La referencia aquí al término «naïf», Fernando, nos debe llevar a relacionarlo un poco con la personalidad de Dvorák, que es hijo de un posadero y carnicero. El mismo aprendió y practicó el oficio de carnicero en su juventud. Se trata de un hombre que es pueblo llano, sin grandes complejidades sociales, pero con una enorme tradición musical colectiva detrás. Quizá por ello su aproximación inicial a la gran música que proviene de las más

intelectuales Alemania y Austria sea un poco la del «sorprendido», la del hombre que está constantemente asimilando e incluso «plagia» los modelos, pero con una base de práctica musical que ya la hubiéramos querido para estos pagos. Entonces lo «naïf» quizá sea una constante de su espíritu. Una de las cosas más bonitas de toda su música es la espontaneidad, la sencillez espiritual que aflora en todo instante, y, sin embargo, en las primeras sinfonías utiliza procedimientos formales que se parecen un poco a los de Bruckner, trabajando con células o períodos que repite varias veces sin apenas desarrollarlos, para alcanzar en la madurez un evidente dominio formal, y además con personalidad. Yo creo que lo «naïf» como tópico ha contribuido a que esta música fuera considerada «menor» de manera injustificada, porque no se ha valorado adecuadamente el proceso que ha señalado Domingo.

A. R.—Desde luego, la evolución de Dvorák resulta curiosa, porque a diferencia de otros compositores, que disfrutaron de un



Dvorák y su hija Magda, de gran parecido físico con su padre. La foto está tomada en 1901.

período de aprendizaje bastante riguroso, es un hombre que aprende con la práctica, constantemente. Dentro de sus medios, su padre consintió y procuró que Dvorák estudiara; pero está claro que el compositor fue fraguándose lentamente hasta llegar a esa simplificación de madurez, que no significa, ni mucho menos, una total «simplicidad», porque la estructura conserva complejidad y los procedimientos armónicos y rítmicos que emplea son muy delicados. Es evidente que su práctica como viola en la Orquesta de la Opera le va conformando; y él estudia, depura y selecciona las influencias, y prueba y compone una y otra vez, hasta que da el gran paso adelante con la **Quinta sinfonía**, al recoger la esencia de la música popular y, con el lenguaje que ya había perfeccionado, plasmarla de una manera, si no perfecta, sí atractiva e interesante.

A. C.—Yo creo que en sus comienzos se advierten distintas etapas: es muy clara la influencia de Schubert, y después la de Schumann, la de Wagner, la de Brahms...

A. F. M.—Claro, porque va estudiando y asimilándolo todo, a diferencia de otros músicos, que crearon sin conocer apenas la obra de sus predecesores.

A. R.—El gran precedente, en cuanto a la utilización del folklore, es Schubert, porque parece que éste fue el primer compositor sinfónico que utilizó el material popular en la estructura de la forma sonata, reelaborándolo. Haydn, por ejemplo, ya lo había empleado directamente, como referencia o adorno; pero Schubert lo combina y lo estructura. Parece que Dvorák sigue claramente esa línea...

A. C.—... y no sólo en los terceros movimientos...

(4) RITMO, número 494, página 64.

F. P.—Está claro que Dvorák procede de la línea Haydn-Schubert, con la forma de Brahms...

A. F. M.—Convendría, entonces, que nos planteáramos si, con estas características, Dvorák llega a crear una música auténticamente personal en el fondo y en la forma. ¿Sí o no? ¿Qué opináis?

R. A.—Aquí hay muchos temas que tratar y que, como siempre, van surgiendo como las cerezas, que se enganchan las unas a las otras. Evidentemente, hay una serie de músicos —y ya hemos hablado de ellos— que influyen en la música de Dvorák. Yo quiero citar un nombre, que es el de Mozart, que en principio no asociaríamos directamente con la formación de Dvorák, hasta que alcanza esa madurez que le permite sintetizar la forma clásica e integrarla o hacerla compatible con los aires nacionales que siempre relacionamos con su música. Me vais a permitir que descienda un poco al terreno de la anécdota, pero es que, en primer lugar, esa etapa en la que Dvorák conoce, devora y asimila la música de muchos compositores en forma muy práctica, es decir, estudiándola, oyéndola e intentando componer en esos estilos, recuerda extraordinariamente el propio aprendizaje que tuvo Mozart. Por supuesto, me diréis que Mozart poseía más genio y que era capaz de oír una vez la obra de otro músico y de reescribirla inmediatamente con su propio estilo. El caso de Mozart es, repito, muy genial y singular, pero hay algo en él de lo que hemos señalado en Dvorák, es decir, ese «coger» de todos los demás y entroncarlo con la propia personalidad. Por reforzar un poco este paralelo, voy a las anécdotas que os decía. Sabéis que Dvorák, como Mozart, se enamoró primero de una mujer y luego se casó con su hermana. Sabéis también que, como Mozart, Dvorák era capaz de componer en medio del barullo más espantoso, quiero decir barullo familiar; lo que no toleraba era el ruido de tonalidad definida. Uno de sus lugares predilectos para componer era la cocina, precisamente...

(Si las frases anteriores de Roberto Andrade habían despertado creciente hilaridad entre los presentes, la última afirmación desata otro «espantoso barullo de tonalidad indefinida», que se prolonga algunos instantes.)

R. A.—¡Os aseguro que es verdad! Bien; volviendo de manera algo brusca al tema de si Dvorák llegó a lograr componer una música realmente original en el sentido estructural, resulta algo difícil la contestación. Si reducimos a sus términos esenciales la forma sonata, ésta es la que inventó Haydn, porque incluso el monotematismo o las formas cíclicas están ya latentes o explícitas en muchas obras de Haydn. Sin embargo, creo que es cierto que aunque Dvorák no llegó a crear una forma netamente original —porque, en definitiva, escribió sinfonía, cuarteto, oratorio, todo dentro de moldes ya consagrados—...

F. P.—... y que respetaba...

R. A.—... en efecto; también lo es que procuró y logró que esos moldes no apareciesen como una superestructura impuesta, sino que fueran resultado del propio curso de la obra y se ensamblaran con ella de manera natural y sencilla. Por ejemplo, si consideramos los tres grandes **Conciertos** con solistas más importantes, el de **Piano**, el de **Violín** y el extraordinario para **Violoncelo en Si menor**, hay una evolución muy clara entre los tres. El de **Piano** es un concierto escrito en la manera clásica de exposición, desarrollo, re-exposición absolutamente simétrica...: hablo del primer movimiento; y, aunque es una obra indudablemente bella, resulta un poco fatigosa, porque produce la impresión de que ya la hemos escuchado bajo otras apariencias...

A. R.—(Con cierta intención.) No digas eso, que el **Concierto de piano** es famoso desde el premio RITMO... (5).

(Nuevo barullo de tonalidad indefinida.)

R. A.—Bromas aparte, el **Concierto para violín** se sale por la tangente, con el resultado de una obra «extraña», en la que los dos primeros movimientos van unidos y en el inicial se omite la recapitulación. En la tercera obra, es decir, en el **Concierto para violoncelo**, Dvorák hace algo que no voy a decir que sea absolutamente original, pero sí muy interesante: se trata de que en la recapitulación no se repite toda la exposición. Concretamente, la recapitulación se olvida del primer tema y entra justamente con ese maravilloso y triunfante tema segundo... (Andradé canturrea el tema.) Lo curioso de todo ello es que, escuchando la obra, parece que en ese momento sólo puede entrar ese tema y no ningún otro. Y así, Dvorák nos demuestra que tenía dominada la forma, y que su inspiración nacionalista podía, en este instante, asegurar la coherencia de una recapitulación con este procedimiento que los ingleses llaman de «telescopiar» (**Tornan algunos ecos del «barullo»**), sí, en el sentido de comprimir las partes o segmentos del todo haciendo que unas se metan y oculten dentro de las otras, a fin de acelerar el proceso de la obra. Y que conste que el método no puede pasar por original...

D. C.—Eso es muy haydniano. Haydn lo inventó y lo practicó...

R. A.—... ¡Claro que es muy haydniano! Así que hay que repetir que, en realidad, inventado está todo hace mucho tiempo; pero aún hay un pequeño margen para este tipo de impulsos nacionalistas, y, para mi gusto, el mayor interés de Dvorák proviene de que sabe hacer compatible su inspiración popular con los moldes clásicos,



El Teatro Nacional y su escalinata exterior.

cosa —y entendedme en qué sentido digo esto— que a Schubert le costó mucho alcanzar y no está conseguido, a mi juicio, en su **Sinfonía «Grande»** y en otras de sus obras mayores, así como sí lo está en el **Quinteto en Do mayor**.

F. P.—¿Entonces crees que el dominio de la forma le fue dado con mayor facilidad a Dvorák que a Schubert, tan rico, por el contrario, en pura inspiración melódica?

R. A.—Me parece que algo de esto saltó sobre la mesa cuando la conversación sobre Schubert (6). Sencillamente, Dvorák dispuso de más años para perfeccionarse. Schubert murió muy joven.

A. C.—Además, Schubert no se limitó a intentar compaginar la inspiración popular con la gran forma. La labor de Schubert es más compleja...

F. P.—... pero Schubert buscó siempre resolver el problema de la gran forma...

E. P. A.—No olvidemos que Dvorák contó con un aliciente, ventaja o acicate importante: me refiero a su amistad con Brahms. No cabe duda de que Brahms influyó en la forma de las obras de Dvorák, sobre todo las sinfónicas.

A. F. M.—¿Pero esa forma es resultado de la amistad? Me explico un poco: ¿Dvorák necesitaba del apoyo proveniente de los músicos instalados en Viena, en la capital del Imperio, o realmente hubiera seguido parecido camino sin esa protección?

E. P. A.—Dvorák escribió a Brahms en tono muy humilde, muy de discípulo...

A. F. M.—Naturalmente, porque se sentía en los aledaños, en la periferia...; es un provinciano frente a los importantes señores de Viena...; algo hay de eso en su música siempre. Claro que también es un señor que después se va al Nuevo Mundo, cosa que algunos otros pensaron, como Wagner, que llegó a pedir un millón de dólares para decidirse a dar el salto.

(6) Vid. nota (1).

E. P. A.—También le ofrecieron el viaje a Sibelius...
A. F. M.—Exactamente, los americanos querían hacer director del Conservatorio de Nueva York a Sibelius o a Dvorák...

A. R.—(Con intención más que cierta.) ... Y a Celibidache también.

(Esta vez el «espantoso barullo» amenaza con poner punto final a la charla.)

J. L. P. A.—(Una vez restablecido el «orden».) Roberto ha dicho algo muy importante cuando nos hablaba de que la recapitulación, en el primer movimiento del **Concierto para violoncelo**, no podía ser de otra manera, porque nos está planteando el gran problema del «sensismo» en la música. Es decir, en un momento determinado, lo que te dicen que es bueno como norma o lo que tu propia experiencia te dicta, a la hora de escribir música, puede no identificarse con lo que entiendes que conviene auditivamente. Esto tiene importancia cuando un compositor empieza a seguir más a su oído que a las reglas, y creo que es evidente en Dvorák en los últimos quince o veinte años de su vida. La música de esta época se aparta o es ajena a cualquier problema formal, y el **Concierto para violoncelo** propone un ejemplo perfecto, como la **Séptima sinfonía**, los últimos **Poemas sinfónicos**, los **Cuartetos** y las **Canciones bíblicas**, aunque en este caso el género es más abierto. Sin duda, al final de su vida este hombre se rige mucho más por una escala de valores auditivos que le aconsejan lo que conviene escribir en cada instante, que por los consejos de las reglas o la tradición. Cuando un músico alcanza ese grado de libertad, evidentemente está componiendo lo mejor de su obra. Por otro lado, varias veces ha surgido el nombre de Bruckner, y me gustaría ahondar un poco más en este asunto. Realmente, Dvorák, tan vinculado al ala brahmiana, debe haber conocido a Bruckner muy poco, pero...

E. P. A.—Perdona, pero Dvorák estudió a Bruckner.

J. L. P. A.—¡Al final, sí! Mas no me imagino a Dvorák como un seguidor de Bruckner; y, sin embargo, algo que le emparenta con él —en la **Primera sinfonía** y quizá también en la **Séptima**, aunque ya Domingo dejó bien claro que a la altura de esta obra ha desaparecido la obsesión por escribir música germánica— es la construcción del tema, no tanto entendido como célula, sino como elemento desencadenante. Por ejemplo, la forma en que las primeras notas de la **Séptima**, su acorde inicial, van a configurar el «finale» de la obra, parece de verdad de Bruckner, si bien con una escritura muy distinta. La manera de extraer de una tríada inicial todo el movimiento conclusivo de una sinfonía es una característica de Bruckner. Y aclaro que esto es inconsciente o poco menos, porque Dvorák escribía así.

A. F. M.—Bueno, eso confirma que Dvorák es un hombre de su tiempo. No se trata de una mera coincidencia. La formación musical de ambos tiene puntos en común, y Bruckner puede pasar por otro «naif»...

J. L. P. A.—... aparte de que entre ellos se dan similitudes humanas: organistas, religiosos...

A. F. M.—Ambos son compositores «rústicos», católicos, con esa formación de maestros de escuela, próximos a las pequeñas cosas, y con una tradición musical que llevan en la masa de la sangre, en la masa de la vida. Y entonces, algo que me gustaría plantear de nuevo, justo en este instante, es el porqué de la atención de Dvorák a tantos géneros. ¿Es una cuestión de facilidad? ¿O acaso quiere probar las posibilidades nacionalistas de todos ellos? El tema me parece bastante intrincado.

E. P. A.—En el último año de su vida, Dvorák, que ha demostrado tener sobresalientes condiciones sinfónicas, dice en una carta que le gustaría ser considerado como compositor de óperas.

A. F. M.—¡Pero Dvorák no va a necesitar triunfar en la ópera para ser conocido o ganar dinero!

E. P. A.—No, él decía que la ópera es la creación musical más apropiada para el pueblo.

A. F. M.—¡Ah! Esto sí es una respuesta.

D. C.—Tendríamos que conocer qué contactos pudo tener Dvorák con el mundo de la ópera rusa.

A. F. M.—Pues a mí me parece que es más importante conocer sus relaciones con Smetana. Este y Dvorák son contemporáneos. ¿Qué tal fueron las relaciones entre ellos?

F. P.—Muy buenas.

A. F. M.—Smetana es, fundamentalmente, compositor de óperas y poemas sinfónicos...

E. P. A.—... imagino que adoptaría una actitud algo paternalista hacia Dvorák...

A. F. M.—... y mira por dónde Dvorák quiere ser, al final, compositor de poemas sinfónicos y de óperas. ¡Qué casualidad! Hoy está claro —o, al menos, lo está para todos nosotros— que Dvorák es un compositor más importante, más rico y sugerente que Smetana. ¿Pero cómo funcionaría la relación en la época? ¿No sería Smetana el gran patriarca, y no se sentiría Dvorák, ante él, un poco el chico de los recados?

R. A.—Sí, sí.

F. P.—Smetana era el director del Teatro provisional de Opera, que es el que se abre en Praga cuando Dvorák toca como viola... Por otra parte, yo creo que el afán operístico de Dvorák proviene de la conciencia nacionalista despertándose. Hasta mil ochocientos ochenta no se reconoce a la lengua checa los mismos derechos que a la lengua alemana. En mil ochocientos ochenta y tres se abre el Teatro Nacional...

J. L. P. A.—Diez años más tarde el director fue Gustav Mahler...

F. P.—En el teatro lírico hay mayor cauce para el nacionalismo, para el idioma y los temas nacionales. El lenguaje de una sinfonía ha de ser más abstracto, y por ello más universal...

E. P. A.—Pero la valoración que Dvorák hizo de sí como autor dramático fue errónea. Sinfónicamente es muy superior...

F. P.—¡Sí, pero eso no anula el deseo de ser operista!

R. A.—Hay algo que está muy claro, y es esa declaración de Dvorák sobre el valor de la ópera como medio de comunicación con el pueblo. Claro que ello nos choca, sobre todo por el país y el hoy en el que nos encontramos, donde se sigue considerando a la ópera como un espectáculo muy raro, que sirve para que las señoras luzcan sus abrigos de visión y Zutanito salude a Fulanito.

A. F. M.—Entre nosotros hay algún «intelectual» que afirma, y se queda tan fresco, que todos los libretos de las óperas son como para tirarlos a la basura. Quizá pudiera defenderse, en parte, la razón del aserto desde el punto de vista de la forma literaria; pero la «boutade» lo único que revela es abisal desconocimiento de las claves en que están escritas muchas veces estas obras. Sobre textos vulgares, a veces han sido escritas óperas culturalmente muy importantes.

E. P. A.—¿Se puede saber quién ha dicho tal cosa?

A. F. M.—Sí, hombre; el último, hace muy poco, ha sido Joan Benet (7).

F. P.—Es cierto lo que decís. En Italia, el melodrama significa la plasmación lírica del «risorgimento», del impulso que lleva a la unidad italiana. Entonces la ópera es una propuesta ilustrada que, tras nacer de él, vuelve a ser dirigida al pueblo. Pese a sus modestos orígenes, Dvorák era al final de su vida un ilustrado, por lo menos en el sentido de «redentor» que quiere traer la cultura al pueblo, tal y como se entendía todo esto en la época.

R. A.—Recordemos que Dvorák sale de su tierra y viaja con vocación pedagógica...

A. F. M.—... y que continúa estudiando y aprendiendo permanentemente, o, al menos, cree que así lo ha hecho con la música negra e india...

E. P. A.—¿Cómo que «cree» que ha aprendido?

A. F. M.—Sí, porque aún puede sostenerse que en Estados Unidos aprendió algo de los negros, pero hablar de música india americana me parece un tanto problemático... Lo que está claro es que el honrado carnicero llegó a alcanzar a través de la música unas cotas culturales trascendentes.

F. P.—Por eso se dirige al pueblo con el lenguaje de los ilustrados. Y entonces todo esto hay que relacionarlo, y vuelvo al tema lírico, con la existencia en Praga de dos teatros, el Teatro Alemán y el Teatro Nacional. Este último se incendió poco después de su construcción, y fue reconstruido por el pueblo...

E. P. A.—También fue reconstruida por el pueblo la Opera de Viena tras la segunda guerra mundial.

A. F. M.—¡Naturalmente, porque nada hay en Austria que sea «más pueblo» que la Opera de Viena!

F. P.—¡Ese es otro tema!

J. L. P. A.—¡No, ni hablar, Fernando, no estoy de acuerdo!

A. F. M.—Es el mismo sentimiento, básicamente.

F. P.—¡No! Son otros tiempos, otros años. La reconstrucción de la Opera de Viena persigue otros objetivos. Lo que yo quiero destacar es que el Teatro Nacional de Praga, a orillas del Moldava, no fue reedificado, tras el incendio de mil ochocientos ochenta y uno o mil ochocientos ochenta y dos, por el Estado, sino por el pueblo. También es cierto que surgían peleas o diatribas entre los asistentes al Teatro Nacional y el público del Teatro Alemán. Los dos edificios se encuentran alejados, el Teatro Nacional junto al río, y el otro en lo alto de una colina; y cuando confluían en las calles de Praga los melómanos que venían de uno y otro, a veces la emprendían a insultos y a golpes. Por tanto, en el momento del nacimiento de los nacionalismos el teatro lírico tenía un significado muy distinto al actual.

E. P. A.—En relación con lo que dice Fernando, es curioso que el **Don Giovanni** grabado por Böhm para Polydor esté tocado, o al menos eso es lo que viene en la carpeta, por la Orquesta del Teatro de la Opera Nacional de Praga, pero alemán.

A. C.—¿Cómo alemán?

(7) **La moviola de Eurípides**, artículo publicado en el número 2 de «Música en España», página 8.

DEJATE CAUTIVAR POR LA LINEA Y ESTETICA MUSICAL DE LOS...



Kimball
DESDE 140.000 pts.



bontempi
DESDE 5.000 pts.

CRUMAR
DESDE 89.900 pts.

DESEO RECIBIR MAS INFORMACION SOBRE:

Bontempi Kimball Crumar

Nombre _____

Apellidos _____

Calle _____

Localidad _____

Remitir en sobre cerrado a:
Centro Musical **MAXPER**
Carretera de Andalucía, Km. 12,600
Getafe (Madrid)

...EN



MAXPER

CARRETERA DE ANDALUCIA
Km.12,600 Teléfono 695 9100
(Getafe) MADRID

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

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

...Con las Facilidades
que tu acostumbras

F. P.—Es que siguen funcionando los dos teatros, pero hoy, en el fondo, son uno mismo, con la misma compañía...

A. F. M.—Con todo esto hemos ido dejando a Dvorák un poco en la nebulosa, y sin contestar plenamente la cuestión de los géneros, de la diversidad de los géneros. Hemos hablado de la ópera y de su atracción —leyendas, mitos, canciones, trajes— sobre el pueblo... Pero quizá Domingo, que inició el tema muy al principio de esta charla, quiera darnos su opinión.

D. C.—Puede ser que en Dvorák se haya dado una disyuntiva entre su «praxis» como músico y sus ideales al tratar de conseguir un sentido para su producción. La ópera, como ha dicho Fernando, le va a servir para realizarse como artista de su país, como artista checo; pero al mismo tiempo la «praxis» anterior pesa mucho: parece ser que la orquesta en la que tocaba Dvorák fue dirigida en alguna ocasión por Wagner...; las relaciones con un gran músico, Brahms, del que se siente afín, también le dejan huella. Cuando compone la **Sinfonía en Re mayor** piensa en la paralela de Brahms, y el tres por cuatro del primer movimiento y el dos por dos del último proceden de ese modelo.

A. F. M.—Así que Dvorák no se dedica a hacer terrorismo musical, sino que aprende todo lo que puede de los grandes maestros e intenta crear para su pueblo algo que tenga parecida calidad: la producción «camerística», por ejemplo, es de enorme rango.

D. C.—Sí, y justamente esa actitud ha devenido perjudicial para su popularidad general, porque no cabe duda de que los músicos no son impuestos por ellos, sino por la crítica o por unas modas o por unas necesidades económicas. Por ejemplo, cuando se escucha una composición de Debussy, la «ambientan» y juegan a su favor las ideas o noticias que tenemos sobre la pintura impresionista, la poesía simbolista u otras consideraciones, porque estoy seguro de que esa música, no oída bajo esas coordenadas, no sería aceptada por muchos. Entonces también la música de Dvorák necesita una metafísica, una explicación; ¿y tiene, realmente, esta explicación? Sí, pero es demasiado sencilla para añadirle una aureola. Todos esos problemas de idioma, de localismo, de nacionalismo, que han ido surgiendo en esta conversación, han contribuido a que se le haya tenido, y aún se le tenga, por músico de segunda clase. ¿Por qué no han sido valorados adecuadamente sus **Poemas sinfónicos**? ¿Por qué no ha sido apreciada la talla de su orquestación, su disociación tímbrica, la calidad casi acuarelística de su instrumentación, que tiene ya mucho que ver con Mahler?

R. A.—También Dvorák había oído en su niñez, como Mahler, las charangas de pueblo...

A. C.—¡Y bien que se nota que las había oído! Ahí está el ejemplo de la **Octava sinfonía**...

D. C.—Fijaos en Mahler: poco a poco ha ido encontrando su aureola, su sustrato metafísico. Wagner y Beethoven ni siquiera lo necesitaron, porque lo llevaban consigo. Incluso un Schumann cuenta con la fama de sus escritos, del romanticismo, de la esquizofrenia y la doble personalidad. En fin, todos estos compositores suman una explicación atrayente, una metafísica. Dvorák no la ha tenido a ese nivel, y por eso, entre otras razones, sólo se conocen de él tres o cuatro obras, las más «pintorescas».

J. L. P. A.—¿Puedo apuntar una precisión, ya insinuada por ti, Domingo?

D. C.—Por supuesto.

J. L. P. A.—Quiero destacar que Dvorák se hizo muy poca auto-propaganda, que cultivó muy poco su imagen. Mahler, y lo digo en el mejor sentido, sí se hizo una gran autopropaganda. Por ejemplo, la primera biografía publicada sobre él, que apareció poco después de su muerte, llevaba este subtítulo: **El filósofo de la sinfonía**. Es decir: «Señor oyente, va a oír usted mucho más que música: el cosmos, la religión, Dios, la naturaleza, etcétera». Dvorák jamás se preocupó de estas cosas. Por otra parte, su música da una impresión de frescura, de ligereza, que hace que el crítico pedante —como decíamos antes— pontifique: «Este hombre, que no me quiere explicar nada, que no me plantea la relación mía con Dios, o la del cosmos conmigo, o la subjetividad de la soledad, y que, sin embargo, hace una música tan bonita, no puede ser un buen compositor».

A. R.—Vamos, algo así como un Howard Hawks de la sinfonía, en lugar del Mahler-Bergman...

A. F. M.—Pues yo insisto en el provincianismo de Dvorák. Así como Mahler es otro provinciano que se decide a emigrar a la capital, Dvorák se queda en el terruño; y aunque viaja bastante, al fin y al cabo visita países —Inglaterra, Estados Unidos— que no tenían compositores propios de gran valor o parecida significación.

J. L. P. A.—Hay otras diferencias con Mahler, aparte de la estirpe judía de éste. En primer término, Mahler jamás ha añorado nada. En segundo lugar, Mahler es un intelectual, y Dvorák, no. Deryck Cooke ha dicho que pocos intelectuales ha habido en la Música como Mahler...

E. P. A.—Las construcciones mahlerianas nada tienen que ver con las de Dvorák...

F. P.—Entended exactamente lo que quise decir antes al llamar a Dvorák «ilustrado». A Dvorák le falta el sentido enciclopédico o universal de la cultura de Mahler, y su significación se limita más a lo estrictamente musical.

E. P. A.—Por otra parte, Mahler había leído a Nietzsche, había



Doctor «Honoris Causa» por Cambridge (1891).

dirigido a Wagner, conocía las claves filosóficas de **El anillo del nibelungo**...

A. F. M.—Sí, y hasta ayudó una vez a Wagner a ponerse el abrigo...

(Algunas voces desaprobadoras reclaman un poco de seriedad.)

A. C.—De los grandes músicos, no muy recientes, el que más ha admirado a Dvorák y más lo ha dirigido es Mahler.

J. L. P. A.—Esto me lleva a recordar cómo Mahler ha defendido por escrito tres de las óperas de Dvorák: **Wanda**, **Rusalka** y **Armida**. De esta última afirma que es la más bella ópera escrita en la Europa eslava.

A. F. M.—¿Pero llegó a dirigirla?

A. R.—En Viena, no. Estuvo anunciada, pero no se sabe bien por qué razones, no se pudo dar.

J. L. P. A.—Lo importante es destacar cómo Mahler ha defendido a Dvorák como operista.

(Se produce aquí un careo, del que resulta que ninguno de los presentes conoce la partitura o ha presenciado alguna representación de Armida.)

F. P.—**(Apostilla el careo.)** Quizá sea revelador que **Armida** no ha quedado como obra de repertorio ni siquiera en Checoslovaquia.

A. F. M.—Sin embargo, recordad la sorpresa que nos produjo **Rusalka** cuando vino a Madrid la Opera de Praga, hace cuatro o cinco años.

(El nuevo careo arroja que todos conocen Rusalka y coinciden en considerarla una ópera de gran calidad.)

J. L. P. A.—Donde Mahler pone por las nubes a **Armida** es en una carta dirigida al intendente del Metropolitan, al decir que lamenta que el cierre de la programación no le permita montar la ópera, obra que no consiguió programar en Viena a pesar de sus extraordinarias cualidades, etcétera, etcétera.

F. P.—Y, sin embargo, ver hoy día una ópera de Dvorák fuera de Checoslovaquia es prácticamente imposible, ni siquiera **Rusalka**. Los de Zürich, que son de los más atrevidos, han montado **El jacobino**, pero con carácter anecdótico. No hay posibilidades para conocer estas obras. Y me gustaría saber el por qué de esta situación: he visto **El jacobino** y **El diablo y Kate**, y...

E. P. A.—¿Cómo son, musicalmente?

F. P.—Bueno, la aventura de llegar a Praga y encontrarte, sin más información, con el programa escrito en checo exclusivamente, no facilita las cosas. Si Dvorák quería entrar en comunicación con el pueblo a través de la ópera, apañados estamos los que no entendemos ni jota de ese texto. El problema de la lengua está ahí;

pero es que tampoco se ha preocupado nadie de hacer una traducción del teatro lírico de Dvorák, aparte del caso de Alemania, donde, cuando se ha cantado, lo ha sido en alemán. No existe una dramaturgia de estas obras.

A. F. M.—No es difícil adivinar que al teatro de Dvorák le falta sistema, de eso podemos estar todos seguros: no responde a un proceso de especialización o investigación. Por el contrario, los **Cuartetos** o las **Sinfonías** sí responden a un riguroso proceso de estudio y decantación.

R. A.—También habría que considerar el problema inherente a la dificultad de encontrar buenos libretos. Al parecer, todos los que fueron propuestos a Dvorák son de baja calidad...

F. P.—... salvando quizá el de Jaroslav Kvapil para **Rusalka**...

J. L. P. A.—El libreto de **Rusalka** es muy bonito...

R. A.—Lo será, pero la opinión generalizada, que he leído, es que, en conjunto, son muy malos. El problema consiste, entonces, en romper lo escrito o, como hizo Brahms, renunciar a escribir ópera, ya que no se va a llegar a ninguna parte.

E. P. A.—Perdón, pero la calidad del libreto no me parece del todo invocable, porque, por ejemplo, el libreto de **Il Trovatore**...

R. A.—Perdón también, pero aquí creo que hay dos cosas distintas: una es la sustancia dramática del tema y otra es su desarrollo literario y musical. En **El Trovador** y otras óperas de Verdi los libretos, con todo lo discutible que nos puedan parecer, poseen —por supuesto, no siempre— una entraña dramática que el compositor magnifica. En cuanto a Dvorák, me atrevo a suponer que dispuso de libretos sin verdadera garra dramática, y que su propia



Dvorák en su casa veraniega de Visoká, rodeado de sus palomas.

inspiración, además, tenía que ver más con la música pura que con la música escénica, con la música aplicable a un libreto.

E. P. A.—Parece que Dvorák tuvo una idea errónea, en este punto, de sus posibilidades...

R. A.—Creo que sí. Es evidente que quiso componer de todo. A través de Brahms conoció a Simrock, el editor, gracias al cual disfrutaría desde entonces de una excelente posición económica, porque las **Danzas eslavas** y las **Leyendas** le dieron mucho dinero. Y Simrock no hacía más que pedirle que compusiera obras de este estilo, obras que se pudieran tocar en las casas, música doméstica, en una palabra. Sin embargo, Dvorák insistía en que su naturaleza de músico le impulsaba a escribir obras de más altos vuelos, y esa vocación le llevó a intentar entrar en contacto con el pueblo a través de la vasta estructura de la ópera. Quizá su afán por componer para el teatro obedezca al deseo de sintetizar la gran forma de la ópera y las palabras que entiende el pueblo, para llegarle más directamente.

F. P.—Se puede concluir, en consecuencia, que una cosa es el anhelo y otra es estar capacitado para un determinado género.

A. C.—¡Claro! Lo mismo le sucedió a Schumann, e incluso a Schubert. Pero eso que has dicho antes, Roberto, sobre Brahms... ¿De verdad crees que no escribió óperas por no encontrar libretos?

(Se produce un pequeño revuelo y comienza una acalorada discusión marginal que Pérez de Arteaga corta al advertir que el tema planteado se aparta del motivo de la reunión.)

A. F. M.—Tienes razón, José Luis. El asunto es muy interesante y quizá algún día hablaremos o escribiremos sobre el tema. Continuemos repasando un poco la producción de Dvorák. Ha dejado nueve **Sinfonías**... ¿Qué catálogo de cámara tiene?

J. L. P. A.—Catorce **Cuartetos**, cuatro **Tríos**, dos **Quintetos para**

cuarta, uno con piano, varios fragmentos de **Cuartetos**, el «**Quartettsatz**», un **Sexteto para cuerdas**...

A. F. M.—Una producción verdaderamente amplia; Brahms dejó sólo tres **Cuartetos**...

R. A.—Las óperas son diez... Ya se ha dicho aquí que los «**lieder**» se aproximan a la cifra de trescientos...

J. L. P. A.—En el grupo de música religiosa hay que contar el **Stabat Mater**, de mil ochocientos setenta y siete; el **Salmo 149**, de mil ochocientos setenta y nueve; **Los Dúos sacros**, de ese mismo año; la **Misa en Re mayor**, obra sensacional, magistral, de mil ochocientos ochenta y cinco; el oratorio **Santa Ludmila**, de mil ochocientos ochenta y seis; el **Requiem**, de mil ochocientos noventa; el **Te Deum**, de mil ochocientos noventa y dos, y las **Canciones bíblicas**, de mil ochocientos noventa y cuatro.

E. P. A.—Por aquí sólo conocemos el **Stabat Mater** y el **Requiem**...

J. L. P. A.—Lo terrible es que de todo esto sólo hay grabación disponible, que yo sepa, de las obras que cita Enrique y de la **Misa**. Existe un registro checo del **Salmo**. También hay otro de la primera serie de las **Canciones bíblicas**, con Smetazek y la Dvorákova. Y nada más.

A. F. M.—¿Cuál es el panorama general de la discografía de Dvorák?

J. L. P. A.—De las **Sinfonías** hay en este momento cuatro integrales: Kubelik...

R. A.—Con ése ya es suficiente...

J. L. P. A.—... Kertesz, Neumann y Rowicki; y Bernstein está grabando el quinto. De las obras orquestales, aparte el ciclo de **Poemas** últimos por Kubelik, poco más hay...

R. A.—Neumann ha vuelto a grabarlos.

J. L. P. A.—Sí, eso es. En cuanto a la música de cámara, disponemos del primer integral, que es el del **Cuarteto de Praga**...

R. A.—También con ése ya sobra...

J. L. P. A.—Y luego hay cosas dispersas... Conozco dos versiones del **Trío «Dumky»**; ha sido bastante grabado el **Quinteto con piano**: Rubinstein, Curzon...; hay una grabación muy bonita de Serkin con Adolf Busch, y otra muy divertida de Szell con miembros de la Orquesta de Cleveland. Los **Tríos con piano** los tiene grabados el Bellas Artes, en Philips; también ha registrado el Bellas Artes los **Cuartetos con piano**, aunque no recuerdo ahora quién es el cuarto elemento. Del **Sexteto para cuerda** hay un disco del Octeto de Viena, el cual también ha grabado uno de los **Quintetos de cuerda**...; el otro también está grabado, no sé exactamente por quién, y me parece que el registro es de Decca. De los cuatro **Tríos**, sólo están grabados el «**Dumky**» y el en **Fa menor**...

A. R.—Los «**lieder**» deben ser la hija desdichada...

J. L. P. A.—Conozco grabaciones de las **Cuatro canciones**, de mil ochocientos sesenta y cinco; **El Huérfano**, de mil ochocientos setenta y uno; los **Cuatro cantos serbios**, de mil ochocientos setenta y dos; los **Dúos moravos**, las **Canciones gitanas**...: la versión más reciente de éstas es una, muy bonita, de Fassbänder...

E. P. A.—Yo conozco una versión de Schreier.

J. L. P. A.—Sí, sí... Haría falta que se grabasen las **Canciones bíblicas** completas...

R. A.—Las grandes lagunas son ópera y «**lieder**»...

J. L. P. A.—En efecto, ópera, «**lieder**», la música religiosa y un poco la de cámara.

A. F. M.—¿Cómo estamos hoy día de **Danzas eslavas**?

J. L. P. A.—Hay todas las que quieras. Registros completos, con todas las repeticiones, cuento el de Kubelik y el de Szell...

A. C.—También tiene uno Karel Séjna...

J. L. P. A.—Pero no es completo, porque faltan las repeticiones.

A. F. M.—Bien, creo que hay que tender a cerrar la sesión intentando dar respuesta a esta pregunta: ¿es o no es Dvorák uno de los «grandes» de la Música? Vamos a empezar la ronda por Domingo.

D. C.—Como sinfonista y compositor de cámara —no entro en el terreno del operista o del autor de «**lieder**», que no conozco bien—, me parece que está a la misma altura de los cuatro o cinco grandes sinfonistas de la segunda mitad del siglo diecinueve...

A. F. M.—Es decir, Brahms, Bruckner, Mahler, Tchaikovsky...

D. C.—... César Franck...

A. F. M.—¿Entonces tú sitúas a Franck y a Tchaikovsky en el mismo plano de Brahms, Bruckner o Mahler?

D. C.—No sé... A mí me parece que establecer categorías es muy difícil. Para mí, quien escribe una gran sinfonía es ya un gran sinfonista...

F. P.—El caso de César Franck, por ejemplo. Yo no me atrevería a colocar a Dvorák junto a Brahms y a Mahler, pero como sinfonista podría considerarlo, como dicen los ingleses, un «outsider», es decir, casi, casi un «primera fila».

R. A.—Un primera fila, quizá; no un «primerísimo»... Bueno, todo esto son sutilezas de lenguaje...

A. R.—(Punzante.) Le damos un siete con cinco.

(Risas y algunos comentarios: «¡Ya saltó el crítico!».)

R. A.—¡No, mucho más! Realmente, a la hora de enjuiciar globalmente a un sinfonista, ¿qué se debe valorar en primer término?: ¿la inspiración, la técnica? Desde el punto de vista técnico, evidentemente Dvorák es menos magistral que Brahms. Pero en el terreno de la espontaneidad, del limpio fluir de la música...

A. R.—... y sobre todo del colorido orquestal...

Dietmann

Modelo STUDIO
Medidas 108 x 142 x 55 cms.



Fabricación artesana



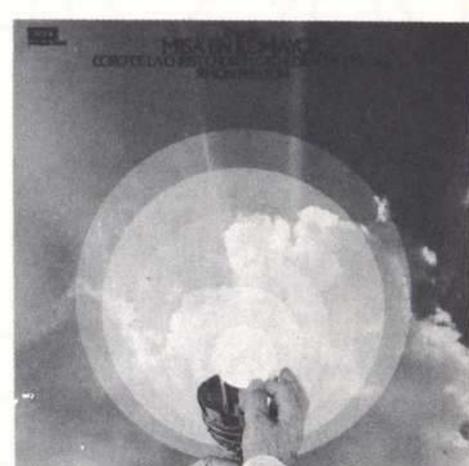
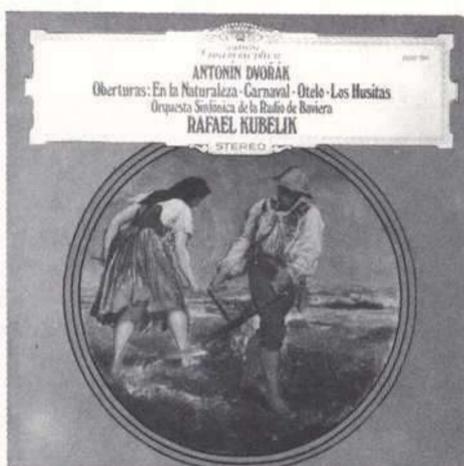
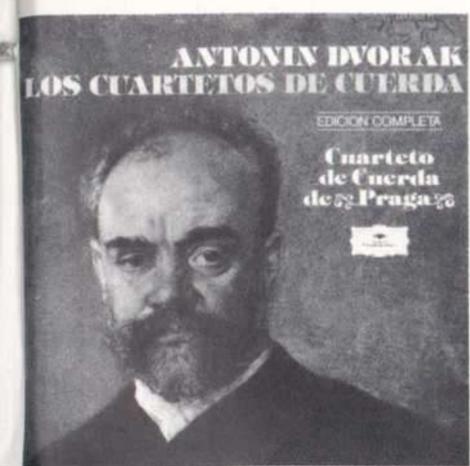
Perfecta afinación



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



Cuatro grandes versiones que están o han estado disponibles en España. El disco de «Oberturas» y el integral de los Cuartetos fueron premios RITMO 1977 y 1978, respectivamente.

R. A.—... exactamente, en este terreno posee grandes méritos. Para mí, las cuatro últimas **Sinfonías**, cada una con sus virtudes y defectos...

A. C.—... muchas más virtudes que defectos.

R. A.—Por supuesto. Quiero decir que figuran por derecho propio entre las grandes producciones sinfónicas. Quizá, desde el punto de vista técnico y de evolución del lenguaje musical, no aportan lo que pudieron aportar las de Beethoven o Brahms; pero insisto en el valor cierto de estas obras.

A. R.—Además, yo creo que cumplieron una función muy importante en su tiempo y en el lugar donde vivió Dvorák.

A. F. M.—Entonces tú, ¿qué opinas?

(Hay un expectante silencio, roto por algunos comentarios malévolos: «Eso, que te has dejado pasar el turno». «Estabas muy calladito». «Cuidado, que se "enrolla"».)

A. R.—Bien, ya sabéis que le doy un siete con cinco... (Nuevas risas.) Ya en serio, me parece un compositor de primera fila, pero no genial, no un «primera fila de lujo».

D. C.—¿Quiénes son para ti los «primera fila de lujo»?

A. R.—Hombre: Beethoven, Mozart, Brahms, Wagner... Haydn también creo que es mucho más importante... Hay en su siglo, por lo menos, ocho o diez compositores que le preceden.

A. C.—Estoy de acuerdo con lo que han dicho Roberto y Arturo, pero creo que lo más importante en la producción de Dvorák es la música de cámara, y dentro de ella el cuarteto. Entre los **Cuartetos**, me parece que hay, por lo menos, ocho obras maestras.

E. P. A.—Para mí, lo más valioso es el colorido de su orquesta.

J. L. P. A.—Quedo yo, ¿no? Bien; me parece que mi idea de Dvorák es más positiva. Casi todos os habéis ido por el terreno del sinfonismo, y casi sólo Angel Carrascosa ha apuntado el valor de la producción «camerística». Yo creo que Dvorák, al lado de Brahms, es el más importante compositor de música de cámara en la segunda mitad del siglo diecinueve. Me gustaría que me citaseis otro compositor...

D. C.—César Franck...

A. C.—Pero tiene una producción muy pequeña...

(Se entabla una activa discusión, y alguien recuerda que Franck compuso numerosos Tríos en su primera época. También sale a relucir el nombre de Tchaikovsky.)

A. R.—Bien; las obras de cámara de Franck verdaderamente maestras son sólo tres, aunque existan esos **Tríos** de juventud, que parece no tienen demasiado interés. Pero la **Sonata**, el **Cuarteto** y el **Quinteto** poseen tal profundidad de pensamiento y tal belleza de expresión, que bastan para situarlo entre los grandes «cameristas» de su tiempo.

J. L. P. A.—Sí, es cierto. Cuando Domingo mencionó a Franck, me dije: ¡Tierra, trágame! El caso es que estos tres señores han compuesto la más bella música de cámara de la época. Quizá no sean tantos los **Cuartetos** —ocho decía Angel— a considerar obras maestras, pero algunos de ellos, o el **Quinteto para piano** y el **Trío «Dumky»**, son composiciones de elevada densidad espiritual. Teniendo en cuenta que nos faltan elementos —la ópera, el «lied» y parte de la música religiosa— para contar con una visión global de su obra, lo que conocemos de Dvorák invita a meditar. Pensemos, por ejemplo, en el **Requiem**. Me parece importante subrayar que Dvorák ha escrito el primer **Requiem** que acaba «bien», en tonalidad mayor perfecta; su sentido católico de la existencia no le permitía cargar las tintas en el «Dies irae», que resulta casi inexistente, carente de visión infernal. Sí, creo que es el primer **Requiem** «positivo», no sólo del período romántico. Por todo ello, Dvorák me parece un grandísimo compositor, que tiene el «handicap» de haber escrito mucho y contar, en parte por esta razón, con numerosos elementos de subvaloración. Intento llegar a una síntesis antes de que hable Angel Mayo, que siempre tiene la costumbre de cerrar estas conversaciones. Desde luego, me parece más importante como compositor de cámara que como sinfonista, aunque sin perder nunca su condición de gran músico.

A. F. M.—Cierre o no cierre, José Luis, yo también creo que Dvorák es un maestro, precisamente porque lucha contra el «handicap» de lo rural, de lo provinciano. Desde esa posición intenta hacer gran música en casi todos los géneros, y consigue obras maestras en todos ellos, algo posiblemente vedado a cualquier otro compositor de su tiempo. (Leves discrepancias.) Sí, sí, y además lo consigue repetidas veces. Tomemos el ejemplo de César Franck, antes citado, un hombre preocupado obsesivamente por la forma: ha dejado —consideración hecha aparte del órgano— una obra maestra en dos o tres géneros, pero sólo una, Dvorák, no: sumda tres o cuatro **Cuartetos**, tres **Sinfonías**, al menos una ópera, **Rusalka**, que es una obra extraordinaria; el **Concierto para violoncelo** no necesita defensa alguna para demostrar su derecho a ocupar el primer puesto entre los de la especialidad...

J. L. P. A.—La **Misa en Re mayor** es otra obra extraordinaria. Ya lo indiqué al comentar el disco de Preston (8).

A. F. M.—Y así yo pregunto: ¿cuántas obras maestras tiene cada compositor? Y resulta que el señor Dvorák aparece con una docena, como mínimo, y eso desde provincias. Las condiciones ambientales en que produce música son mejores que las de un Albéniz o un Granados, y en parte mejores que las de los rusos; pero tampoco son las más favorables. Como pura música, sin mayores complejidades intelectuales o psicologistas —no es un prefreudiano, no es un señor relacionado con la mentalidad urbanícola que ya se está desarrollando en su época—, en Dvorák hallamos en cierta medida al segundo Haydn. En resumen, si tomamos en su conjunto la obra de Dvorák, estructurada sobre ideas claras y sencillas, quizá volvamos a predicar que está falta de contraste, de dialéctica; pero, ¿y esa belleza, y esa tranquilidad anímica, y esa ausencia de sofisticación, incluso esa sensibilidad ecológica que tanto nos preocupa hoy en día? Tras afanarnos con Bruckner, Wagner, Mahler, la segunda escuela de Viena y posteriores, si al cabo de cuatro o cinco años volvemos a escuchar la «pobre» **Sinfonía «Del Nuevo Mundo»**, tan maltratada por casi todos, ¿qué nos sucede?

F. P.—Es otra vez aire fresco.

A. F. M.—Eso es, respiramos de nuevo aire fresco. Quizá esa constante entrada de aire limpio es la mejor demostración del gran valor de la música de este pobrecito nacionalista.

P. G. M.—(Hasta ahora convidado de piedra en la charla, aunque no ha dejado de hacer honor a la merienda.) ¿Puedo decir algo?

D. C.—Sí, pero que no salga en la transcripción...

(Retornan con la máxima potencia los ruidos de tonalidad indefinida.)

P. G. M.—Creo haber detectado una cierta contradicción a lo largo de toda la charla. Durante la mayor parte de ella, la sensación que yo he experimentado es que todos queríais «elevar» la figura de Dvorák; pero cuando ha llegado el momento de emitir una opinión valorativa comprometida sobre si era o no un gran músico, nadie quiso mojarse la barriga hasta que José Luis se decidió a decir que sí, que fue un gran compositor. Es decir, me parece que esto es la mejor prueba de que Dvorák continúa siendo un músico incomprendido, incluso esta misma tarde.

(Considerable tumulto. Se escuchan voces simultáneas: «¡Sí, es cierto!». «¡No, no lo es!». «Como sinfonista, ha quedado claro». «Sin referirme siquiera a la música de cámara, yo he dicho que como sinfonista lo considero entre los cinco grandes de la segunda mitad...». «Y yo también, porque no conozco todos los cuartetos», etcétera. Hasta que Angel Mayo hace uso de las prerrogativas anticipadas por Pérez de Arteaga, y dice contundentemente, al tiempo de detener la «cassette».)

A. F. M.—Bueno, esto se ha acabado.

(La controversia se va calmando, y al final, por aclamación, es seleccionada para la escucha la vieja y magnífica versión del Concierto para violoncelo por Pierre Fournier y Rafael Kubelik. Fue muy festejada, ciertamente, la recapitulación del primer movimiento.)

(8) Este comentario apareció en el número 451.

DISCOTECA BASICA

LA SINFONIA "DEL NUEVO MUNDO", DE DVORAK

Me parece inoportuno hacer —precisamente en este número, dedicado en buena parte a Dvorak— una valoración del compositor, como sucintamente se ha intentado en las restantes apariciones de la "Discoteca Básica". Sí, en cambio, tratar de justificar la elección de la **Sinfonía "Del Nuevo Mundo"** de entre la producción dvorakiana; buscando una obra importante y no muy inaccesible, ciertamente el título escogido podría haber sido otro: lo mismo el **Concierto para violoncelo**, el **Quinteto para piano y cuerda**, el **Trío "Dumky"**, alguno de los últimos cuartetos de cuerda o cualquiera de las tres o cuatro últimas sinfonías.

La número 9 y última de éstas (antes numerada erróneamente como quinta hasta el "redescubrimiento" de las cuatro primeras, antes desdeñadas), la denominada **Del Nuevo Mundo**, es, sin posible duda, la obra más célebre de todo Dvorak. Y aunque sus méritos no sean superiores a los de las sinfonías **Séptima** y **Octava** (incluso, según Jarmil Burghauser, son "superiores a la **Novena** por lo que respecta a la riqueza de ideas y a la invención musical"), sí es quizá comprensible su mayor popularidad, enorme desde el estreno: según el citado musicólogo —máxima autoridad actual en Dvorak, cuyo catálogo completo ha elaborado—, ésa radica en su "especial colorido" y en "haber logrado reunir las dos grandes corrientes estilísticas de su época: (...) el neorromanticismo (...) —aspectos épicos y al mismo tiempo su sentido mágico y ensoñador— (...) y el neoclasicismo (...) —la concisión y claridad formal, economía y brío de su técnica, precisión y fuerza expresiva". Dvorak sí la consideraba la mejor ("Creo que supera a mis restantes creaciones").

Como es bien sabido, fue su única sinfonía escrita en los Estados Unidos, a donde Dvorak fue llamado para dirigir durante tres cursos el Conservatorio de la capital neoyorquina. Tardó en componerla cuatro meses y medio (exactamente, desde el 10 de enero al 24 de mayo de 1893).

Mucho se ha debatido acerca del carácter indio y negroide de algunos de sus temas, partiendo de declaraciones exageradas de Anton Seidl (director del estreno) o interpretando parcialmente las del propio compositor. Burghauser hoy es tajante a este respecto: "La opinión (...) de que la **Sinfonía "Del Nuevo Mundo"** se había compuesto arreglando diversos cantos populares de Norteamérica no puede mantenerse". ¿Qué hay, entonces, de este origen? Ya antes de marchar a América, Dvorak tenía en mente componer una ópera sobre **El canto de Hiawatha**, de Longfellow, pero no abordó su composición hasta su llegada al Nuevo Continente. Un tema que había anotado en un borrador para esta ópera —que, como se sabe, no llegó a componerse— lo insertó en el "Largo" de su **Sinfonía en Mi menor**, así como otro (pensado para la escena del festín de Hiawata, en que danzan los indios) en el "Scherzo". Pero estos temas son de su entera invención, y el último de ellos es, de hecho, más checo que americano.

Únicamente un tema de esta **Sinfonía** es de procedencia americana: el que enuncia la flauta en el primer movimiento, y muestra notable parecido con el espiritual negro **Swing low, sweet Chariot**. Entonces se comprenden las declaraciones de Dvorak, en las que aseguraba por un lado: "Olvida el absurdo de que he utilizado motivos americanos. Eso es exactamente una mentira" (al director Oskar Nebdal), y por otro: "No creo que pudiese haber escrito esa música de no visitar Estados Unidos". En efecto, se sintió estimulado por el universo musical popular de aquel país —el propio Dvorak habló de la fascinación que le produjeron los ritmos negros sincopados—; pero recientemente se ha sabido que el compositor conoció todavía en Checoslovaquia, en 1879, algunas muestras de la música india americana. Por ello escribe Burghauser: "Dvorak no habría necesitado del contacto directo con el folklore de América del Norte para otorgar a su música el sabor indio que pudiese interesarle".

"Sólo he intentado escribir con el espíritu de las melodías populares americanas"; en definitiva, como los más auténticos compositores nacionalistas, Dvorak ha usado la técnica consistente en suplantar el dato folklórico auténtico por temas propios concebidos

según el espíritu popular, "en los que se advierten los rasgos que definen y caracterizan a la verdadera melodía popular" (Lam).

En la **Sinfonía "Del Nuevo Mundo"**, pues, encontramos algunos elementos relacionados con Norteamérica (y este uso de materiales "exóticos" no era nuevo en la Europa de entonces, aunque sí casi por completo de los Estados Unidos, precisamente), pero, sobre todo, muchos otros elementos que lo están con su país natal. En definitiva, es la **Sinfonía** de un compositor checo y hondamente nacionalista, compuesta en Norteamérica, recordando su tierra, entre otros sentimientos, con nostalgia. Pero —tampoco hay que olvidarlo— es la obra de un compositor que aspiraba a ser no sólo nacional, sino universal.

En cualquier caso, la **Novena sinfonía, en Mi menor**, de Antonin Dvorak, es, independientemente de todas estas consideraciones, una obra admirable, recorrida por ideas melódicas bellísimas, firmemente construida y de una instrumentación originalísima y de gran inteligencia. Aunque parezca fluir espontánea y como "un torrente de música maravillosa" (C. Höweler), la composición fue producto de laboriosos esfuerzos, como queda patente en el manuscrito.

Como primera característica que llama la atención, la **Nuevo Mundo** se nos aparece poderosa, imponente, pétrea, pero contrastando esta vertiente con suaves temas de aire folklórico más o menos acusado —eslavo o americano, más frecuentemente lo primero—. Karl Schumann interpreta como nostalgia de Dvorak por su país la "tendencia del material temático a regresar constantemente a la tonalidad fundamental", pues esto "ayuda a crear un clima de melancolía". El primer movimiento se abre con una introducción lenta ("Adagio"), de singular tristeza, y en que pronto irrumpe con violencia un amago del principal tema del "Allegro molto" que sigue, el cual es "una fuente inagotable de vitalidad y tensión dramática" (John Clapham), mediante fuertes contrastes entre secciones rudas y otras de gran lirismo. Tras un comienzo solemne, casi religioso, el segundo movimiento —"Largo"—, en la distante tonalidad de Re bemol mayor, transcurre con sordina en las cuerdas: constituye un episodio mágico por la riqueza de su inspiración melódica y por la extrema sutileza de su instrumentación. Su enorme paz se ve bruscamente turbada en un momento por la fortísima irrupción en los trombones del tema principal del movimiento anterior. En el "Scherzo" ("Molto vivace") la célula rítmica que configura el primer tema se superpone consigo misma a la distancia de un compás. A su carácter inquieto y brusco se oponen otras secciones posteriores y el trío, más joviales y de ambiente puede ser que pastoril. Lo más interesante de la **Sinfonía** desde el punto de vista constructivo es el final ("Allegro con fuoco"), el movimiento más extenso y de mayor peso: es una especie de forma sonata modificada, en el que se dan cita los principales motivos de los tres movimientos anteriores, tanto en el desarrollo como en la coda, en la que su utilización conjunta es realmente magistral.

Esta **Sinfonía** ha sido llevada al disco más de medio centenar de veces: 45 versiones recojo al final, habiendo omitido otras de directores menos significativos. Al no haberme sido posible establecer una cronología entre ellas, las he ordenado por orden alfabético de sus directores. Casi todos los más grandes la han grabado: Walter, Klemperer, Szell, Barbirolli, Böhm, Karajan, Giulini...; pero hay omisiones, como las de Furtwängler o Solti. No sólo ha tentado, como se ve, a los eslavos (Ancerl, Talich, Kubelik, Neumann, checos; Fricsay, Reiner, Szell, Ormandy, Dorati, Kertesz, húngaros; Stokowski y Rowicki, polacos), sino a centroeuropeos (además de los citados al principio, E. Kleiber, Keilberth, Ludwig, Kempe, Sawallisch) y a otros de procedencias muy diversas (Toscanini, Fjelstad, Giulini, Maazel, Mehta, Rojdestvensky, Bernstein, C. Davis, Prêtre, Ozawa, Muti).

Comenzaré repasando las grabaciones que están hoy (o hasta hace poco, en algún caso) distribuidas en España.

La de Karel Ancerl con la Filarmónica Checa llama poderosamente la atención por su dureza y fogosidad, por su fuerza "elemental" y especial tensión. El gran director checo desaparecido pone de manifiesto la nostalgia de su país natal que debió sentir Dvorak en Norteamérica cuando la componía. Me atrevo a situarla entre las más sinceras y mejores interpretaciones de todas cuantas se han llevado al disco. Pero la fabricación española (Discophon) deja mucho que desear. La otra grabación de Ancerl, anterior, con la Sinfónica de Viena (Philips), sólo la recuerdo remotamente como muy buena.

Los dos registros de Antal Dorati están en España: el primero de ellos, para Philips y con la magnífica Orquesta de Amsterdam, sólo se encuentra en "cassette" de serie económica: su sonido denota que es de hace muchos años. Y en cuanto a lo interpretativo,

he de confesar que es la menos convincente de todas las que aquí trato: rapidísima, superficial, a ratos banal y frívola, no muy respetuosa y ni siquiera siempre realizada con corrección (!). El segundo registro, para Decca y con la New Philharmonia, es ya otro cantar: muy brillante y opulenta, es una espléndida versión "standard", sin llegar a la talla de las mejores. Está muy bien grabada, con cierta tendencia a lo espectacular.

El disco de la serie económica "Privilege" es una de las primeras entre las primerísimas interpretaciones existentes: la de Ferenc Fricsay con la Filarmónica de Berlín (antes había grabado otra con la Sinfónica de la Radio de esta ciudad). Si suele repetirse del director húngaro que era un modelo de objetividad, esto es cierto si lo entendemos como respeto a la partitura; pero si se le añade la connotación de "cerebral" —u otra similar— se le está negando la paternidad de esta recreación, que no sólo es extremadamente transparente, desprende frescura y suena como "nueva", sino que, además, es de enorme ímpetu y vehemencia, con auténtica rudeza en ocasiones. Fricsay debía amar apasionadamente esta música, porque se entrega totalmente a ella, y canta las bellas melodías de la obra con una emoción difícilmente comparable. Su "Largo", el más lento de cuantos he escuchado, es maravillosamente expresivo, sin ser jamás evanescente, sino que todo está perfilado con entera definición: obtiene de la Filarmónica berlinesa una sonoridad extremadamente distinta a la de su titular. Las secciones lentas del "Scherzo" las toca como meciéndose, de manera especialmente "danzable". Como la toma de sonido es francamente buena, el disco es de máxima recomendabilidad.

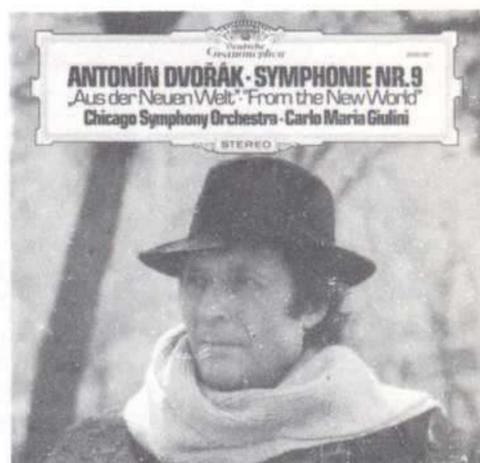
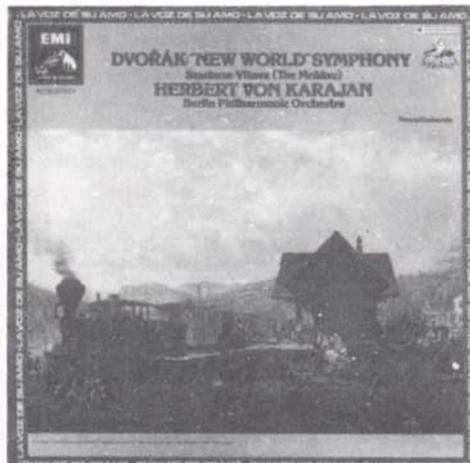
Carlo Maria Giulini ha grabado dos veces la **Nuevo Mundo**: en 1961, para EMI, con la Filarmónica, no distribuida aquí (tengo referencias de que es una gran versión), y hace dos años para Deutsche, con la Sinfónica de Chicago, ésta sí en España. El que, en mi opinión, es el más genial artista de la dirección orquestal de nuestro tiempo logra, por supuesto, una interpretación bellísima, pero yo creo que no tan inconmensurable como las de la **Séptima** o la **Octava** de Dvorak (esta última aún no aparecida aquí). Más centro-europea que propiamente "eslava", pone de relieve la dimensión "brahmsiana" de Dvorak, mucho más patente en las dos sinfonías precedentes. Como se puede imaginar, es una de las interpretaciones más musicales y mejor realizadas, de las más minuciosas y de las mejor tocadas (apabullante la Sinfónica de Chicago: ¡cómo ha mejorado desde la grabación de su antiguo titular Reiner!). Para mí, lo menos extraordinario es el primer movimiento, y lo que más, el "Lento" y el "Finale", al principio algo emparentado con la visión de Klemperer, aunque acaba no tan deprimentemente. Técnicamente, este disco es uno de los que mejor suenan, junto con los de Karajan, Stokowski y Böhm.

Herbert von Karajan creo que es el único director que ha llevado al disco esta **Sinfonía** en tres ocasiones. La primera, para EMI, sólo la recuerdo nebulosamente como bastante violenta y volcada hacia el final; la segunda (DG, 1963) es tal vez la menos interesante de las tres: relativamente despreocupada, algo blanda (salvo en el "Finale") y excesivamente refinada. La tercera es, con mucho, la mejor. Sin dejar de ser refinada, es una visión a un tiempo grandiosa (sin caer en la grandilocuencia) y más serena de lo normal. El final es uno de los más apasionados y brillantes que se han oído. En una ocasión como esta la Filarmónica de Berlín justifica rotundamente su fama. Registrada en cuadrafonía es, como ya dije, una

grabación magnífica. (El disco contiene, además, una hermosa versión del **Moldava**, de Smetana.)

Y llegamos a Istvan Kertesz, que en 1961 grabó con la Filarmónica de Viena para Decca —tenía treinta años y era aún poco conocido— la más bella interpretación de la **Sinfonía "Del Nuevo Mundo"** que he oído hasta ahora, ¡que no es poco decir, como se ve! En este, uno de sus primeros registros discográficos, demostró Kertesz unas dotes apabullantes y casi incomparables en un director de esa edad (sólo recuerdo algo similar en la **Sinfonía "Praga"**, de Mozart, o la **Segunda** de Schumann por Daniel Barenboim). ¿Cualidades? Por más que se intente analizarlas, creo que hay algo que se escapa: algo que es pura genialidad. Escúchese, si no, para comprobarlo, el primer movimiento, en el que Kertesz nos capta por entero: logra crispar el ambiente desde el comienzo, su poderío es enorme y casi abrumador (pero jamás gratuito o retórico), pero también se deja llevar en los episodios líricos por una ternura conmovedora. Considero que el primer movimiento encierra en sí justamente esto, y sólo es posible moldearlo con estos resultados mediante una absoluta sinceridad y compenetración. No evita las asperezas, pero también sabe ser "finísimo" (como Giulini II; no "refinadísimo", como Karajan II). En el "Largo" se abandona a la excelsa belleza melódica de esta página: su sentido del color se ve realzado por una Filarmónica de Viena rigurosamente inalcanzada. Muy juvenil y vital en su "Scherzo", cuyas secciones calmadas son rústica y a veces algo ceremoniosamente danzables. La indicación "con fuoco" ("con fuego") del "Finale" nunca ha sido mejor seguida: sólo, tal vez, Fricsay se le puede parangonar. La conclusión es de una enorme intensidad: parece debatirse entre un anhelo desesperado y la embriaguez ante el retorno a la patria. Este disco, soberbiamente grabado, está —¡no faltaba más!— descatalogado desde hace más de un año, pero aún es posible encontrarlo en algunos establecimientos (su referencia es SXL 2289). En el extranjero suele estar ya en una serie de precio medio. Kertesz volvió a grabar para el mismo sello la **Novena** —dentro del ciclo de las nueve **Sinfonías** de Dvorak— seis años después, pero no logró alcanzar su anterior cota —y no sólo porque la Sinfónica londinense no sea la Filarmónica vienesa—; la segunda interpretación conserva casi toda la fuerza de la primera, pero no su lirismo: es más sobria (el "tempo", por ejemplo, es más inflexible), pero menos inspirada; en general, es un poco más crispada, hay en ella menos respiros. Aunque está muy bien registrada, se produce un desequilibrio que a veces emborrona el conjunto: los timbales en un primer plano excesivo (en la de Viena solía usarlos a veces tremendamente fuerte —tanto como él sólo Ancerl—, pero no fueron grabados con preponderancia sobre el resto). Esta versión, que se completa con una dramática "Obertura" **Otelo**, sí está disponible en España. Es, con todo, una de las primeras opciones para la **Nuevo Mundo**.

Las dos grabaciones de Rafael Kubelik, distante quince años entre sí (1958 y 73), se distribuyen en nuestro país: la primera, para Decca con la Filarmónica de Viena, en la serie económica "Ace of Diamonds" (en Inglaterra en "Eclipse, más barata aún), puede que fuese la mejor en su tiempo, pero los años han pasado duramente para su sonido, e incluso se han grabado interpretaciones aún más completas. Con la nueva —Filarmónica de Berlín, DG— tiene en común una visión intensamente nacionalista checa, una idoneidad estilística inconfundible, un calor y una intensidad arrebatadores, y todas las cualidades musicales que hacen de Kubelik uno de los





NUEVO ESTILO EN ALTA FIDELIDAD

IN TENSAI

Entre las contadas marcas que pertenecen a esa especial categoría definida como "Alta Fidelidad" se encuentra TENSAI, que incorpora los más refinados avances tecnológicos al servicio de la música en sus amplificadores, sintonizadores, receptores, pletinas a cassette, pantallas acústicas y auriculares.

TENSAI le ofrece una rica variedad de caminos para descubrir el fascinante mundo de la Alta Fidelidad. Al elegir su sistema hi-fi, pregunte a su distribuidor por TENSAI. Sólo su calidad, no su precio, es de altura.

 **ASTEC**
actividades
electrónicas sa

ASTEC distribuye a través de establecimientos especializados, además de los productos TENSAI, cápsulas magnéticas EMPIRE, giradiscos BSR, pantallas acústicas TAMON y sistemas de sonido RCF.

Avda. del Generalísimo, 140 - MADRID-16
Telf. 733 67 42 • TELEX: 44481 ASTC E

principales directores de nuestro tiempo. Las pequeñas diferencias que las separan proceden más bien de las características de ambas orquestas que del enfoque directorial, básicamente el mismo —sólo algo más juvenil y encrespado en la primera ocasión—. La toma de sonido es de gran calidad, aunque tal vez el metal en "fortissimo" prime un poco excesivamente sobre el resto. Kubelik tiene, pues, una de las mejores **Nuevo Mundo** en serie económica, y otra de las mejores en serie normal.

No he podido escuchar la versión de Lorin Maazel, que Philips tuvo editada aquí.

La de Zubin Mehta con la Filarmónica de Los Angeles (Decca, 76) es una vivencia muy juvenil, enérgica, ardiente y tensa, casi sin respiros, que arrastra consigo y mantiene en vilo al oyente. Gracias a esta sinceridad y entrega, es una interpretación de primer orden, a pesar de que esa crispación casi constante (con el paréntesis de un hermoso y reposado "Largo") le juegue una pasada menos buena en el "Scherzo", que queda algo atropellado y confuso. El "Finale" es uno de los más impetuosos que se hayan podido oír. Sorprende el partido que Mehta obtiene de la orquesta de que entonces era titular. Este disco, muy bien grabado, contiene también una estupenda "Obertura" **Carnaval**.

Philips tiene ahora mismo en su serie normal sólo una grabación, hasta que publique la reciente de Colin Davis: la de Seiji Ozawa, con la Sinfónica de San Francisco (1975), que no pasa de correcta, sin especial "garra" ni inspiración. La Orquesta no está a la altura debida, y en esto la "competencia" es reñidísima. Para colmo, ni siquiera la grabación es lo buena que podría esperarse. Un disco inútil.

También la interpretación de Fritz Reiner (Sinfónica de Chicago, RCA) supone una cierta decepción, pues imprime a los movimientos extremos una excesiva rapidez y apenas desentraña el dramatismo que poseen. Bastante mejores son el "Largo", apacible, y el "Scherzo", lleno de vida. La grabación se resiente de sus bastantes años.

Witold Rowicki, director que, sin ser de primera fila, ha registrado para Philips un estimable ciclo de las **Sinfonías** de Dvorak (uno de los cuatro junto a los de Kertesz, Kubelik y Neumann), logra una **Nuevo Mundo** de suma corrección e idoneidad, aun sin llegar a lo excepcional. Como este disco está en serie económica y siena soberbiamente (1969), debe ser tenido en cuenta.

También en serie de bajo precio —la de CBS— está una de las interpretaciones legendarias de la **Novena** de Dvorak: la de George Szell con la formidable Orquesta de Cleveland. Szell hace honor a su fama de director objetivo por su absoluto respeto a lo escrito desde el comienzo de la obra (por ejemplo, la nitidez con que todo está expuesto es modélica), pero en el movimiento lento la recreación es emocionadamente "romántica": una vez más, no se cumplen los tan manoseados esquemas que clasifican a los intérpretes en una u otra casilla. Su "Finale" suena como nuevo, con sigulares hallazgos, pero, a mi parecer, la indicación "con fuoco" no está servida con toda entrega; no obstante, el recuerdo nostálgico en las fases de los "cellos", poco antes de la coda, vuelve a ser extraordinariamente emotivo. La grabación en origen es muy buena, pero no tanto aquí.

Daré ahora un repaso a las restantes versiones que conozco —de nuevo por orden alfabético de directores— no editadas aquí o desatalogadas hace ya tiempo:

La muy reciente de Karl Böhm para DG (que será publicada aquí), una concepción muy serena y madura, relativamente amable —aunque en absoluto carente de vigor— y maravillosamente cantada (todo lo cual recuerda a Bruno Walter), con la prestación inestimable de la Filarmónica de Viena: en medio de tantas grandes interpretaciones se sitúa en el pelotón de cabeza, además de ser una de las mejor grabadas.

La interesantísima visión de Jascha Horenstein con la Real Orquesta Filarmónica londinense (serie media de RCA), crispada, de perfiles aristados, sumamente clara, con algunos cambios de "tempo" singulares, esconde una fuerza y un atractivo especiales.

Las dos grabaciones de Rudolf Kempe creo que son bastante distintas: la primera, para EMI y con la Filarmónica de Berlín, que estuvo hace ya mucho en España, la recuerdo como excelente. La nueva, en cambio, con la Royal Philharmonic para RCA (y editada aquí dentro de un álbum de "Selecciones" del **Reader's Digest**), la encuentro muy decepcionante: el que ha sido muy gran director es aquí apresurado y algo banal, no aporta nada nuevo y carece de inspiración y a veces hasta de convicción.

Hay una antiquísima grabación de Erich Kleiber, del año 29, que se oye lo suficiente como para hacerse una idea de lo que pudo

ser su interpretación —sombria y trágica en el primer movimiento, un poco desbocado; un "Scherzo" no muy cuidadoso y una coda final rapidísima—. Una visión, en suma, de gran personalidad y garra, algo desigual y discutible.

La de Otto Klemperer (EMI, 64), con su Orquesta Philharmonia, es la interpretación moderna que más vuelve a adoptar un aire terrible, inexorable. Si no fuese tan singular, tan producto de la fuerte personalidad de su director, podría ser considerada la primera entre las interpretaciones existentes: desde el comienzo parece como si oyésemos la **Sinfonía** por primera vez. Esto puede ser debido a una articulación especialmente nítida y perfilada, a una constante atención a todas las voces (tratamiento atentísimo de los segundos violines y de las maderas), a su incisividad, a su fuerza granítica. El aire de religiosa solemnidad que apuntó como característica del "Largo" está muy evidenciado por Klemperer. Su "Scherzo" es el mejor realizado y el más asombroso que he escuchado: su lentitud cronológica no se nota, por la vitalidad y la vibrante pulsación con que está articulado. Curiosamente, destierra el timbal a segundo plano (?). Su "finale" es, de todos modos, lo que le "da la vuelta" a la **Sinfonía**. No es fácil concretar el sentido expresivo de este episodio, pero con ciertos directores (Karajan o Kubelik, por ejemplo) parece claro el significado final: el de triunfo pleno y afirmación. Klemperer, por el contrario, carga el conocido tema del último movimiento de una expresión tremenda y obsesivamente fatalista. La coda, por abundar en esta atmósfera, puede hacer pensar en esa enigmática expresión terrible de algunos finales de Mahler. El sonido de este disco es magnífico para entonces: ¿lo veremos alguna vez editado por estas latitudes?

Riccardo Muti, el sucesor de Klemperer en la Orquesta londinense, no ha aportado, en cambio, nada sustancial a la interpretación de esta **Sinfonía**: es quizá lo menos convincente que he escuchado a este joven y formidable director. De su versión constituyen el punto más bajo el "Scherzo" —algo descuidado—, y el más alto, el "Finale", arrollador y con una repetición que jamás había sido grabada en disco (sólo se hace algunas veces la del primer movimiento). Orquesta y grabación, al más alto nivel.

La de Vaclav Neumann es una interpretación acusadamente nacionalista, de gran calor y vehemencia. Está en una línea similar a la de Ancerl con la misma Filarmónica Checa, pero sin alcanzar aquella altura excepcional.

El disco de Wolfgang Sawallisch, que añade la "Obertura" **Carnaval**, estuvo en España en serie económica. Es una buena versión, sin ninguna característica especial —salvo una arrolladora coda del primer movimiento— que la haga sobresalir.

En varios países extranjeros han editado en una sola carpeta las dos grabaciones que Leopold Stokowski ha efectuado de esta **Sinfonía**: la de 1927 con la Orquesta de Filadelfia, y la de 1973 con la New Philharmonia: una idea muy interesante, que ojalá se repitiese en muchos otros casos. La primera suena bastante mal, como es lógico, pero permite hacernos una idea de, por ejemplo, lo bien que tocaba esa Orquesta ya por entonces. Denominador común a ambas es la excentricidad de Stokowski, quien parece verse casi siempre obligado a hacer algo que destaque, no siempre con justificación según los resultados, aunque es cierto que a veces "descubre" detalles nuevos e interesantes. En la primera hay más arbitrariedades que en la segunda, alguna de las cuales son comunes a ambas (sobre todo, cambios de "tempo" y de dinámica exagerados). La de 1927 es rapidísima (en general, hace tiempo se tocaba más de prisa): duraba cinco minutos (!) menos que la segunda, cuyos "tempi" son normales. Si aquélla ha envejecido —hoy no se dirige con tantos personalismos—, la de hoy, aparte de sonar de maravilla, no es más singular de lo normal en el último Stokowski, y en ella predominan, desde luego, los aciertos: ante todo, el magnífico tratamiento orquestal, con logros y hallazgos instrumentales prodigiosos; la fuerza de sus movimientos extremos, el lirismo del "Lento", la vivacidad del "Scherzo". Una versión "sui generis", pero de enorme interés, que no comprendo cómo no ha sido publicada aquí, aunque fuese sola.

Y, finalmente, la de Bruno Walter, director, como se sabe, de los más grandes de nuestro siglo, y del que siempre pueden esperarse resultados de sumo interés, incluso en repertorios poco frecuentados por él. Tal es el caso de Dvorak, del que grabó las dos últimas sinfonías, de las que es más convincente la **Novena**, una interpretación bellísima, original —de las pocas que suena como con nueva savia, aun sin recurrir a ningún artificio— y extremadamente clara de texturas; su concepción es profundamente humanista, no muy conflictiva, sino bastante serena y distendida, y acentúa su aire bucólico y "pastoral". La toma de sonido es muy buena para la época (1959), y la Orquesta suena espléndida.

(Concluye en la pág. 90)

Nº 1

BEETHOVEN, el músico N.º 1 en todo tiempo y en todo lugar. Al margen de estilos, épocas y modas; de criterios estéticos y de listas de clasificación Beethoven bien puede ser —por lo menos— el símbolo de la música: *el Músico*, el N.º 1.

Otra cosa es que —como opina uno de los máximos violinistas de nuestro tiempo— Bach sea un dios y Mozart su hijo. O que resulte, cosa probable, que al mismísimo Bach lo que le hubiera gustado fuera haber compuesto la música de Vivaldi.

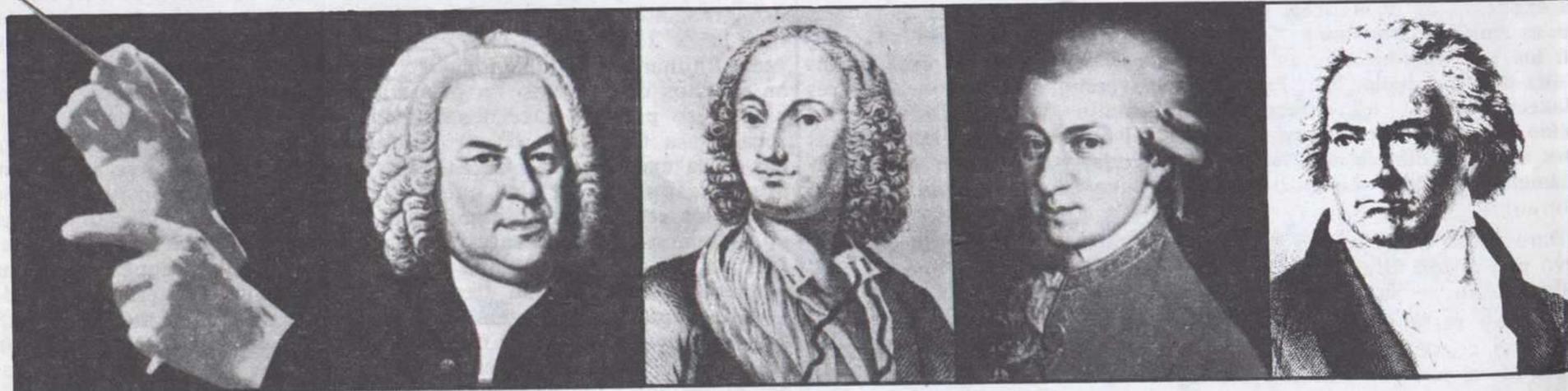
Solamente porque lo de Bach y Mozart y lo de Vivaldi es más polémico, y porque su cabeza da mejor en foto, hemos elegido a Beethoven para ilustrar este mensaje. Pues para nosotros los cuatro son lo mismo y los queremos igual. Ahí están, como prueba, las colecciones de discos que les hemos grabado; sin pasión, las más grandes y completas de la historia.

A quien no le gusta la música no lo vamos a convertir desde aquí. A los que sí gozan con estas cosas, sólo repetirles que todavía está a su alcance (atención: no por mucho tiempo ya) la oferta discográfica más suculenta que se conoce; ya saben: las ediciones de BACH, VIVALDI, MOZART, BEETHOVEN y EL MUNDO DE LA SINFONIA. con todos y cada uno de sus álbumes a un precio especialísimo de oferta.

Además —que no sólo de Bach, Vivaldi, Mozart, Beethoven y Sinfonías vive el hombre— los catálogos completos (más completos que nunca) de Philips y Deutsche Grammophon con muchos otros álbumes, discos y cassettes que Ud. puede adquirir ahora a mitad de su precio por la fórmula que ya sabe. Si no la conoce, acuda rápido a un establecimiento especializado y solicite información. Si la sabe, acuda de todas maneras; seguro que acaban de salir novedades que no conoce.



NOTA IMPORTANTE: ESTA OFERTA, LIMITADA EN NUMERO DE EJEMPLARES, FINALIZA DEFINITIVAMENTE EL 31 DE DICIEMBRE.



Edición Sinfonías

Johann Sebastian Bach

Antonio Vivaldi

Wolfgang Amadeus Mozart

Ludwig Van Beethoven



LOS SUPERVENTAS
DEL SIGLO EN



AL PRECIO DEL AÑO

DISCOS EDITADOS

ENTRE EL 16 DE NOVIEMBRE Y EL 20 DICIEMBRE DE 1979

RELACION CONFECCIONADA POR ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

I. ORQUESTAL

BARTOK: **El mandarín maravilloso («Suite»)**. Música para cuerda, percusión y celesta. Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. EMI, 067-003506.

BEETHOVEN: **Sinfonía número 7**. Orquesta de Filadelfia. Director, R. Muti. EMI, 067-003472.

BRAHMS: **Sinfonía número 2. Obertura Trágica**. Orquesta de Cleveland. Director, L. Maa-zel. Decca, SXL 6834.

CORELLI: **Concerti grossi Op. 6 números 5 al 8**. Le Petite Bande. Director, S. Kuijken. EMI, 065-099728.

HAYDN: **Sinfonías números 92 («Oxford») y 104 («Londres»)**. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Philips, 9500304.

LISZT: **Los Preludios. Prometeo. Sones de Fiesta**. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL 6863.

MAHLER: **Sinfonía número 3**. N. Procter, Coro Ambrosian, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, J. Horenstein. Unicorn, RHS 302/3, dos LP (importación).

MAHLER: **Sinfonía número 6 («Trágica»)**. Orquesta Filarmónica de Estocolmo. Director, J. Horenstein. Unicorn, RHS 320/1, dos LP (importación).

MOZART: **Conciertos para piano números 18 y 27**. R. Puyana, Conjunto Instrumental de Francia. Director, J. P. Wallez. Decca, SXL 27269.

MOZART: **Serenata número 13 («Pequeña Música Nocturna»)**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. SCHUBERT: **Quinteto «La Trucha»**. E. Gilels, Cuarteto Amadeus, R. Zepperitz. Deutsche Grammophon, 2536381.

MOZART: **Serenata número 13 («Pequeña Música Nocturna»)**. **Sinfonía número 40**. Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6844.

NUSSOROSKY/RAVEL: **Cuadros de una exposición**. STRAVINSKY: **El Pájaro de fuego («Suite»)**. Orquesta de Filadelfia. Director, R. Muti. EMI, 067-003430.

RAVEL: **Concierto para la mano izquierda**. BACH: **Chacona**. REGER: **Romanza. Preludio y fuga**. SCHUBERT: **Mar en calma**. P. Wittgenstein, Orquesta del Metropolitan, Nueva York. Director, M. Rudolf. Ars Nova, VST 6099 (importación).

SLIERI: **Sinfonía «Veneziana»**. **Sinfonía «Il giorno onomastico»**. **La Folia di Spagna**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Z. Peschko. Italia, ITL 70052 (importación).

SCHOENBERG: **Noche transfigurada**. STRAVINSKY: **Concierto para cuerdas**. WEBER: **Cinco Movimientos Op. 5**. Conjunto Instrumental de Francia. Director, J. P. Wallez. Decca, SXL 27253.

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

SIBELIUS: **Cuatro Leyendas de Lemminkainen**. Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. EMI, 067-003468.

TCHAIKOVSKY: **Capricho Español. Marcha Es-lava. Obertura 1812**. Orquesta Sinfónica de Detroit. Director, A. Dorati. Decca, SXL 6895.

TCHAIKOVSKY: **Concierto para violín. Medita-ción**. I. Stern, Orquesta Sinfónica Nacional de Washington. Director, M. Rostropovich. CBS, S 76725.

VIVALDI: **Conciertos para instrumentos de cuer-da R 525, 533, 546 y 575**. Solistas, I Musici. Philips, 9500439.

VIVALDI: **Conciertos para laúd R 93 y 540. Tríos con laúd R 82 y 85**. K. Ragossnig, Capella Academica, Viena. Director, E. Melkus. Archiv, 2533376.

ZEMLINSKY: **Sinfonía Lírica**. D. Dorow, S. Ninms-ger n, Orquesta Sinfónica BBC. Director, G. Ferro. Italia, ITL 70048 (importación).

II. CAMARA

DVORAK: **Cuartetos para piano y cuerda núme-ros 1 y 2**. R. Firkusny, Cuarteto Juilliard. CBS, S 79218, dos LP. Precio oferta: 1.100 pesetas.

MAHLER: **Movimiento de cuarteto**. SCHUMANN: **Quinteto de cuerda Op. 44**. Quinteto Italiano. Ricordi, RCL 27014 (importación).

SAINT-SAENS: **Carnaval de los Animales. Septe-to para piano, trompeta, cuarteto de cuerda y contrabajo**. M. André, M. Beroff, J. Ph. Col-lard, M. Debost, Cl. Desurmont, Trío de cuer-das Francés, etc. EMI, 067-014148 Q.

III. INSTRUMENTAL

ALBENIZ: «Obras maestras». **Obras diversas**. A. de Larrocha, E. Bitetti. Orquesta de Con-ciertos de Madrid. Director, E. Jordá. Hispa-vox, S 66317, tres LP.

BACH: **Variaciones Goldberg. Aria y diez Va-riaciones al estilo italiano**. R. Tureck. CBS, S 79220, dos LP. Precio oferta: 1.100 ptas.

BEETHOVEN: **Variaciones Diabelli**. A. Brendel. Philips, 9500381.

LISZT: **Estudios según Paganini. Estudios de eje-cución trascendental números 4, 5, 8 y 12**. F. Clidat. Decca, SXL 27205.

MOZART: **Sonatas para piano números 12, 15 y 17 (K 332, 545 y 576)**. BACH: **Amado Jesús, santifícanos**. A. de Larrocha. Decca, SXL 6865.

WEBER: **Sonatas para piano números 1 y 2**. D. Ciani. Ricordi, RCL 27003 (importación).

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: **Cantata BWV 106 («Actus Tragicus»)**. TELEMANN: **Cantata Fúnebre**. E. Ameling, M. Lehane, K. Equiluz, B. MacDaniel. Coro de la Catedral de Aquisgrán. Collegium Aureum. Director, R. Pohl. EMI, 065-099751.

BOCCHERINI: **Stabat Mater, op. 61**. T. Hert, K. Oshita, J. C. Oriliac. Conjunto Instrumen-tal La Folia. Director, M. de la Fuente. His-pavox, S 60304.

CEREROLS: **Misa de Batalla. Misa de Gloria**. Escolanía y Capilla de Montserrat, Conjunto Ars Musicae. Director, R. Escales. EMI, 065-099714.

HAENDEL: **Arias de oratorios y óperas**. D. Fis-cher-Dieskau, Orquesta de Cámara de Mu-nich. Director, H. Stadlmair. Deutsche Gram-mophon, 2530979.

MONTEVERDI: **Pezzi Sacri**. Coro Polifónico de Milán. Orquesta Angelicum, Milán. Director, G. Bertola. Ars Nova, VST 6105 (importado).

SCHUBERT: **Rosamunda («ballet» completo)**. I. Cotrubas, Coro de la Radio de Leipzig, Or-questa Estatal de Dresde. Director, W. Bos-kovsky. EMI, 065-002994.

R. STRAUSS: **Cuatro últimos Lieder. Seis Lieder con orquesta**. K. Te Kanawa, Orquesta Sin-fónica de Londres. Director, A. Davis. CBS, S 76794.

VERDI: **Requiem**. M. Arroyo, J. Veasey, P. Do-mingo, R. Raimondi. Coro y Orquesta Sinfó-nica de Londres. Director, L. Bernstein. CBS, S 77231, dos LP. Precio oferta: 1.100 ptas.

VIVALDI: **Cantatas Cessate, omai cessate; Qual per ignoto calle; O mie porpore più belle; Amor, hai vinto**. R. Jacobs, Complesso Baroc-co. Director, A. Curtis. Archiv, 2533385.

VIVALDI: **Canta in prato. In furore. Nulla in mundo. O qui Coeli**. M. Pena, Conjunto Ins-trumental de Francia. Director, J. P. Wallez. Decca, SXL 27643.

V. OPERA

BEETHOVEN: **Fidelio (Selección)**. Janowitz, Ko-llo, Popp, Sotin, Jungwirth, Fischer-Dieskau, Dallapozza. Coro de la Opera Estatal de Viena, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, L. Bernstein. Deutsche Grammophon, 2537048.

BIZET: **Carmen (Selección)**. T. Berganza, P. Do-mingo, I. Cotrubas, Sh. Milnes. Coro Ambro-sian, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon, 2537049.

MOZART: **Bastían y Bastiana**. E. Mathis, C. H. Ahnsjö, W. Berry. Orquesta del Mozarteum, Salzburgo. Director, L. Hager. Deutsche Gram-mophon, 2537038.

MOZART: **Don Giovanni (Selección)**. Milnes, Tomowa-Sintow, Zylis-Gara, Schreier, Berry, Mathis, Macurdy. Coro de la Opera Estatal de Viena, Orquesta Filarmónica de Viena. Di-rector, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2537050.

VERDI: **Otello**. J. Vivkers, T. Gobbi, L. Rysanek. Coro y Orquesta de la Opera de Roma. Di-rector, T. Serafin. RCA, tres LP (importación).

VERDI: **La Traviata**. M. Callas, A. Kraus, M. Se-reni. Coro y Orquesta del Teatro San Carlos, Lisboa. Director, F. Ghione. Laudis, tres LP (importación).

WEBER: **El cazador furtivo (Selección)**. G. Ja-nowitz, E. Mathis, P. Schreier, Th. Adam. Coro de la Radio de Leipzig, Orquesta Estatal de Dresde. Director, C. Kleiber. Deutsche Grammophon, 2537020.

VI. RECITALES

ACHUCARRO: «España». **Obras para piano de ALBENIZ, FALLA, GRANADOS, MOMPOU y TU-RINA**. RCA, RL-31404.

J. S. BACH Y SUS HIJOS J. Ch., J. Ch. F. y W. F. **Obras diversas**. Orquesta de Cámara de Munich. Director, H. Stadlmair. Decca, SXL 27254.

CANCIONES GOYESCAS Y CONTEMPORANEAS del Cancionero de Ocón y de LOPEZ DE SAA. A. Chamorro, E. López de Saa. CBS, S 73907.

CARRERAS CANTA CANCIONES POPULARES. Con la Orquesta Inglesa de Cámara. Director, R. Benzi. Philips, 9500584.

CLASICOS ESPAÑOLES EN BANDURRIA, LAUD Y GUITARRA. **Obras de ALBENIZ, BARRIOS, FALLA, GRANADOS, HALFFTER y SOR**. Trío Albéniz. CBS, S 73902.

CLASICOS PARA TI. **Obras de ALBINONI, BACH, BOCCHERINI, HAYDN, MOZART, PAGANINI, ROSSINI, J. STRAUSS, TCHAIKOVSKY y WEI-NER**. Orquesta de Cámara Franz Liszt. Direc-tor, F. Sandor. Hispavox, S 20244.

FLAUTA CONTEMPORANEA. S. Gazzelloni, B. Ca-nino. Italia, ITL 70007 (importación).

GHIAUROV, EL ARTE DE. **Arias de BELLINI, BOITO, DONIZETTI, MUSSOROSKY, PUCCINI, ROSSINI, TCHAIKOVSKY y VERDI**. Decca, SXL 6859.

MELODIAS NAVIDEÑAS. **Obras de BARTOLINO, DEMANTIUS, ECCARD, G. GABRIELI, GRU-BER, GUSSAGO, HASSLER, PEZEL, RASELIUS, SCHEIDT y ANONIMOS**. Instrumentistas de

(Pasa a la pág. 96)

OFERTA DECCA UNA OFERTA VARIADA Y ATRACTIVA

Uno de los principales atractivos de la oferta que DECCA propone este invierno a los melómanos españoles radica en su variedad, pues abarca desde el barroco vocal de Händel y el instrumental de Vivaldi hasta el verismo de Mascagni y Leoncavallo, pasando por el cada día más divulgado Donizetti, en plena **Renaissance** reveladora de cuánto había bueno y olvidado en su producción, a pesar de sus inevitables desigualdades. También para amantes de un repertorio más insistido hay álbumes en esta oferta: el **Otello** verdiano y la **Missa solemnis**, de Beethoven. Completan el panorama una pequeña joya rossiniana y la atractiva ópera infantil de Humperdinck, **Hänsel und Gretel**.

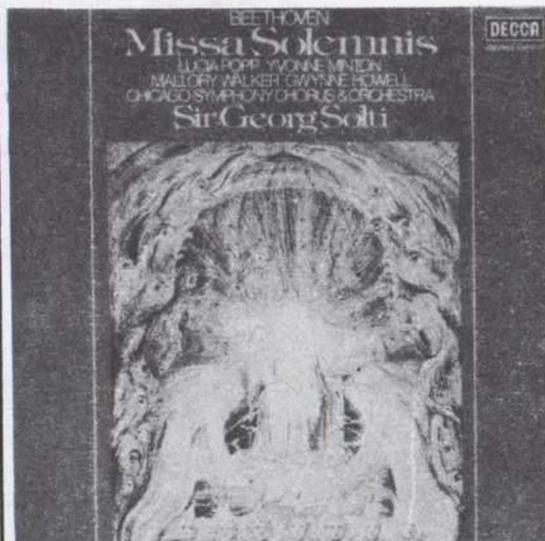
No es una oferta de «descubrimientos»: de todas las obras ofrecidas hay una alternativa u otra en el mercado discográfico. En muchos casos, sin embargo, las versiones ofrecidas superan lo hasta ahora disponible.

BEETHOVEN: LA «MISSA SOLEMNIS» DE GEORG SOLTI

Cuando uno se halla ante una realización de la **Missa solemnis**, de Beethoven, en la que concurren una batuta como la de Georg Solti, una orquesta como la Sinfónica de Chicago, con sus coros; unos solistas de primerísima calidad y una firma discográfica como DECCA, es difícil no sentirse seducido por tanta excelencia. Con unos elementos como los presentes, y a pesar de que, como es sabido, Solti no sea un director beethoveniano, los resultados no pueden dejar de ser muy elevados, al menos en algún aspecto. Además, el director se enfrenta ante esta compleja y monumental obra con un criterio claramente esteticista: traducir las múltiples bellezas de la partitura desde un punto de vista fundamentalmente tímbrico. Así, pues, nos brinda una versión de un refinamiento difícilmente igualable, nerviosa y tensa en unos momentos («Gloria», «Agnus Dei»), relajada y etérea en otros («Benedictus»), tendiendo siempre a la plasmación de lo inefable y sublime de esta música. Los resultados apuntan a unos niveles de perfección técnica poco comunes en una obra como ésta. A ello contribuye en no escasa medida la formidable Orquesta de Chicago, que con su sonido brillante y aterciopelado a la vez resulta un instrumento idóneo para cualquier repertorio. Muy buena respuesta también la del Coro de la Sinfónica de Chicago, aunque, en general, no se halle a tanta altura como la orquesta. Excelentes las voces solistas, tanto en conjunto como por separado; preferibles la soprano Lucia Popp y la contralto Yvonne Minton, de una perfección vocal extraordinaria (teniendo en cuenta las dificultades de sus respectivos cometidos); no tan admirables el bajo y el tenor, este último de voz algo irregular y timbre poco definido.

No obstante, dejando a un lado el refinamiento y el alto nivel técnico que acabamos de indicar, la versión no llega a emocionar en la misma medida que la de Giulini (EMI, en España), mucho más profunda espiritualmente y más humana, y, desde luego, se halla lejos de la grandeza de concepción de la de Klemperer (EMI, actualmente descatalogada); en ambas versiones se utiliza, además, el Coro Filarmonía, de una calidad global muy superior a la del de Chicago.

La toma de sonido es buena, aunque dista de la calidad a la que nos tiene acostumbrados DECCA. El coro suena algo confuso, nebuloso y a veces lejano. Hay distorsiones en los agudos corales. Las voces solistas destacan con excesivo relieve sobre el coro, dando una impresión de artificiosidad. El prensado tampoco es perfecto, pues presenta crujidos y distorsiones (uno de los dos discos del ejemplar que nos fue entregado se halla notablemente arqueado). El folleto incluye buenos y extensos comentarios de David Burnett James, pero no el texto de la misa.



Conclusión: versión de gran perfección técnica y gran refinamiento tímbrico. Quien desee una concepción más profunda y emocionante debe acudir a Giulini o Klemperer.

«LUCREZIA BORGIA»: UN CLASICO DONIZETTI PARA DIVOS

Lucrezia Borgia, ópera que figuró entre las más célebres de este autor, se basa en una obra de Víctor Hugo elaborada sobre la leyenda de la famosa familia valenciana italianizada de los Borgia que llegó a contar entre sus miembros nada menos que dos Papas: Calixto III y Alejandro VI. La ópera de Donizetti contó con un libreto de Felice Romani, al que inicialmente tenía que haber puesto música Mercadante.

Como es habitual en este autor tan prolífico, la obra tiene momentos de gran brillantez, junto a otros en los que se pone de manifiesto la rapidez y la falta de concentración con que tuvo que trabajar.

Aunque no había desaparecido del todo, esta ópera había quedado bastante olvidada, hasta que la aparición de sopranos como Montserrat Caballé, Leyla Gencer o Joan Sutherland le dio nueva vida. En el marco discográfico la aparición de esta versión dirigida por Richard Bonyngue viene a llenar un hueco en cuanto al sentido de su interpretación musical, al prevalecer en ésta el estilo de los mejores tiempos donizettianos. Existe en el mercado otra versión, dirigida por Jonel Perlea, que en este sentido es, a nuestro juicio, menos conseguida.

En el plano interpretativo de esta nueva versión destacaremos la importante labor de Joan Sutherland, quien, si bien presenta algunas dificultades por la evolución que ha sufrido su voz, nos da una lección de virtuosismo, como resulta evidente en «Com'è bello». En las escenas de mayor vivacidad su prestación es airosa y afronta con gran suficiencia las pruebas a que es sometido su registro agudo (véanse las notas de su dúo con I. Wixell, donde alcanza elevadas cotas). Personalmente, a pesar de ello, preferimos la versión de Montserrat Caballé, quien disponía de un instrumento canoro aún superior, un «fiato» perfecto, que le permitía, en esta obra, alcanzar momentos excelsos. Igualmente resulta supe-



PHILIPS



Cassettes Philips

**Una NUEVA GENERACION
para el amplio mundo del sonido.**

Cassettes Ferro y Ferro-Chromium



CHROMIUM/Hi-Fi



FERRO-CHROMIUM/Hi-Fi

CUSI ASOCIADOS S.A.

rior el **piano** del concertante del acto primero, cuadro segundo, de Caballé, aun siendo muy logrado el que nos ofrece Joan Sutherland en la versión que comentamos.

Hablar de Marilyn Horne en obras «belcantistas» es mencionar al máximo exponente en su cuerda de la actualidad en el panorama lírico. Su voz límpida, segura, flexible, brillante tanto en el registro agudo como en el grave, está dotada de una técnica y una inteligencia que convierten un papel no muy extenso en una lección magistral. Su aria «Nella fatal di Rimini», perfecta de dicción e ímpetu, así como en su melancólica y agrídulce canción de la fiesta del último acto, resulta airosa, con intención y calidad. En resumen, una interpretación que, en nuestra opinión, es perfecta y supera la de Shirley Verret del álbum de Jonel Perlea antes citado, con ser esta última muy buena, en conjunto.

La parte de «Gennaro» es interpretada por Jaime Aragall, quien, como es habitual en él, tiene momentos brillantes y otros con dificultades en el paso de la voz, como se puede percibir en el segundo cuadro del primer acto. Aquí sí que la versión de Perlea resulta superior: la interpretación de Alfredo Kraus es una pura delicia, con un dominio de todos los registros, lo cual no sucede con Aragall, quien olvida los **piani** y que está cantando Donizetti, autor en el cual el sentido de la frase es sumamente importante.

Para la parte de «Don Alfonso» se eligió a Ingvar Wixell, cantante quien, sin ser especialista en este tipo de óperas, realiza una buena creación, sin llegar a cotas altas. En su dúo con «Lucrezia» le falta algo de brillantez, pero, en general, su prestación es correcta en un papel no muy largo. Algo parecido ocurre con Ezio Flagello en la versión de Perlea.

En resumen, una versión recomendable por la calidad musical y también interpretativa de Joan Sutherland y Marilyn Horne.

DONIZETTI Y SU «FAVORITA»

Como es sabido, Donizetti compuso esta ópera mediante la transformación de su obra inédita **El Ángel de Nísida**, y dado que la ópera tenía que estrenarse en París, capital por aquel entonces de la llamada **Grand'Opéra**, tuvo que ampliarla hasta dotarla de cuatro actos, incluyendo el aria «Spirto gentil», que procedía de su ópera —en aquellas fechas todavía sin estrenar— **Il duca d'Alba**. A pesar de su texto original francés, la ópera se interpreta habitualmente en su versión italiana, no obstante los defectos de ésta. La ópera se resiente, por otra parte, de las circunstancias en que fue compuesta —el cuarto acto tuvo que ser compuesto en muy poco tiempo—, y se hallan en ella momentos del más puro «belcantismo», especialmente en la «particela» del tenor, mientras otros momentos adolecen de una falta total de sincronización con la escena (como en los fragmentos musicales de la entrada de «Leonora» en el cuarto acto); también se resiente la obra del **anticlimax** que causa el prolongado «ballet», preceptivo de acuerdo con las normas de la Grand'Opéra, y que en esta grabación ha sido incluido en extensión superior a la que habitualmente se representa. Estrenada esta ópera de Donizetti, en 1840, en la Opera de París, bajo la batuta del famoso maestro François Antoine Habeneck, fue acogida con favor, pero no con el entusiasmo que gradualmente se produjo a medida que se programó en sucesivas ocasiones.

No ha sido esta ópera, sin embargo, muy prodigada en el campo discográfico. La versión más conocida es la que dirige Alberto Erede con Giulietta Simionato, Gianni Poggi, Ettore Bastianini y Jerome Hines en los principales papeles, y con la Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino. Existe otra versión, menos conocida, conducida por Angelo Questa, con la Orquesta de la RAI de Torino, e interpretada por Fedora Barbieri, Gianni Raimondi, Carlo Tagliabue y Giulio Neri.

Esta nueva versión de Richard Bonyngue pone al alcance del aficionado una **Favorita** mucho más completa que las anteriores, y, en nuestra opinión, mucho más donizettiana. Bonyngue no es un director genial, pero en las obras «belcantistas» de este período pone al servicio de su trabajo todos los conocimientos que posee como estudioso del tema. Su versión parte de una interpretación sutil de Donizetti, llena de vida y espiritualidad, mucho más que la versión de Erede. En ésta se nos presentan nuevos fragmentos, como queda dicho, además de la ampliación («apertura de cortes») de algunos de los ya conocidos, como la variante del final del aria «Una vergine», la «semicabaletta» del final del segundo cuadro del primer acto, los ya mencionados pasos de «ballet» del segundo, una versión algo distinta del «Spirto gentil», etc.

En la parte interpretativa figuran cantantes de **primo cartellone**, como Fiorenza Cossotto y Luciano Pavarotti. La Cossotto ha inter-

pretado numerosas veces el papel de «Leonora» y es cantante que domina todos los recursos. Pensamos que grabó esta obra algo tarde (esta versión, aunque aparece actualmente, data de 1974), cuando su instrumento canoro ya había perdido algo de su nitidez. Ello se hace patente en los registros extremos, como en el final del dúo del primer acto, donde la voz se distorsiona ligeramente. En el registro grave su voz ha intensificado su clásico sonido, bonito, pero algo especial. Siendo importante, su voz no tiene la calidad tímbrica de los buenos tiempos de la Simionato, más homogénea en todos los registros. En líneas generales, sin embargo, la interpretación de la Cossotto es muy meritoria.

El papel de «Fernando» ha sido siempre piedra de toque de los grandes tenores, desde Gayarre y Masini a Hipólito Lázaro, y más recientemente Poggi (intérprete de la versión de Erede), Gianni Raimondi y nuestro Alfredo Kraus, autor de una versión modélica del protagonista. Conocíamos la versión de Pavarotti, por habérsela oído personalmente, y debemos reconocer que esta grabación supera, y en mucho, la del teatro. Pavarotti es el clásico tenor lírico, de voz compacta y bella, con facilidad en el registro agudo, lo que le lleva, a veces, a olvidar el fraseo estilista. En esta versión Pavarotti usa todos los recursos. Su «Una vergine» resulta muy lograda, con **piani** de gran clase, y ascendiendo al registro agudo con gran facilidad y brillantez, expresando adecuadamente el estado del novicio que ha sentido nacer en su seno una pasión, y que se debate entre el deber y el amor. Su dúo con «Leonora» es inteligente y dulce; lástima que en el final del dúo también su voz tenga una ligera distorsión (parece que la grabación de esta nota final tiene su historia). La «cabaletta» que sigue al dúo no resulta tan brillante. En los momentos más bravíos del tercer acto su voz aparece como algo lejana, pero con belleza y carácter. Su cuarto acto es bastante logrado, con un «Spirto gentil» muy bien dicho y cantado, y con un final que sorprenderá a los aficionados, pero que mantiene el clima de la situación. Potente su registro agudo en el final de la obra, aunque quizá algo corto. En conjunto, una interpretación, dentro de los parámetros del tenor italiano clásico, francamente completa, algo a la antigua, pero superior a la de Poggi, tenor de indudables cualidades, con un timbre al que uno debe acostumbrarse, pero con una interpretación irregular.

El personaje de «Alfonso XI, rey de Castilla», es difícil por su carácter contradictorio: el de un hombre que se debate entre el deber y la pasión. Personaje, pues, que requiere una gran prestancia y una notable amplitud vocal. Gabriel Bacquier es un gran cantante y sus creaciones mozartianas son antológicas. Sus incursiones en la ópera italiana son algo más discutibles, como ya ocurriera en su versión de **Guillaume Tell**, pues, aunque escrita en París, su estructura es para barítono italiano. Bacquier pone al servicio del personaje un depurado fraseo, su estilismo de cantante y su perfecta técnica vocal. Pero el personaje requiere algo más: una amplitud vocal y una potencia en el registro agudo. Su «Vieni amor» está perfectamente cantado, pero su «Nemici tuoi lo sdegno» resulta falto de brillantez por las cualidades intrínsecas de la voz de Bacquier. Igual le sucede con su grito «Leonora!» al descubrir quién es el amante de la protagonista, aunque vuelve a renacer su gran calidad vocal en su «A tanto amor», cantado con exquisitez. Si pensamos en el barítono que interpreta la versión de Erede, nos encontramos con un caso opuesto: Bastianini es barítono de gran brillantez y amplitud vocal, con una interpretación arrolladora, pero olvida en ocasiones el fraseo y la intención.



Lo más flojo de esta versión que comentamos es la interpretación de Nicolai Ghiaurov, cuya voz resulta descentrada, abierta, sin brillantez en el centro ni en el grave, y mucho menos en el agudo. Su versión desequilibra el dúo del primer acto con «Fernando» y los fragmentos del concertante del segundo, en los que interviene solo. Contrasta con la prestación superior de Jerome Hines en la versión de Erede.

Intérprete de lujo es la «Inés» de Ileana Cotrubas en una breve (menos de lo habitual, con todo), pero perfecta interpretación. Su intención, fraseo y calidad interpretativa se ponen de manifiesto en toda la parte primera del segundo cuadro del primer acto.

Es de señalar que en el «rôle» episódico de «Don Gasparo» interviene Piero di Palma, quien repite así el papel que ya registrara en la versión de Erede.

En conjunto, una versión recomendable por la visión de Bonyngge del mundo donizettiano, con una interpretación muy interesante, y a momentos muy brillante, de Cossotto, Pavarotti, Bacquier y Cotrubas.

UN BINOMIO VERISTA: «CAVALLERIA RUSTICANA» E «I PAGLIACCI»

Como sucede en la mayoría de las representaciones teatrales, se han unido estas dos interesantes óperas en un único álbum para una nueva versión discográfica.

Cavalleria Rusticana es, como dijo Gianandrea Gavazzeni, director de esta versión que comentamos, un **unicum** en la carrera de Pietro Mascagni, y probablemente en todo el teatro lírico compuesto a caballo de los siglos XIX y XX, por su posición histórica como primer ejemplo de la llamada escuela verista italiana.

Cavalleria Rusticana, pieza unitaria y estilísticamente homogénea, ha sido grabada múltiples veces. Desde las grabaciones históricas del propio Mascagni (con Bruna Rasa, Beniamino Gigli y Gino Bechi) y de Lorenzo Molajoli (Giannina Arangi-Lombardi, Antonio Melandri y Gino Lulli) han sido, según nuestros datos, dieciocho las versiones de esta obra que han salido al mercado.

Desde un punto de vista musical, la versión de Gavazzeni muestra a un profundo conocedor de la obra de Mascagni, como se hace patente en toda la obra, destacando el preludeo con la «siciliana» como fondo muy conseguido, con una cuerda muy uniforme y sensitiva; un «intermezzo» perfecto en el desarrollo del drama y una interpretación coral uniforme y expresiva en los momentos de la plegaria, y alegre en el famoso «brindis».

Son los protagonistas de esta versión Julia Varady, Luciano Pavarotti y Pietro Cappucilli. La «Santuzza» de Julia Varady nos presenta una cantante con dominio de su voz, que exhibe colores distintos, pero con una interpretación poco verista. No debe olvidarse que tanto en el teatro como en las versiones discográficas este papel ha sido interpretado por sopranos dramáticas (Bruna Rasa, la Arangi-Lombardi, Callas, Mancini, Z. Milanov, E. Souliotis), bien por «mezzos» (E. Nicolai, Simionato —en dos versiones— Cossotto). Por ello, la interpretación de Julia Varady peca de falta de intensidad vocal, poco profunda. Bien el modo como dice su «Plegaria», aunque la voz es absorbida por la masa coral, lo que no ocurre con voces más dramáticas. Su «Voi lo sapete» resulta convincente, aunque lo es menos el dúo.

En cuanto a Pavarotti, resulta aún más evidente que su estructura vocal no es la adecuada para esta obra. Valiente en el registro agudo, su prestación peca de lírica, inadecuada para una obra verista, y a pesar de sus esfuerzos por dramatizar la situación, no lo consigue. Su «siciliana» queda correcta, bien de fraseo y ductilidad; su dúo «Tu qui Santuzza» parece falto de situación; el «brindis» es poco ardoroso, y su «Addio alla madre» resulta muy abierto, lo que le lleva a cantar forzado.

Este gran cantante que es Pietro Cappucilli es un caso especial en el mundo del disco. Sus prestaciones teatrales son siempre muy convincentes, pero en sus grabaciones no le acompaña la suerte. El papel de «Alfio» es difícil, corto y desagradecido, y Cappucilli en su aria de salida «Il cavallo» canta con voz abierta y áspera, aunque mejora en su dúo con «Santuzza». El resto de los intérpretes registra niveles correctos en sus intervenciones secundarias.

Ruggiero Leoncavallo ha pasado a la historia de la ópera principalmente por su ópera **I Pagliacci**, compuesta en cinco meses, y con la cual se consolidó el estilo verista. Mantiene una tensión dramática homogénea desde la entrada de «Canio» hasta su final con la frase «La commedia è finita», y es evidente que su autor quedó subyugado por el drama de esta **troupe** ambulante, de gente



primitiva y violenta. En el prólogo, escrito a petición de Víctor Maurel, barítono que estrenó la obra y que anteriormente había recomendado al músico al editor Ricordi, el autor pretende introducir al espectador en el drama que se va a desarrollar.

Al igual que ocurre con la versión de **Cavalleria Rusticana** que la acompaña, esta grabación de **I Pagliacci** peca de excesivamente lírica, en contraste con el argumento y su música.

Son conocidas las excelsas cualidades de Mirella Freni: bella voz, lírica y no muy voluminosa; dulzura, técnica, calidad interpretativa, etc., que la han hecho la intérprete ideal de «Margarita» en **Faust** o de «Mimi» en **La Bohème**. Pero «Nedda» es otra cosa; aun cuando su «particella» no es excesivamente dramática, sí lo es más de lo que la estructura vocal de la Freni permite, y ello la obliga a forzar su nítida voz en el aria, e incluso en el dúo con «Silvio». En la escena final, anterior a su muerte, su interpretación queda desacorde con la situación.

De Luciano Pavarotti se podría repetir, prácticamente, lo dicho en el comentario de **Cavalleria**, pero aún de forma más acusada, ya que desde el primer momento el drama de «Tonio» se apodera de la voz. Bien en el registro agudo, demostrado en su «A ventitrè ore», pero a partir de aquí, y de acuerdo con la partitura, se ve obligado a forzar la emisión, con resultados pobres, líricos y faltos de encuadre dramático. Ya en las frases anteriores al «Recitar» se pone de manifiesto su insuficiencia central. En el segundo cuadro su visión del hombre atormentado y devorado por los celos y la rabia se diluye. Su «No, pagliaccio non sono» carece de intención.

Ingvar Wixell canta con estilo su papel, algo falto de intención y con dificultades en el registro agudo, puesto al descubierto en el final del «Prólogo». Queremos recordar aquí la excelente versión que de esta obra grabó, antes de su muerte, aquella gloria del arte lírico que fue Leonard Warren, pleno en su situación, intención y facilidad vocal en todos los registros.

Correctos sin más el «Silvio» de Lorenzo Saccomani y el «Beppe» de Vincenzo Bello, así como el Coro.

La versión de Giuseppe Patané crea la situación dramática de la obra, como se manifiesta desde la iniciación con el «Prólogo», contrastando la cuerda y el metal, y consiguiendo que la National Philharmonia Orchestra dé el color, la expresividad y, en definitiva, el verismo que Leoncavallo pretendió.

«LA CETRA», OP. 9, DE ANTONIO VIVALDI

Nacido en 1678 y muerto en 1741, Vivaldi forma parte de los grandes compositores barrocos de la primera mitad del siglo XVIII con Händel, Bach, Telemann y los Scarlatti. Su obra, vinculada al violín por herencia y por inclinación personal, es una de las más valiosas de su época, llegando a innovaciones virtuosísticas que preludian la aparición de los Paganini posteriores.

La obra conocida con el nombre de **La Cetra** fue escrita en 1727 y dedicada a Carlos VI de Austria; es un «corpus» de doce conciertos para violín solo (excepto el **Número 9**, que se acerca más al concepto de **concerto grosso**, al ser interpretado por dos violines), desarrollados de acuerdo con la forma italiana, de la que Vivaldi es un gran propagandista, en tres movimientos: el primero y el tercero, «allegro», y el segundo, lento.

Es un tipo de partitura que, por su nivel de sonido medio, suele ser muy agradecido para con las grabaciones de calidad, al poderse dar un tono alto y evitar, a pesar de ello, ruidos innecesarios.

Nueva colección Omega Quartz.

Obras de arte actual en su muñeca.



Un reloj-joya de cuarzo es hoy un objeto artístico que resume la belleza del arte puro y la utilidad del arte funcional.

Si está firmado por Omega, es una pequeña obra maestra del arte actual.

En él se unen la más avanzada tecnología del cuarzo y una investigación estética permanente. Porque su nombre, Omega, lo dice todo: la precisión del cuarzo, los más nobles materiales, el diseño artístico exclusivo, la caja más pequeña y extraplana, el cuidado artesano del detalle.

Oro, brillantes, cuarzo, precisión, belleza... Arte.

Refs. F 5768 - F 5770 - F 5764. Cajas y pulseras de oro amarillo de 18 quilates, con bisel de brillantes.


OMEGA
Sencillamente, Omega

El mérito de una buena grabación, en el caso de **La Cetra**, reside en evitar la monotonía de sus treinta y seis movimientos, «allegro-largo-allegro», que no han sido pensados para ser escuchados de un tirón, sino en momentos diferentes.

La grabación que nos ocupa logra este cometido. Los doce conciertos se oyen con agrado, sin dejarse llevar por la tendencia a habituarse a una música tan repetitiva como la barroca.

La Academy of Saint Martin-in-the-Fields, dirigida por el violín John Pople, Iona Brown, da, como es habitual en su quehacer, una buena versión, vivacidad en los movimientos alegres, dulzura sin romanticismos en los largos. El bajo continuo, generalmente relegado a un triste papel de comparsa musical, tiene un nivel acústico muy apreciable, distinguiéndose, en general, su partitura.

A destacar el **Concierto número 6, en La mayor**, que consigue un tono muy vivaldiano, mostrando muy a las claras su paternidad y su similitud con otras obras del músico veneciano, en especial con el «Invierno» de **Las cuatro estaciones**.

«ACIS Y GALATEA», de HAENDEL

Este drama escénico, que no ópera propiamente dicha, único en su género en el «corpus» handeliano, pues es el único de este tipo con texto inglés, aunque, como toda su producción importante, amparado en la música italiana de moda en la época, se inspira en la mitología grecolatina, y basa su texto principalmente en uno de los libretistas que colaboró con Händel: John Gay.

Por tratarse de tal autor, merece una atención especial. Es una obra que no por sus méritos, sino por su condición, no suele representarse ni en conciertos ni en las «soirées» habituales, y por ello debe formar parte de la discoteca de todo buen amante de la música barroca, especialmente de la música inglesa del siglo XVIII.

He aquí, pues, el primer mérito de la grabación DECCA. El segundo, también de gran trascendencia, es el equipo de intérpretes: la Academy of Saint Martin-in-the-Fields es, junto con su director, Neville Marriner, uno de los grupos más aptos para ofrecer una versión actual y a la vez arqueológica de **Acis y Galatea**. Conjunto de honda tradición en la música barroca, situado entre los mejores de su género, y radicado originariamente en una capilla de Londres que el mismo Händel visitaba con frecuencia en los últimos e infecundos años de su vida, presentan una versión equilibrada, un tanto demasiado escénica, entendida esta palabra en el sentido que se vuelve monótona al faltarle el elemento visual, pero digna.

El conjunto de voces, Jill Gómez («Galatea»), Robert Tear («Acis»), Philipp Langridge («Damon») y Benjamin Luxon («Polifemo»), así como el coro, formado por Jennifer Smith, Margaret Cable, Paul Esswood, Wynford Evans, Neil Jenkins y Richard Jackson, alternan los momentos descriptivos de ambientes pastoriles de cartón-piedra con los de honda tensión emocional.

La interpretación vocal está cuidada de manera que no se produzcan interferencias, distinguiéndose con gran nitidez la voz y el texto en los dúos y los solos con coro, primando quizá excesivamente la parte vocal, sobre todo la del tenor Robert Tear, quien deja en ocasiones la parte instrumental en segundo plano, apenas distinguible. En resumen: una versión aceptable y digna de formar al lado de los otros «opus» handelianos.



EL ÚLTIMO PECADO (PERDONABLE) DE ROSSINI

Finalmente, dentro de la oferta DECCA, nos cabe hablar de la nueva versión que se nos ofrece de la **Petite Messe solennelle**, escrita por Rossini en 1863 y calificada por él mismo como su último pecado mortal, aludiendo a la costumbre de llamar a sus encantadoras obritas de pasatiempo «pecados de vejez». Su humor socarrón de viejo volteriano apaciguado le llevó a escribir una dedicatoria al propio Dios, al término de la obra, y a la vez a sembrar ésta de pequeños detalles humorísticos, como el de dar, como indicaciones de «tempo», frases como «**Allegro cristiano**» y «**Preludio religioso**».

Ello no es obstáculo para que puedan apreciarse en esta obra páginas escritas con verdadero instinto, si no convicción, de tipo religioso. Y es que el mundo cuasi-dieciochesco al que Rossini perteneció toda su vida veía como compatibles la risa y la fe, la iglesia y la reunión de amigos, el respeto a los máximos símbolos religiosos con una conducta natural y espontánea. Tantas cosas que la era victoriana echó a perder, como llegó a echar a perder la propia Iglesia al expulsar del culto una música religiosa que podía parecer mundana, pero que no hacía sino seguir la tradición secular que situaba a la ceremonia religiosa en el centro de la vida cotidiana, con su espontaneidad y sus oscilaciones entre misticismo y mundanidad. Roma quiso austerizar la música religiosa (con San Pío X, en 1903) y no logró sino que la música del culto resultase hierática y aburrida, para, a la postre, acabar dando paso igualmente a la vida, con los muchas veces insulsos ritmos guitarreros de hoy y los manidos espirituales negros de consumo, ajenos a la tradición popular en la mayoría de los casos. Y, en cambio, en teoría, Mozart, Haydn o Rossini están excluidos todavía hoy del culto como autores de música excesivamente profana.

Al margen de estas consideraciones, es un buen servicio el que hace DECCA a la cultura musical al presentar esta grabación rossiniana. Lástima que, como suele suceder, no sabríamos decir por qué, se presenta en un momento en el que acaba de reaparecer en el mercado la antigua versión de Ricordi, con Alfredo Kraus, Renata Scotto, Fiorenza Cossotto e Ivo Vinco. Así, pues, después de largos años de ausencia de los catálogos, aparece esta obra en dos versiones.

En general, la de DECCA tiene una calidad muy superior en todos los aspectos, salvo en uno: Alfredo Kraus, en plena lozanía vocal cuando grabó su versión, resulta superior a Robert Tear, protagonista del álbum DECCA, aun cuando la prestación de éste resulte también considerablemente satisfactoria. Pero Robert Tear tiene una voz algo más fatigada y algo menos bella que la del entonces joven Kraus.

Otro aspecto de la grabación que comentamos estriba en el enfoque de la obra. Recientemente hay una tendencia, iniciada ya por Vittorio Gui, de tratar la música de Rossini a la **Mozart**. Es una tendencia que ha sido muy combatida por los críticos italianos, con Rodolfo Celletti a la cabeza, aunque nos tememos que parte de su indignación radica en que así se desitalianiza a Rossini. No hay que olvidar, con todo, que Rossini se formó con el estudio de la música de Mozart y de Haydn, y que sus propios compatriotas notaron la influencia germánica de su música apodándolo **Il Tedeschino**. Hasta cierto punto, pues, y siempre que no se exagere, creemos que la tendencia de **mozartizar** a Rossini no es totalmente equivocada, máxime cuando se trata de obras que ya no fueron



escritas con las premuras de sus años mozos, y para un público italiano. Pues bien, no hay duda de que la versión DECCA, dirigida por Laszlo Heltay, resulta mucho más mozartiana que la de Ricordi, y hay que reconocer que la música de Rossini, con este tratamiento, resulta altamente favorecida. Véanse si no los refinadísimos matices sonoros que logra el London Chamber Choir en las páginas contrapuntísticas iniciales (cara 1); por otra parte, no creemos que nadie defienda que tales páginas sean típicamente italianas, pues proceden de la tardía influencia de Bach sobre Rossini.

El nivel vocal de los solistas resulta satisfactorio, especialmente el de la contralto Alfreda Hodgson, de hermosa y noble línea y cálidos matices. Bien también Robert Tear, cantando a plena voz en todos los pasajes, aunque abriendo levemente el sonido en algunos momentos y dando algunas notas bajas algo restringidas o inseguras. Correcta y agradable Margaret Marshall, pese a algunos defectos en pasajes tonalmente difíciles, y sólido y eficaz el bajo Malcolm King. Excelente el London Chamber Choir —lo mejor de la grabación—, y notables los pianistas Sylvia Holford y John Constable, más sutiles y con mayor musicalidad que sus contrapartidas de la versión Ricordi. Cabe mencionar también a John Birch al frente del armonio, instrumento al que se confía el «Preludio religioso» (cara 4) —en la versión Ricordi este intermedio, exclusivamente musical, es interpretado por un piano—.

Sólo hay que hacer un reproche, pero esto es, sin duda, un producto de nuestros petrolizados e inflacionarios tiempos: la grabación va acompañada de una única y avara hoja impresa, cuya parca información incluye, además, el disparate de llamar «hermanas Marchioso» a las célebres Marchisio. No es un simple error, pues el desaguisado se repite. ¿Pasarán, acaso para siempre, los tiempos en que se acompañaba una grabación con un folleto generoso, amplio y digno?

«I TADDEI»

O BEETHOVEN: **Missa solemnis, op. 123.** Lucia Popp, Yvonne Minton, Mallory Walker, Gwynne Howell. Orquesta Sinfónica de Chicago y Coro. Sir Georg Solti. DECCA, «Stereo», D87D-1/2. 1.000 ptas.

Interpretación: 8. Sonido: 8.

O DONIZETTI: **Lucrezia Borgia.** Joan Sutherland, Jaime Aragall, Ingvar Wixell, Marilyn Horne. London Opera Chorus (director, Terry Edwards). National Philharmonic Orchestra. Director, Richard Bonyngé. DECCA, «Stereo», D93D-1/3. 1.500 ptas.

Interpretación: 8. Sonido: 7,5.

O DONIZETTI: **La Favorita.** Luciano Pavarotti, Fiorenza Cossotto, Ileana Cotrubas, Gabriel Bacquier, Nicolai Ghiaurov, Piero di Palma. Orquesta del Teatro Comunale di Bologna.

Dirección, Richard Bonyngé. DECCA, «Stereo», D96D-1/3. 1.500 pesetas.

Interpretación: 9. Sonido: 8.

O MASCAGNI: **Cavalleria Rusticana.** LEONCAVALLO: **I Pagliacci.** Luciano Pavarotti, Julia Varady, Ingvar Wixell, Pietro Cappuccilli. National Philharmonic Orchestra. Dirección, Giuseppe Patané (**I Pagliacci**) y Gianandrea Gavazzeni (**Cavalleria**). DECCA, «Stereo», D83D-1/3. 1.500 ptas.

Cavalleria: Interpretación: 7. Sonido: 7.

Pagliacci: Interpretación: 6,5. Sonido: 7.

O VIVALDI: **La Cetra, op. 9.** Academy of St. Martin-in-the-Fields. Solista y directora, Iona Brown. DECCA, «Stereo», D99D-1/3. 1.000 ptas.

Interpretación: 9. Sonido: 8.

O HANDEL: **Acis y Galatea.** Jill Gómez, Robert Tear, Philipp Langridge, Benjamin Luxon, Jennifer Smith, Margaret Cable, Paul Esswood, Wynford Evans, Neil Jenkins, Richard Jackson. Te Academy of St. Martin-in-the-Fields.

Director, Neville Marriner. DECCA, «Stereo», SXL 29137/8. 1.000 pesetas.

Interpretación: 7,5. Sonido: 8.

O ROSSINI: **Petite Messe solennelle.** Margaret Marshall, Alfreda Hogson, Robert Tear, Malcolm King. The London Chamber Choir. Sylvia Holford y John Constable, pianos. John Birch,

armonio. Laszlo Heltay, director. DECCA, «Stereo», SXL 29140/1. 1.000 ptas.

Interpretación: 9. Sonido: 8.

«HERMANITO, VEN A BAILAR CONMIGO»

Salvo error en el recuento, es ésta la tercera vez que «Hänsel», «Gretel» y la «Bruja golosa» nos rinden visita discográfica. Adelantaré que la cortesía merece la bienvenida.

Hace ya la veintena larga de años circuló por la España de las «meigas» aojadoras la hoy legendaria producción de EMI —reeditada en serie económica en países de brujas más melómanas—, que reunió a dos extraordinarias Isabeles de la lírica germánica, la Schwarzkopf y la Grümmer, bajo la dirección sensible e inspirada de un Von Karajan en sus mejores horas. Aquella golosina, dulce y perfumada como una figurita de mazapán, señaló la cota insuperable en la aproximación «tradicional» a la bella obra de Humperdinck, ópera wagneriana y nacional disfrazada humildemente de «festival infantil» para las Navidades. A ella hay que remitir a quien desee probar un producto fabricado, de acuerdo con la sabia receta de la abuelita, sólo con ingredientes naturales de la mejor calidad.

Hasta 1976 no nos llegó el segundo registro mencionable, en esta ocasión presentado por Columbia bajo el sello Telefunken. La grabación procedía de Dresde, y por las razones que expuse en mi comentario de entonces (RITMO, número 465, página 53) no tengo dudas de que correspondía a una visión socialista del mito, ya que algunas pistas —singularmente la intervención de un tenor, Peter Schreier, en el papel de «Bruja»— apuntaban hacia una relación de causa a efecto entre el hambre y el miedo, que forman el trasfondo del cuento; relación rota, al fin, por la acción «revolucionaria» de «Juanito» y «Margarita» al empujar con sus manos a la «Bruja» al fondo del hirviente horno.

La nueva producción de Columbia, sello Decca, proviene del Occidente capitalista, y no parece haberse planteado cuestiones ideológicas previas. Estamos ante un registro bien organizado, que abunda, quizá en exceso, en ecos, reverberaciones, perspectivas y otros trucajes que pretenden suplir con efectos de realismo sonoro la ausencia del elemento visual: el puchero de la leche, que se hace añicos contra el suelo; la voz del «padre» aproximándose por el bosque; el cuco que puebla de susurros amenazadores el crepúsculo con su cantinela de dos notas; la exageración vocal de Anny Schlemm para caracterizar a la pérfida, a la vez que grotesca, hechicera; en fin, el estampido del horno reventando tras engullir a la vieja. Todo ello resta naturalidad al discurso, pero, a cambio, ayuda a sostener la fascinación subterránea que el cuento ejerce sobre niños y adultos.

El equipo vocal no es lo mejor del registro, aunque ha sido seleccionado con cuidado y funciona muy disciplinadamente. A la pareja de muchachos le falta un poco de diferenciación y contraste: «Hänsel» tiene que ser más arrogante y tozudo, y a «Gretel» le convendría una mayor intuición. Uno de los problemas casi insuperables de la obra viene dado por la escasa relación que suele producirse entre las voces de las sopranos protagonistas y las del auténtico coro infantil que interviene en la escena final. Aquí este coro cuenta con los inmejorables Niños de Viena, y la extremada dulzura de su canto descubre un poco más el flanco débil de los adultos disfrazados de niños. Por el contrario, Walter Berry y Julia Hamari forman una magnífica pareja de «padres», dotados de finos matices psicológicos. El monólogo de la «Madre» tras la marcha de los niños adquiere una dimensión doliente de estirpe parsifaliana —no en vano Humperdinck colaboró en el estreno del «festival



sagrado»— que pasa inadvertida por lo común: hambre, miseria, injusticia, tristeza, desesperación, derrota y hastío. La crueldad de la madrastra, en el original de los hermanos Grimm, ha dado paso a sentimientos humanos de impotencia y soledad: «Estoy cansada, mortalmente cansada».

Pero la gran baza de esta versión es un Solti dispuesto a tomarse totalmente en serio la obra. La Filarmónica de Viena, que reúne aquí su calidad habitual y un idiomatismo entrañable, permite al maestro húngaro llevar a término uno de los mejores trabajos que le he escuchado. Solti asume sin titubeos toda la «sofocante» estructura wagneriana de esta música. Pausadamente permite que brille la riqueza de la orquestación, y que la guirnalda de canciones se entretaja en un «continuo» emparentado con la estética de la melodía infinita. La ópera deja de ser así empujón de melodías populares desparramadas en la espesa masa de la armonía wagneriana, y se convierte en riquísimo y compacto turrón. Y el cuento y las canciones despiertan en el oyente, mediante procedimientos de refinada musicalidad, recuerdos infantiles proyectados en las inquietudes maniqueas del presente.

Como tributo a la tradición, el álbum aparece cuando se aproxima la Navidad de 1979. Bien está, sobre todo si la ocasión sirve para que pequeños y mayores escuchen juntos la vieja historia de la «casita de mazapán». La edición aporta un notable artículo de Geoffrey Crankshau y la traducción, en malos pero eficaces versos, del bello libreto de Adelheid Wette. La traducción de este texto no era empresa fácil, y aunque el anónimo traductor no se ha facilitado la tarea, el resultado basta para que el oyente consiga orientarse, si así lo quiere, por la trastienda del cuento, que la tiene. Por ejemplo, ¿por qué el pobre «Padre» es escobero, y por qué siente horror al pensar que las brujas vuelan con escobas? «Hermanito, ven a bailar conmigo», y así quizá hallarás por ti mismo la respuesta.—ANGEL-F. MAYO.

O

R

HUMPERDINCK: **Hänsel und Gretel**. B. Fassbänder («Hänsel»), L. Popp («Gretel»), W. Berry («El Padre»), J. Hamari («La Madre»), A. Schlemm («La Bruja golosa»), N. Burrowes («El Hombre de la arena»), E. Gruberova («El Hombre del rocío»). Coro de Niños de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Sir Georg Solti, director. Decca, D131 D 1/2. Precio de oferta: 1.000 ptas.

Interpretación: 8,5.

Sonido: 8.

DOS NUEVOS «OTELLO»: MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES

La publicación simultánea de dos recientes grabaciones del **Otello** verdiano propicia la realización de su comentario crítico conjunto, aunque para ello haya de «colarse» un álbum de la RCA dentro del espacio que nuestra Revista dedica en este número al análisis de la oferta DECCA.

Empezaremos esta recensión por el «intruso», esto es, por el **Otello** de la RCA. Lo que, por otro lado, no deja de ser de justicia, pues si bien ninguno de los dos registros de la ópera verdiana son de notorio interés, el de la RCA me parece muy superior a su hermano de la DECCA.

La interpretación de Plácido Domingo me ha causado una cierta desilusión. Había tenido ocasión de escuchar el «Otello» del tenor madrileño en Madrid y en Milán hace apenas tres años, y mi impresión fue que si bien no daba la medida total del personaje, la vía interpretativa de Domingo era de gran interés, y el resultado, sobre todo en La Scala, de notoria calidad. Cierto que la voz de Domingo no es la que tradicionalmente se asocia al «Moro», pues parece de la anchura necesaria (sobre todo, en el agudo), del metal y del volumen propios de las voces de mayor aliento dramático. Claro que «Otello» es bastante más que un simple neurótico esquizofrénico que recorre la escena profiriendo estruendosos gritos, llamando estentóreamente y soltando cascadas pétreas de sonido producidas por una garganta de bronce, pues junto a esta faceta —que en ningún momento puede servir apropiadamente Domingo— está también la otra —muy querida por Verdi—, que es expresión de una concepción más noble y austera del sufrimiento, más intimista y delicada, que halla plasmación musical en esas frases am-

plias y ligadas, dichas a media voz. Para estos momentos, que abundan a lo largo de la ópera, aflora la necesidad de una voz de timbre más mórbido, más lírico, más dúctil de lo que es corriente encontrar en los cantantes de voces cinceladas en piedra. Dadas las características vocales de Domingo, éste ha jugado siempre sus bazas en sus interpretaciones del «Moro» a la carta de las sutilezas psicológicas, del diseño basado en la gradación de la cromatura de los sentimientos, en la nobleza del sufrimiento interno. Dentro de esta concepción del personaje, que va un poco en la línea trazada por un Lauri-Volpi, Domingo alcanzó, en la función que presencié en La Scala hace exactamente tres años, una notable altura. Ahora, en la presente grabación, muchos de los logros de entonces han desaparecido. La voz, no sé si por cuestiones de toma de sonido, se ha oscurecido y ha perdido belleza. Todos los pasajes que requieren el canto en la zona de paso de la voz, conteniendo con una orquesta compacta y turgente, resultan emborronados. El sentimiento elegíaco se ha convertido en efusiones lloronas y suspiros atropellados.

¿Qué parte de responsabilidad de este paso atrás en la interpretación de Domingo le corresponde a Levine? La dirección del americano es, en muchos aspectos, la menos indicada para apoyar la interpretación que de «Otello» está hoy en capacidad de hacer Domingo. Fundamentalmente, por lo lineal y hueca que resulta dentro de su extraordinaria brillantez. Bien es verdad que, al principio, sorprende muy positivamente el sonido de Levine, incisivo, esplendoroso (aunque no siempre bello ni homogéneo), de nerviosa pulsación dramática. En este sentido, toda la escena inicial, magníficamente grabada, incluyendo los efectos especiales, es digna de alabarse con calor. Pero, y ahí veo yo el problema de Levine, es ese lenguaje sonoro extrovertido y agitado, incisivo y nervioso, el único que parece entender el director de la Metropolitan Opera. De ahí que, finalizada la audición del registro, queda la impresión de un discurso musical retórico y superficial. Milnes es un «Yago» de gran interés: cínico y desenvuelto en el «Brindisi», sutil en los momentos de conversación, primitivo y extrovertido, más que filosófico, en el «Credo». La voz resulta a veces un tanto engolada, pero, en general, manejada con habilidad y sentido musical. Renata Scottò canta con acierto una «Desdémona» más madura de lo que es tradicional, pudiéndosele objetar una tendencia a apoyarse excesivamente en la emisión «di forza», consecuencia, a no dudar, de sus pasadas incursiones en un repertorio con demasiado peso para sus medios vocales.

Gran toma de sonido, prensaje irregular en el último disco del álbum que me ha servido para realizar este comentario, y traducción del libreto hecha a partir de la versión inglesa, lo cual, además de inadmisibles, explica la cantidad de errores cometidos.

El **Otello** de la DECCA es el **Otello** de Solti. Para mí, que considero al director húngaro un verdiano de primera fila, ha sido una sorpresa la audición de esta grabación. Y no precisamente agradable. Quiero pensar que se ha tratado de una producción «maldita», en la que el maestro no ha acabado de encontrarse a gusto. Su dirección resulta grandilocuente, histérica, estruendosamente fastidiosa, alcanzándose a veces límites del más absoluto fragor («Dio fulgor della bufera»). Y aunque la calidad intrínseca del sonido, servido por la Filarmónica de Viena, es grande, no parece existir casi nunca esa fusión entre la interpretación orquestal y la vocal, tales son el protagonismo que esta grabación concede a la primera y la desigual concertación de Solti. Cosa muy explicable si pensamos en el poco acierto con que se desenvuelven los dos intérpretes principales masculinos. Así, el «Yago» de Bacquier, expuesto en base a toda una serie de trucos poco o nada ortodoxos, en un intento desesperado por parte del cantante francés de suplir su falta de medios vocales. Lamentable caricatura esperpéntica resulta el «Yago» de Bacquier. Por lo que respecta a Carlo Cossutta, su voz, en principio, tiene el color y la potencia necesarios como para permitirle abordar el papel del «Moro» con suficiente intensidad dramática. Pero el tenor italiano es tosco, desigual y bastante inexpresivo. Su centro resulta áfono, y tiene verdaderas dificultades e insuficiencias en el registro agudo. Por no estar bien, ni la Price, que, pese a que su voz se presta perfectamente al papel de «Desdémona», canta casi siempre sin convicción.

Técnicamente, la presentación de los discos es muy buena. Pero con el detalle, muy desfavorable, de la falta de libreto.

Conclusión: De todos los registros de **Otello** de que tengo conocimiento, el que reúne mayores méritos es el de Toscanini; uno de los que menos, el de Solti. El de Levine se queda en un discreto término medio.—FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.



VERDI: **Otello**. P. Domingo, R. Scotto, S. Milnes, P. Plishka, F. Little, P. Crook, J. Kraft. Ambrosian Opera Chorus y Boys Chorus. Orquesta National Philharmonic. J. Levine, director. Tres discos, RCA, RL 02951. Precio: 1.950 pesetas.

Interpretación: 7.

Sonido: 9.

O VERDI: **Otello**. C. Cossutta, M. Price, G. Bacquier, P. Dvorsky, J. Berbié, K. Moll, S. Dean, K. Equiluz, H. Helm. Coro de la Opera del Estado de Viena. Niños Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. G. Solti, director. Tres discos, DECCA, D 102D 1/3. Precio oferta: 1.500 pesetas.

Interpretación: 4.

Sonido: 9.

OFERTA EMI

CUIDADO Y EQUILIBRADO LANZAMIENTO OPERISTICO

Seis óperas componen el equilibrado lanzamiento de EMI: dos francesas, dos italianas y dos alemanas. No hay ninguna novedad absoluta, pero sí refuerzos de una discografía muy corta (caso de **Pescadores de perlas** o **Don Pasquale**) o aportaciones muy importantes (**Rapto en el serrallo** y **Salomé**). La presentación de los álbumes es, globalmente, buena, aunque con reservas en un punto siempre crítico: la necesaria presencia de libreto en lengua original y su traducción al español. La solución adoptada por EMI ha sido una intermedia y no del todo satisfactoria: texto en idioma original en tres óperas (las dos italianas y **Pescadores**) y texto traducido al español en las otras tres. En fin: menos es nada. La calidad sonora es, a excepción de **Butterfly**, buena, alcanzando lo extraordinario en **Salomé**. Incluso el **Rapto**, que Beecham grabó en 1957 (dato que se oculta tontamente), puede escucharse con agrado. No así la citada **Butterfly**, dos o tres años posterior, que plantea problemas de distorsión en su segundo disco. El resto ofrece un sonido acorde con lo habitual hoy día, y el precio de oferta supone un 20 por 100 de descuento. Finalmente, en lo que atañe a la calidad interpretativa, los picos vienen señalados por las dos óperas alemanas —versiones realmente históricas—, ofreciendo el nivel global más bajo **Don Pasquale**, cuyo único —aunque extraordinario— atractivo es la presencia de Kraus. Veámoslo.

Aunque Donizetti nos sea hoy familiar gracias a los dramas más o menos históricos, de tintes orquestales sombríos y protagonistas desdichadas (**Lucía**, **María Stuarda**, **Anna Bolena**, **Gemma di Vergy**, **La Favorita**...), posee en su catálogo dos excelentes come-

dias: **Elisir d'amore** y **Don Pasquale**. Personalmente tengo a esta última por su mejor obra, considerada desde un punto de vista estrictamente musical. La anécdota argumental es, en sustancia, la muy conocida del viejo que pretende casarse y se ve burlado (más o menos piadosamente) por su «futura»: típica trama de enredo cuyos precedentes pueden rastrearse, a través de Rossini, Mozart y Cimarosa, hasta la deliciosa **Serva Padrona**, de Pergolesi. Donizetti es digno continuador de una tradición ilustre y de un género que apenas volverá a tener sucesores en la lírica italiana (**Falstaff** y **Gianni Schichi** serían las más notables excepciones), y del que **Don Pasquale** es una de las cumbres: dos horas de música encantadora, admirablemente escrita —con mención especial para dúos, tercetos y cuartetos— y orquestada —sutil uso de la madera— dentro de un estilo «camerístico», que tan bien cuadra a esta trama ligera. Particularmente feliz es el cuadro final, que inician la célebre serenata «Com'è gentil» y el subsiguiente dúo: con medios sencillísimos, Donizetti evoca la tibieza de la noche primaveral romana. Así, esta ópera —que continúa y culmina una tradición clásica, pero está situada cronológica y estilísticamente en el romanticismo— plantea una síntesis de elementos líricos y bufos, clásicos y románticos, «camerísticos» y concertantes de muy difícil realización (característica común a toda obra a caballo entre dos tendencias o épocas). La prueba: una discografía escasa en número y calidad. Repaso a continuación las precedentes versiones y sus elementos destacados: Schipa (1932, EMI); Valletti, Bruscantini (1952, CETRA); Sciutti (1965, DECCA). Siguiendo esta línea, la versión actual podría despacharse con «Kraus (1979, EMI)»: tal es la diferencia entre la contribución de nuestro tenor canario y el resto de un reparto —obviamente mejorable— en el que Sills hubiera sido «Norina» ideal cinco o diez años atrás, pero no lo es hoy día, porque la voz responde mal a las generalmente buenas ideas; Gramm es un aceptable bajo-barítono de correcta línea, pero sin el estro que exige el personaje —Cfr. Bruscantini—, y Alan Titus es un pálido y sosísimo «Malatesta». El panorama se anima poco con la presencia en el podio de Sarah Caldwell, cuya dirección de la siempre buena —al menos— London Symphony es atenta y precisa, pero sin lograr esa síntesis a que antes me he referido —los elementos cómicos y «camerísticos» brillan por su ausencia—, que requiere un pulso, una ligereza, un sentido del humor y del color y una fantasía, patrimonio de los realmente grandes, que poco o mal se han acercado a **Don Pasquale**, decididamente sin buena estrella: ni siquiera el propio Kertesz, en la citada versión Decca de 1965, da en el clavo. Se confirma así que el tono de comedia es más difícil de dar que el de tragedia. Para terminar, breves líneas sobre Alfredo Kraus, en su muy esperada «resurrección» fonográfica: es, sin duda, el mejor tenor lírico-ligero aparecido desde Schipa, con el que comparte el liderazgo en esta temible parte de «Ernesto» —la tesitura es agudísima—, y que Kraus convierte en un juego de niños (aparente). Su «Sogno soave e casto», o su «Povero Ernesto», o la célebre «Serenata» —por no alargar la cita— quedan ahí, como ejemplo perenne de lo que es y ha sido siempre cantar. Resumiendo: tampoco es ésta «la versión» de **Don Pasquale**; pero Kraus basta y sobra por sí solo para hacerla muy interesante.

Tampoco la antigua **Butterfly** de Santini puede calificarse de ideal; pero también la presencia de dos de las «voces del siglo», «de las que ya no hay», Victoria de los Angeles y Jussi Björling, hacen recomendable su escucha. Victoria estaba todavía, prácticamente, en plenitud vocal por esas fechas (1960, aunque casi ya con veinte años de carrera a sus espaldas) en que grabó de nuevo **Butterfly**, y para la que contó, como compañero, con su tenor favorito, Jussi Björling. ¡Qué placer escuchar esta voz que aún a los cuarenta y nueve años era la más técnicamente bella de la cuerda tenoril de aquella época! Si el tiempo le había restado algo de





¡ POR FIN EN ESPAÑA !

LOS MAS IMPORTANTES ESTABLECIMIENTOS
DE DISCOS DE MUSICA CLASICA
INAUGURAN SUS DEPARTAMENTOS
DE DISCOS DE IMPORTACION

¡ EL MUNDO INTERNACIONAL DEL DISCO
YA ESTA A SU ALCANCE !

NUESTROS DISCOS
NUESTROS INTERPRETES
NUESTRAS IDEAS



P.V.P. de cada disco: 700 Ptas.

Desde siempre, nuestro país se ha distinguido por esa cierta desidia cultural en la que se desenvuelve toda nuestra vida. Desidia que especialmente se manifiesta en todos aquellos estamentos públicos y privados que, por su función dentro de nuestra sociedad, era de esperar que fuesen los más interesados y obligados a difundir la cultura en todos los pueblos de España.

Centrándonos en la parcela de la música dentro del gran espectro cultural, y en la actividad que la empresa privada, en concreto la discográfica, realiza, podemos observar que, aunque mucho camino se ha recorrido dentro de los lanzamientos de discos clásicos en España, todavía quedamos muy por debajo de cualquier país europeo, y no digamos ya del mercado americano. Situación ésta que, tal y como se decía más arriba, no es sino el resultado de la pereza cultural y exclusivos fines mercantiles— salvo algunas y muy honrosas excepciones— de la industria discográfica española.

FERYSA, consciente de esta situación, pone en marcha una muy soñada idea de todos los auténticos aficionados a la música clásica; la creación, en los más importantes establecimientos discográficos de toda España, de unos auténticos, bien montados, surtidos y asistidos **DEPARTAMENTOS DE DISCOS DE IMPORTACION**. Dichos Departamentos son ya una realidad, gracias a la colaboración e ilusión que han puesto en el tema una serie de comercios especializados de toda nuestra geografía, a las facilidades y no menos importante colaboración de prestigiosos sellos, firmas discográficas y organizaciones de distribución de todo el mundo, que en este escaso año de preparación de nuestra empresa han trabajado y apoyado esta iniciativa de forma poco usual en los ambientes musicales de nuestro país. También queremos agradecer desde estas líneas a la prestigiosa, decana y actual revista española de música clásica **RITMO** su fé y colaboración en **FERYSA**.

Como fin de la presentación de esta **IDEA**, queremos señalar que en el conjunto del presente folleto podrán encontrar información más detallada de la misma (sellos exclusivos, iniciativas, etc.), así como la lista de establecimientos donde usted ya podrá encontrar montado el **DEPARTAMENTO DE DE DISCOS DE IMPORTACION FERYSA**, a los que podrá dirigirse para cualquier consulta o aclaración.

ESTOS SON ALGUNOS DE NUESTROS DISCOS

1 ARS NOVA, célebre catálogo internacional de música clásica, en su apartado de música orquestal, presenta una gran selección de temas y batutas, de la que sacamos, como botón de muestra, la legendaria 8a de Mahler dirigida por Mitropoulos.

2 También ARS NOVA, en su apartado de música sacra, en donde la suma pureza de las interpretaciones es la nota dominante, está presente en España de la mano de FERYSA. Hemos elegido como disco representativo de la serie las "Piezas Sacras" de Monteverdi.

3 El prestigioso catálogo inglés UNICORN, del que hemos destacado este disco del ciclo Mahler dirigido por Horenstein, número uno de los grandes directores mahlerianos de la historia.

4 Es un hecho que las grabaciones discográficas realizadas bajo el sistema digital, por medio del rayo laser se impone en todo el mundo. UNICORN trae a España el primer disco digital que se comercializa en nuestro país, conteniendo un estreno mundial, la sinfonía nº 3 de Gliere.

5 Por fin, un importante sello discográfico se decide a grabar auténticos estrenos mundiales dentro de la música clásica. Su nombre es ITALIA, y sus cartas credenciales las de la FONIT CETRA. Traemos a este cuadro la carátula de la primera y única grabación mundial de la chispeante ópera bufa rossiniana "La Gazza Ladra".

6 El catálogo RICORDI también estará presente desde ahora en España, en su nueva etapa de auténticos lanzamientos internacionales. El disco elegido de muestra son las sonatas para piano de Weber, obras de gran interés e incomprensiblemente olvidadas (1ª grabación mundial) interpretadas magistralmente por el desaparecido Dino Ciani.

7 FERYSA también quiere traer a España discos olvidados o de inminente aparición mundial de las compañías oficialmente instaladas en nuestro país (CBS, DECCA, RCA, DG, etc.). De la muy importante serie Toscanini de la RCA incomprensiblemente no editada en España sacamos como muestra el legendario "Otello".

8 Otra muestra más dentro de los "discos olvidados" por las firmas españolas es el correspondiente a la D.G. "Libro de canciones españolas", que es una de las más importantes colecciones de Wolf, de interpretación absolutamente excepcional.



RELACION DE
SELLOS IMPORTADOS
EN EXCLUSIVA

ARS NOVA
CETRA
DISCOCORP
FOYER
ITALIA
LAUDIS
LEBENDIGE VERGANGENHEIT
MUSIC COLLECTION
PREISER
RICORDI
RUBINI
UNICORN
SAGA

RELACION DE
ESTABLECIMIENTOS CON
SECCION "DISCOS DE
IMPORTACION FERYSA"

ALFARO

Fueros, 21
VITORIA

DISCOTECA

San Bernardo, 75
GIJON (Asturias)

DISCOTECA

Toreno, 14
OVIEDO (Asturias)

DISCOTECA

José Cueto, 6
AVILES (Asturias)

AIXELA

Rambla de Cataluña, 13
BARCELONA - 7

ALGUERO

Balmes, 199
BARCELONA - 6

FIDEL COLOR

Plaza Universidad, 8
BARCELONA - 7

CASA WERNER

Fontanella, 20
BARCELONA - 10

PAER

Diagonal, 590
BARCELONA - 21

RADIO MARTIN

Ramblas, 111
BARCELONA - 2

VIDOSA

Balmes, 335-343
BARCELONA - 6

ELISIA

Duque de Tetuán, 15
CADIZ

ALMACENES FUENTES GUERRA

Cruz Conde, 30
CORDOBA

BAMBUCO

Angel, 10
LA CORUÑA

MUSICAL EIXIMENIS

Eiximenis, 18
GERONA

MUSICAL EIXIMENIS

Vilafant, 51
FIGUERAS (Gerona)

UGARTE

Fuenterrabía, 20
Paseo Colón, 17
SAN SEBASTIAN

DISCOS XIDAS

Carmen, 5
LEON

RADIO ALFA YEBENES

Plaza del Callao, 8
MADRID - 13

ELISIA

Granada, 5
MALAGA

S.A. LAINZ

Puente, 2
SANTANDER

LA CASA DEL SIGLO XV

Juan Bravo, 32
SEGOVIA

CASA DAMAS

Sierpes, 61
SEVILLA

VIUDA M. ROCA

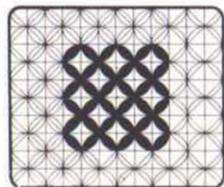
Cirilo Amorós, 8
VALENCIA - 4

MUSICA Y QUINIELAS

Pl. Mayor, 15
VALLADOLID

PALACIO DE LA LUZ

San Miguel, 10
ZARAGOZA



ferysa

aqueel brillo solar, esplendoroso, que tuvo durante los años 30 y 40, le había conferido, en cambio, una atractiva y oscura morbidez, merced a la cual viste al personaje de «Pinkerton», si no de la jactanciosa arrogancia de Di Stefano (compañero de Victoria en su primera versión, 1954, con Gavazzeni), sí de la prepotencia, pasión y remordimiento (acto tercero) necesarios. Como en la **Bohème** con Victoria y Beecham, el tenor sueco muestra su inigualable calidad de pucciniano. De la ilustre soprano sólo añadiré que «Butterfly» fue uno de esos seis u ocho personajes operísticos en los que ha dejado imborrable huella. Bueno todo el resto del reparto —Sereni Pirazzini, De Palma...— y dirección correcta pero gris de Santini, con bache en el peligrosamente largo acto segundo, del que, por cierto, parece despertar tras del cañonazo... Años después, y con la misma orquesta, Barbirolli firmaría la que es —para mí— versión ideal de una obra muy favorecida por el disco. El lector podrá hallar en números atrasados de RITMO (438, 453, 473, 491) comentarios sobre ésta y otras versiones. A continuación destaco las que creo mejores y sus puntos fuertes: De los Angeles, Di Stefano (EMI, 1954); Callas/Karajan (EMI, 1955); De los Angeles, Björling (EMI, 1960); Scotto, Bergonzi/Barbirolli (EMI, 1966); Freni, Pavarotti, Ludwig/Filarmónica de Viena/Karajan (Decca, 1974); Caballé (Decca, 1977). Bello muestrario, en donde EMI contribuye significativamente al «embarras de choix» que, sin duda, aún ha de complicarse más en los próximos años por la fascinación inagotable que esta ópera ejerce sobre sopranos y directores.

Dirige las dos óperas francesas Georges Prêtre, una de las muy pocas autoridades actuales en la materia (¿quién más, aparte Rudel y Bonyngé?). En el folleto que acompaña al álbum de **Pescadores** puede leerse una semblanza de la carrera de este notable director, que estimo no goza de fama acorde con sus méritos. Ahora podemos escucharle una singular interpretación de **Fausto**. En sus matices, la música de Gounod se limita a ilustrar una tierna historia amorosa, lo que supone un olvido consciente —y acertado, en mi opinión— de los aspectos germánicos, «fáusticos» y metafísicos que sólo la obra original posee y de los que la ópera carece, tanto en su libreto como en su música (muy acertadamente, los alemanes llaman a esta ópera **Gretchen**, es decir, **Margarita**). El tono elegido es, a la vez, suave y brillante, chispeante y dulce. Las manos de Prêtre parecen pasar las hojas de la partitura como lo harían las del adulto que leyese un muy querido cuento infantil: con verdadero afecto desgrana los compases de la «kermesse» y el vals, o maneja las introducciones a las arias del acto tercero de «Siebel», «Fausto» o «Margarita». E incluso logra —es un decir— interesarnos por el «ballet», que parece contemplado con sonrisa levemente irónica, pero indudablemente afectuosa. Clave del éxito es una muy cuidada planificación de «tempi», siempre bien contrastados, siempre cantables y, sobre todo, siempre naturales, de modo que parecen surgir del flujo lírico-dramático de la música espontáneamente, no sobreimpuestos. Prêtre obtiene muy notables calidades de Coros y Orquesta de la Ópera de París (de clase indiscutible, pero no siempre maleables fácilmente) y de todos los cantantes, perfectamente integrados en su visión global de la obra. Plácido Domingo es un «Fausto» juvenil —quizá excesivamente en el primer acto— vibrante y cálido. Su timbre vuelve a sonar fresco y claro, con un perfecto Do en su «Salut demeure». Muy notable contribución, que quizá mejore marginalmente Gedda (Cluytens II, EMI, 1959), superior estilista en la lengua y música francesas. Ghiaurov ya fue «Mefisto» con Bonyngé (Decca, 1966). Por desgracia, el registro agudo está ya seriamente deteriorado y el timbre suena mucho menos rico que hace trece años. Lástima: la caracterización sigue siendo de gran altura. Muy bien, como siempre, Mirella Freni: su musicalidad innata, su excelente escuela de canto y su bella voz le permiten sostener comparación en su interpretación de «Margarita» con Caballé y Victoria de los Angeles. Mención especial para Thomas Allen: curiosamente, es un inglés quien nos ofrece el mejor «Valentin» de entre los actuales concurrentes en el disco. Bella voz lírica, bien manejada, y buen francés. Notables Command y Taillond como «Siebel» y «Marta». La única competencia a este **Fausto** es la de la citada versión De los Angeles, Gedda/Cluytens (me refiero a la segunda versión, en «estéreo», de 1958, y no a la primitiva «mono», de 1954). La de Bonyngé, muy bien dirigida, presenta, además del notable «Mefistófeles» de Ghiaurov, dos espléndidas voces, las de Sutherland y Corelli, pero que en ningún momento son creíbles como «Margarita» o «Fausto». Y de la versión de Lombard, Caballé me parece el único elemento atractivo (Hispavox, 1977). Sintetizando, la grabación actual, que ofrece la partitura prácticamente completa, bien cantada, y muy bien dirigida y registrada, me parece, junto con la de Cluytens, la mejor opción discográfica.

Algo menos buena es la dirección de Prêtre en **Pescadores**. Aunque sus virtudes siguen siendo las antes descritas, el tono de la obra me parece menos logrado, aunque tal vez la culpa haya de achacarse a una historia carente de la menor verosimilitud e interés (lo que no es sólo opinión personal: los propios libretistas tildaron su trabajo de «aborto»). Por el contrario, la partitura de Bizet tiene un encanto melódico que, salvo en algunos terribles pasajes «orientalistas», aflora bastante a menudo: las tres arias de los protagonistas y los dúos de «Nadir» con «Leila» y «Zurga». Este último, en concreto, ofrece el momento quizá más inspirado de toda la obra, que aquí se toca en versión original. Su competidora en el mercado, dirigida por Cillario (Carillón, 1970), ofrece la más tradicional, con sonido muy flojo, dirección discreta y —eso sí— un reparto vocal superior: Maliponte, Kraus, Bruscantini y Campó. Del actual, sólo la actuación de Cotrubas me parece levemente mejor que la de su rival. Alain Vanzo, tenor apenas conocido en España, es un excelente músico y cantante, totalmente en regla con la estilística francesa, y aunque su recurso a la voz mixta (e incluso al falsete) en la célebre romanza suene hoy día algo extraño, me parece perfectamente válido en ese momento. Aceptable Sarabia, aunque inferior al excelente Bruscantini. Con todo, esta nueva versión de **Pescadores** es, hoy por hoy, la más aceptable, debido a su buena realización sonora y a la calidad musical del conjunto.

La versión que de **El rapto en el serrallo** grabó Sir Thomas Beecham en 1957 fue, desde su aparición, saludada como de referencia, y el transcurso de los años ha confirmado su condición de clásico. Héla de nuevo en el catálogo español, «reprocesada» y con un sonido muy claro. Realmente, ni los pequeños cortes ni las alteraciones de orden —leves, en definitiva— realizadas por Sir Thomas en la partitura mozartiana restan placer a la escucha de un soberbio trío masculino (Simoneau, Frick, Unger), inalcanzado en disco antes o después, y una dirección sonriente, fresca y juvenil, idónea para esta obra imperecedera, que hace chispear a coro y orquesta, logrando encajar a Lois Marshall de modo que su actua-



ción no sea muy inferior a la del resto de «Constanzas» —terrible papel— que el disco ha conocido. Correcta, que no es poco decir, Ilse Hollweg como «Blonde». Versión alternativa en España es la dirigida por Karl Böhm en tres discos DG, bien tocada y cantada —con ciertas excepciones—, pero desprovista del encanto y la gracia de Beecham. (Ver crítica en RITMO número 478). En el extranjero, buenas versiones de Krips (EMI) y Jochum (DG), y próxima aparición de la del siempre interesante mozartiano Colin Davis (Philips). Así y todo, parece poco probable que nadie venga a privar a Beecham de su supremacía en esta obra.

Soberbia también la **Salomé** de Karajan, que últimamente parece pisar fuerte en el terreno operístico, sobre todo cuando dirige a la Filarmónica de Viena (con la que también ha grabado unas recientes y excepcionales **Bodas de Fígaro**). Ciertamente es que Richard Strauss ha sido siempre autor predilecto de Karajan, quien nos ha legado ya en disco un **Zarathustra** (DG) o un **Quijote** (EMI) definitivos. Esta grabación de **Salomé** se beneficia de la actuación de la citada orquesta, que, en mi opinión, ha supuesto para el director salzburgués, ya desde el inicio de los setenta, una salida del —en ocasiones— asfixiante perfeccionismo sonoro de sus filarmónicos berlineses. Y no se trata, entiéndase bien, de renunciar a la perfección en aras de mayor claridad o nitidez. No: la Orquesta vienesa despliega aquí, potenciada por una soberbia grabación, el muestrario completo de sus cualidades, erigiéndose en protagonista absoluta de la obra, como ya lo fue en la versión de Solti y Birgit Nilsson (Decca, 1961), y que es la otra referencia o gran alternativa discográfica de la partitura straussiana. (Véase el número 479 de RITMO.)

Dentro del fascinante mundo sonoro —mágico, refinado, sensual hasta lo enfermizo, obsesivamente dominado por la luz lunar oriental— que Karajan y los vieneses recrean, se integra perfectamente un reparto muy homogéneo, en el que los veteranísimos Gerhard Unger y Erich Kunz (este último, antaño «Papageno» y «Fígaro» ideal con Karajan, hoy rector del «Quinteto de judíos») tienden el puente entre las viejas y nuevas generaciones, dando el relevo a Behrens, Baltsa y Van Dam. Único lunar del reparto me parece Karl-Walter Böhm, técnicamente incapaz de jugar cualquiera de las dos posibles opciones ante el papel de «Herodes»: cantarlo o caracterizarlo, a la manera del formidable Stolze (con Solti), Behrens, con su timbre casi de niña, muy puro, brillante arriba, es una «Salomé» inocente, obsesiva y obsesionante, nítidamente contrastada con la también obsesiva —pero nada inocente— de Nilsson, que ciertamente articula mejor el texto. Soberbia la «Herodias» de Baltsa (¡vaya voz!) y buen «Jokanaan» de Van Dam. Un amplio y difícil reparto importa mucho menos que la integral matemática precisión habitual, sino también una espontaneidad creativa, un goce en el hacer música no siempre apreciables en los registros del hiperperfeccionista Karajan, que con esta **Salomé** nos ha dejado, de nuevo, un excepcional registro operístico y una versión de referencia de la obra de Ricardo Strauss.—**ROBERTO ANDRADE MALDE.**

OFERTA PHILIPS EL OTOÑO DE PHILIPS: «TUTTI» ORQUESTAL

No es necesariamente un criterio conservador el que celebra en ocasiones la mejor novedad en lo ya conocido, a condición de que su retorno se haya deseado o cada insistencia aporte mayor acercamiento al objeto. Haydn, del que se ha dicho que es al tiempo uno e imprevisible, es un ejemplo de continuada novedad en lo que ya conocemos, como, en otro orden de cosas, lo puede ser cada sucesiva sonrisa de las mujeres que amamos, o cada detalle ratificador de la propia capacidad de creación... y de yerro. El Schubert de Sawallisch, hace ya años editado en nuestro país, vuelve con honores de primicia, ya conocido y a la vez digno de ser redescubierto. Bach, padre e hijo, en ediciones que en parte o en todo eran ya conocidas de nuestro público, nos traen sus acercamientos a la fórmula concertante para teclado, permitiéndonos una ligera reflexión sobre hasta qué punto la identidad de orígenes no prejuzga las continuidades, los niveles de calidad, la actitud ética y estética ante el fenómeno artístico por el que podamos afanarnos. En fin, Mendelssohn, en esta relación anárquica (tal vez, por eso, sentimental), a la vista de las hermosas portadas de la oferta Philips, aparece también de la mano de Sawallisch, que se acerca así a un contemporáneo de Schubert en otra integral. Vuelve este compositor, relativamente apartado de las preferencias de hoy, tal vez por ese hartazgo que hizo lamentar a Ortega que el autor de las **Romanzas sin palabras** desplazara a Debussy en el gusto de un público sin gusto. Examinemos estas cajas brillantes y policromas, como juguetes antiguos. Sólo parte de Mendelssohn y del Bach hijo número dieciocho son novedad, pero, en ocasiones, lo nuevo proviene de la diferente manera de ver lo que sólo cobra sentido tras la espera.

EL SCHUBERT TRUNCADO: LAS SINFONÍAS

Tal vez la figura de Schubert constituya un símbolo de la cercanía entre el arte y la muerte, él, que cortejó con cierta emoción tan difuminada presencia mediante su mejor aportación musical y ajenas palabras. Para nosotros, su muerte, si es que ésta no es una sola para todos, ha supuesto el corte de una carrera que se aparece más como la carencia de lo trunco que como la simple promesa defraudada tras un logro temprano y atípico. ¿Podría haberse dado el caso de que ahora comentáramos un ciclo de quince, dieciséis sinfonías, y ante la esplendidez del final miráramos aún con más enfática benevolencia los pecadillos adolescentes del genio? Posibilismo, ficción. La realidad del Schubert sinfónico está ahí, con dos obras maestras y seis desiguales y encantadores acercamientos de niño sabio y gracioso.

A un año del extraordinario de Schubert —con el interesante artículo de nuestro Enrique Pérez Adrián sobre sus sinfonías—, y a igual distancia cronológica del premio «Ritmo» a Sawallisch como schubertiano, preciso es reconocer que el trabajo se ha presentado sencillo. He optado por la escucha paralela del ciclo de Karl Böhm (1972), con lo que termino convencido de su relativa superioridad en términos generales, pero considerando el de Sawallisch (1967) como una aportación de gran altura, más meritoria cuanto que fue, para los efectos, la primera integral que se llevó al disco. Sus interpretaciones de la «Inacabada» y la «Grande» son de gran altura musical, enorme sentido poético y dramático, con la consecución del vigor y la melancolía tan característicos de este compositor, sobre todo en las cercanías de su fin.

Esta integral contempla a nuestro truncado sinfonista con el prisma del Haydn final y recrea la «Grande» con la referencia del Beethoven de las grandes sinfonías. Beethoven está presente a menudo en las recreaciones de varias sinfonías del ciclo: las obras tempranas de cualquier autor requieren ser interpretadas a la luz de sus orígenes más que a la de sus consecuciones, necesariamente aún inmaduras.

Este ciclo carece de homogeneidad cualitativa, como si Sawallisch hubiera optado por dar más allá donde más hay (en las dos

O BIZET: **Los pescadores de perlas.** Cotrubas, Vanzo, Sarabia, Soyer. Coro y Orquesta de la Opera de París. Director, Georges Prêtre. EMI, 167.002961/2. Album de dos discos. Precios normal y oferta: 1.300 y 1.040 ptas.

Interpretación: 7,5.
Sonido: 6.

O DONIZETTI: **Don Pasquale.** Sills, Kraus, Gramm, Titus. Coro Ambrosian Singers. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Sarah Caldwell. EMI, 167.003372/3. Album de dos discos. Precios normal y oferta: 1.300 y 1.040 ptas.

Interpretación: Kraus, 9,5. Resto, 6.
Sonido: 7,5.

O GOUNOD: **Fausto.** Domingo, Ghiaurov, Freni, Allen. Coro y Orquesta del Teatro Nacional de la Opera de París. Director, Georges Prêtre. EMI, 167.003574/7. Album de cuatro discos. Precios normal y oferta: 2.600 y 2.080 pesetas.

Interpretación: 8.
Sonido: 8.

O MOZART: **El rapto en el serrallo.** Marshall, Hollweg, Simoneau, Frick, Unger. Sociedad Coral Beecham. Real Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir Thomas Beecham. EMI, 165.001541/2. Album de dos discos. Precios normal y oferta: 1.250 y 1.000 ptas.

Interpretación: 9,5.
Sonido: 7.

O PUCCINI: **Madama Butterfly.** De los Angeles, Björling, Sereni, Pirazzini. Coro y Orquesta del Teatro de la Opera de Roma. Director, Gabriele Santini. EMI, 165.000183/5. Album de tres discos. Precios normal y oferta: 1.875 y 1.500 ptas.

Interpretación: 8.
Sonido: 5,5.

O RICHARD STRAUSS: **Salomé.** Behrens, Baltsa, van Dam, W. K. Böhm. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Herbert von Karajan. EMI, 167.002908/9. Album de dos discos. Precios normal y oferta: 1.300 y 1.040 ptas.

Interpretación: 9,5.
Sonido: 9,5.

últimas composiciones). Si nos acercamos a la **Primera**, nos choca la gravedad y seriedad de su interpretación, sobre todo si la contrastamos con la ligereza de la fórmula de Böhm. Se diría que el primero incide en la pretenciosidad propia de la edad juvenil, cuando la imitación precede a la identidad, mientras que el otro hace referencia a la ingenuidad y la frescura del muchacho de quince o dieciséis años que, la vista en los maestros de Viena, emprendía su particular continuidad de la tradición sinfónica.

Se ha dicho que esta integral carece de sentido del humor o de vitalidad, lo que encuentro inexacto, en términos generales, y para ello invito a la escucha del «Allegro con brio» o el «Presto» de la **Tercera**, y señalo el conseguido lirismo del «Andante» de la «Trágica», o la altura de las **Sexta, Octava y Novena**, sin gran cosa que envidiar a Böhm (aunque sí al acercamiento cimero de Giulini en las dos últimas). La integral de Sawallisch, en resumen, nos ofrece un Schubert progresivamente perfeccionado desde la **Pri-**



mera, tal vez la menos convincente dentro de la dignidad, hasta los dos logros finales, en una progresión ascendente, que haría pensar que fueron grabadas en estricto orden —lo cual ignoro— en un período más dilatado (inconexo y propio para la perfección) del empleado. Siendo opción complementaria a la de Böhm, esta integral va a encontrar un obstáculo mercantil: la de Böhm es, además, más barata.

Interpretación: Las cinco primeras, conjunto: de 6 a 8.

Sexta, Octava y Novena: conjunto: 9.

Sonido: 8 (a menudo mejor que el de Böhm, pese a los cinco años de diferencia).

BACH Y EL CONCIERTO PARA CLAVE

Enfrentarse a los «concerti» de Bach, sobre todo en el caso de los que tienen al clave como solista, resulta interesante, por su carácter de creadores en la cristalización de la fórmula concertante. Renunciemos, sin embargo, a descubrir tan transitados mediterráneos y fijémonos en otro «mare nostrum» menos concurrido, en ocasiones señalado por quienes creen que cada sociedad se relaciona con sus propios productos artísticos, aunque felizmente éstos sean inexplicables a la luz de aquélla.

Con la mentalidad contemporánea en relación con el artista, puede resultar sumamente chocante la actitud de J. S. Bach, uno de los más grandes creadores de todos los tiempos, componiendo conciertos para clave y conjuntillo de cámara a base de composiciones propias anteriores u originales ajenos, cambiando donde sea preciso, cortando donde haga falta, mejorando, aligerando adaptando simple y llanamente donde las necesidades del solista concreto se impongan. ¡Qué escándalo! Como Shakespeare, al que tantos de nuestros profesores de Literatura, que no encontraban otra manera de hablar bien de Lope o de Cervantes que criticando con patadita patriótica a ese Bach de la pluma y la escena, tachaban de «carente de originalidad» cuando tomaba un tema hoy olvidado para trasladarlo a nuestro recuerdo, es decir, a nuestro amor, nuestro gusto...

Quizá por eso la selección que nos ofrece Philips se atenga a las obras para clave y orquesta cuyos originales (para violín) se han perdido o pertenecen a otros autores. De ahí que no se incluyan los «concerti» **BWV 1054, 1058 y 1062** —transcripciones de los destinados a uno o dos violines y que se conservan como **BWV 1042,**

1041 y 1043— ni el **BWV 1057** —tomado del **Cocierito de Brandeburgo, número 4, en Sol mayor, BWV 1049**—. Tratándose de una época no sometida a pautas económicas como las actuales, con nuestros criterios de máximo beneficio y creciente seguridad, y muy anterior a la época romántica de magnificación del artista —Bach se sorprendería de ser hoy considerado un genio, si él era sólo un músico, es decir, un artesano y un servidor—, la propiedad de autor no existe, como tampoco la vanidad y el deseo de originalidad y paternidad absoluta sobre el producto artístico a elaborar. Cada época tiene sus impedimentos y sus incentivos a la creatividad, y en virtud de los de Bach y su tiempo nos llega hoy una colección de conciertos para clave, en que la originalidad es escasa y el genio menudea, del tiempo en que transcribir al contemporáneo Vivaldi como propio no era ni delito ni plagio.

Pero no sólo por eso estamos de enhorabuena ante la publicación de este precioso estuche. También es de agradecer su indivi-



dualización a partir de una enorme colección de obras orquestales de Bach que, como un referéndum, nos colocaba ante la disyuntiva —el conflicto, la neura— de todo o nada, sin matices. En virtud de esta «separata», nos enfrentamos a la primorosa ejecución de nueve conciertos para uno o más claves debidos al genio creador-recreador de J. S. Bach.

La ejecución de Leppard y su equipo es fresca, vital, clara, garbosa..., excelente, hasta plantear, dadas las relativas posibilidades de comparación en el mercado del disco, la muy diferente manera de recreación de Bach y del Barroco en su conjunto, por parte de las diversas mentalidades musicales. Y, en concreto, si no se considera excesivo, por parte de tres grandes colectivos musicales según su nacionalidad: los ingleses, los alemanes y los italianos (alguien añadiría los franceses: Malgoire, Paillard, etc.).

Con tal de que no se nos presuma afán de establecer reglas inequívocas, señalaremos la diferencia en ejecutar el Barroco por parte de Mackerras, Bonyngue, Marriner o Leppard en comparación con Richter, Münchinger o Redel —y así aludimos a ellos y sus conjuntos—. Dejando para otra ocasión a los italianos, recordemos ahora cómo actúa Marriner con una orquesta ajena y de nivel medio cuando en mayo pasado presentó en Madrid un excelente **Mesías**. Sus cualidades fueron las mismas que las generales de los ingleses en este tipo de música: el Händel de Bonyngue o de Mackerras, el Vivaldi de Marriner, el Bach de Leppard..., todos ellos servidos con nervio, con vivacidad sin apresuramiento —esto es, con matiz—, con frescura y síntesis, con gracia y elegancia, alejados de la gravedad de las interpretaciones germánicas (valga un especial paréntesis diferenciador para Harnoncourt y los suyos y, no siempre, para el Collegium Aureum).

He tenido oportunidad de comparar los más importantes de estos conciertos de la versión de Leppard con los de Münchinger y Richter. El enfrentamiento de concepciones que acabo de plantear me fue sugerido por un acaso imprudente afán de contraste crítico. ¿No es suficientemente válido el Bach de Richter? ¿Por qué prefiere ahora a Leppard? Tal vez porque no sacraliza al maestro como un compatriota venerable, sino que lo festeja como a un músico continuamente por descubrir. Este Bach es fiesta y alegría concertante, servido por un equipo entusiasta, imaginativo, feliz más que humorístico, música en estado puro, Bach para principiantes que no se aburrirán, Bach para veteranos que ahora sabrán quién es el Bach de los conciertos de una vez por todas.

Interpretación: Conjunto: 9 a 10.

Sonido: 9.

JOHN BACH, BRILLANTE PROFESIONAL

Curioso personaje Johann Christian Bach, el menor de la numerosa descendencia del genio, nacido en una familia de religiosidad profunda y hasta pacata, tal vez por benjamín alejado de los tremendos tentáculos de la interiorización moral protestante —observando a protestantes y judíos, uno de éstos lo llamó «superego»—, gracias a eso prontamente tráfuga a otros credos y otros estilos, a otras formas y otras tierras...

Viajero en Italia tras abandonar a su hermano Carl Philip Emmanuel, pronto hace amistad con un noble mecenas, Litta, y un músico que le sirve de maestro, Martini; con ello se cambia al estilo italiano, se hace llamar Giovanni y se convierte al catolicismo (el disco nos deparó hace unos años un **Confitebor Tibi Domine** suyo para la liturgia católica). Su adaptabilidad y encanto personal, su habilidad profesional y su relativo talento le han de llevar al éxito ambicionado desde su estrecha infancia y la muerte de su padre, empobrecido tras una vida dedicada plenamente al trabajo. Llegará a Londres, donde será John Bach, y allí triunfará como concertista y compositor, como hombre de teatro y hombre de mundo, como profesor y como director de orquesta; llegará a la apoteosis en Mannheim —el centro operístico por excelencia en la época— con **Temistocle**, y decaerá al final su efímera y brillante carrera. No es poco que aún escuchemos la música de ese hombre que Gainsborough nos ha pintado en rostros llenos de cinismo y autosuficiencia, escepticismo y refinamiento, rostros de «bon vivant», agudos e inteligentes.

Tanto Johann Sebastian, en los conciertos comentados antes, como el maestro juvenil de Christian, su hermano Emmanuel, están en el origen del concierto para teclado, desarrollado por el benjamín de su especial modo y manera, con la inmediatez de la demanda de un público elegante de conciertos para clave o «pianoforte» y pequeño conjunto de cámara. Los «concerti» aquí insertos son los dieciocho que se integran en tres series con número de «opus» (1, 7 y 13), quedando al margen su producción juvenil a la vera del hermano, o la compuesta en Italia antes del **Opus 1**. Con esta serie de seis conciertos se presentó en Londres (los publicó un año después, en 1763) y los dedicó a la reina; son muy «comerciales», por decirlo así, y muy sencillos, precisando además un escaso número de ejecutantes, que no merecen el nombre de orquesta. Pese a cierta trivialidad ocasional, no carecen de gracia y elegancia, y resultan fáciles de escuchar hoy día. En su momento supusieron «un decidido avance hacia la forma sonata-concerto», con sus tres partes principales y dualismo temático en la exposición» (Karl Geiringer). El **Opus 7**, de 1770, está ya compuesto pensando realmente en el nuevo instrumento, el «pianoforte», y ha sido señalado en alguna ocasión como plenamente pre-mozartiano. Al fin y al cabo, uno de los méritos de John Bach fue la presentación del genial salzburgués y su hermana a la sociedad londinense cuando aquél contaba ocho añitos, creándose entonces una relación de maestro a discípulo entrañable y fructífera. En el **Opus 13**, en fin, culmina la producción de Christian para la forma concertística con «pianoforte». Como los anteriores, es de sencilla escucha y ejecución, con partes solistas y partes al unísono con la orquesta, unos con dos y otros con tres movimientos, todos ellos con el aire del clasicismo vienés, que Mozart llevará muy lejos. Hay en el **Opus 13** dos conciertos, **Re mayor (núm. 2)** y **Si bemol mayor (núm. 4)**, de especial interés dentro de la amplia colección que se nos propone, constituyendo tal vez los momentos de mayor altura en la misma.

La interpretación de Ingrid Haebler y el conjunto de Eduard Melkus es perfecta, en parte por la relativa sencillez del cometido, pero, sin duda, también por la gracia y sabiduría que sabe darle a estas partituras un equipo profundo conocedor del clasicismo de la segunda mitad del siglo XVIII. Si antes dijimos que Schubert estaba interpretado a la luz de sus orígenes, aquí John Bach lo está en base a su genial continuador, Mozart, del que Ingrid Haebler es profunda conocedora —recomendabilísima su integral de los conciertos para piano de Mozart (Philips, también), donde interpreta los cuatro primeros (semejantes a éstos... y que no son de Mozart) con Melkus y los suyos—.

Para con las publicaciones discográficas de obras raras o poco conocidas caben dos juicios extremos, matices aparte; a saber: su carácter de importante rescate o su prescindibilidad sin ambages. En este caso, sin poderse afirmar tajantemente el segundo de los asertos, sí cabe preguntarse por qué Philips aparta dos álbumes sueltos con música de la incluida en este estuche y lanza cinco LP abrumadores de una música cuyo interés es sólo relativo y muy específico. Cabe, sí, razonar que no es posible dudar del papel jugado



por Johann Christian en la cristalización del «pianoforte». En las notas que acompañan al estuche dice E. Warburton que «en 1763 existía ya el molde del que Mozart había de servirse para dar forma a alguna de sus más bellas ideas», y que ello se debe al Bach de Londres. Si de este valle elegante, bonito, casi siempre menor, llegó Mozart a sus particulares cumbres, cabe reafirmar la genialidad del joven salzburgués, no sólo los méritos del brillante profesor.

En resumen: puede tener interés, aunque...

Interpretación (conjunto): un 8 redondo, tal vez por encima del valor de las obras.

Sonido: 8.

SANTIAGO MARTIN

O J. C. BACH: Los **18 Conciertos para hammerklavier, op. 1, 7 y 13**. I. Haebler, Capella Academica, Viena. Director, E. Melkus. Philips, 6768001, cinco LP.

O J. S. BACH: **Nueve Conciertos para 1, 2, 3 y 4 claves**. R. Leppard, A. Davis, Ph. Ledger, B. Verlet. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, R. Leppard. Philips, 6747194, tres LP.

O SCHUBERT: Las **Ocho Sinfonías**. Orquesta Estatal de Dresde. Director, W. Sawallisch. Philips, 6747491, cinco LP.

HAYDN/MARRINER, OTRO BINOMIO INSUSTITUIBLE

A la hora de valorar el primer volumen de las **Sinfonías** con título de J. Haydn, hay que dudar del criterio seguido por los editores, especialmente cuando en el mercado internacional sólo existe una integral a cargo de A. Dorati/Filarmonía Húngarica (Decca), editada entre nosotros fragmentariamente, y los intérpretes elegidos hacen prever los mejores resultados. Tal vez la respuesta sea el excesivo trabajo de N. Marriner, cuyos compromisos le impedirán afrontar un trabajo de este tipo con la debida tranquilidad; en cualquier caso, sea cual sea el resultado final de esta edición, el aficionado siempre se quedará con la golosina de imaginar el sonido de las sinfonías que no se editen.

Este primer volumen contiene doce sinfonías, muy bien presentadas por T. Snow, en un breve artículo. Se inicia con la **Sinfonía número 22, «El filósofo»**, obra de esquemas barrocos y que debe su sobrenombre a su carácter meditativo; siguen las **Sinfonías 43, 44, 48, 49, 55 y 59**, compuestas, entre 1770/80, en Esterhazy, y cuyos títulos más célebres, como «**Pasión**», «**Fúnebre**» o «**Fuego**», nos recuerdan el período «Sturm and Drang» de su autor. Período caracterizado por una mayor hondura y dramatismo en la concepción, y por colores sombríos en la orquestación. Una **Sinfonía** de París, **Número 85, «La reina»**, y cuatro londinenses conocidas como «**Sorpresa**», número 94; «**Milagro**», número 96; «**Militar**», número 100, y «**Redoble de timbal**», número 103, nos llevan a la época de mayor inventiva y madurez de Haydn.

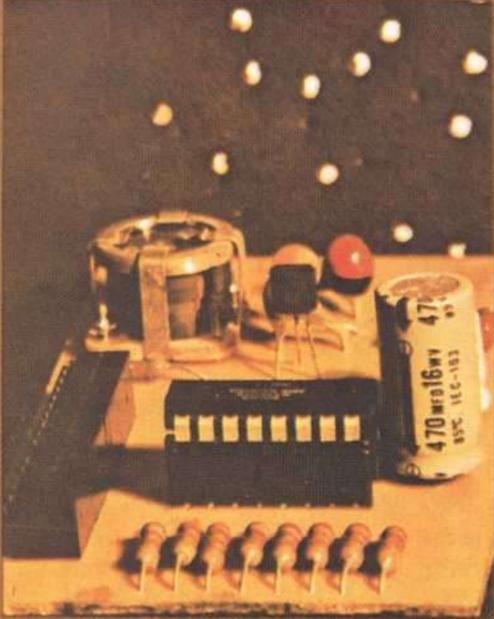
El sorprendente resultado de escuchar estas grabaciones ha quedado mitigado, en alguna medida, porque varias de estas sin-

SENCILLAMENTE... UN ORGANO PARA UD.

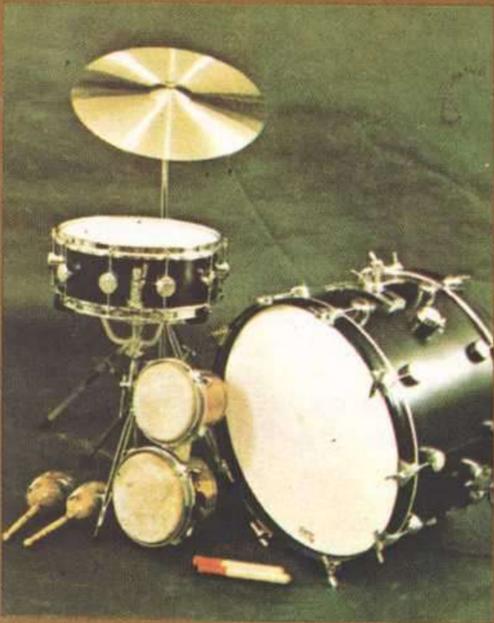


JEN

El mejor valor por su dinero.
La mejor relación calidad-precio en el mundo del órgano electrónico.
Tecnología avanzada, **al justo precio.**
Amplia gama de modelos y precios.



Un órgano europeo con la mejor técnica americana y al precio pensado para nuestro mercado.



Todos los modelos con doble teclado y acorde automático a tres dedos.

Modelos con Leslie y sintetizador incorporado.

Con 44 notas y 7 tonos preseleccionados, lo que permite conseguir la combinación deseada.

Además teclados de cuerdas, pianos eléctricos y sintetizadores para guitarras.



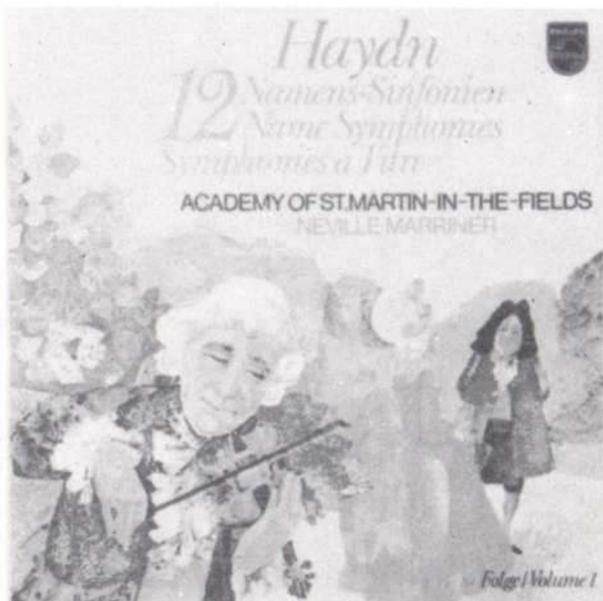
sintetizador

La avanzada tecnología de JEN ha hecho posible situar en el mercado un instrumento muy completo, al mejor precio. Puede adaptarse a todos los modelos de órganos.

Sintetizador SX 2000



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



fonías habían sido editadas en discos sueltos, y porque después de la aparición de las «Sinfonías de juventud», de Mozart, por los mismos intérpretes cabía la posibilidad de esperar algo así. De todas formas, creo que estas interpretaciones tienen un protagonista, N. Marriner.

La aportación del director británico a la obra de Haydn es decisiva, porque sabe infundir a estas partituras un lenguaje muy nuevo, la vitalidad y brillo que precisan, sin caer jamás en amaneramientos. Las sinfonías suenan siempre justas y definitivas; casi se puede afirmar que éste es, con mucho, uno de los mejores trabajos de Marriner, por encima de los de Bach o Händel, a los que a veces les falta profundidad.

Para finalizar, conviene recordar a la insustituible Academy of St. Martin in the Fields, que con su sonido tan propio es, por el momento, el vehículo ideal para estos pentagramas.

Conclusión: Si Haydn componía música para alegrar a Dios, Marriner la dirige para alegrarnos a nosotros.

Interpretación: 9,5.

Sonido: 9.

O

J. HAYDN: **Doce sinfonías con título.** O. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Volumen 1.º, seis Lps. Philips, 6542107/112. Precio: 4.200 ptas.

R

SAWALLISCH RECREA EL UNIVERSO MENDELSSOHNIANO

Es sabido que el ciclo sinfónico de Mendelssohn, aunque bastante homogéneo en su estilo, es irregular de calidad, ya que al lado de momentos de gran inspiración encontramos otros grandilocuentes y retóricos. Podemos afirmar que sus sinfonías más personales, las escritas directamente como consecuencia de sus vivencias paisajísticas en Escocia e Italia —no en vano Mendelssohn fue un gran acuarelista— nos parecen más definitivas en la personalidad de su autor que las otras, más ambiciosas, vinculadas a celebraciones religiosas, como la **Segunda («Canto de alabanza»)** o **Quinta («Reforma»)**, formalmente más discutibles y de menor entidad que la **Tercera («Escocesa»)**, y sobre todo **Cuarta («Italiana»)**. Sin embargo, merece la pena detenerse a escuchar detenidamente todo el ciclo sinfónico del músico hamburgués, tanto por la transparente y luminosa paleta orquestal como por su, en muchos casos, insuperable equilibrio formal, virtudes ambas que evidencian perfectamente la personalidad de su autor.

Con estos presupuestos resulta difícil para un intérprete plantearse globalmente una visión de conjunto de las cinco composiciones, salvando la serie de escollos ya apuntados, y no dejarse subyugar en ocasiones (como muy a menudo ocurre) por el amaneramiento o la afectación. En el caso de Sawallisch, creo que estas dificultades son salvadas brillantemente, pues los modos del director alemán se adecuan bastante bien al estilo mendelssohniano. Sus versiones están caracterizadas por una gran homogeneidad y claridad de planteamientos, con «tempi» ligeros y fraseo flui-

do, si bien en ocasiones se eche de menos una mayor intensidad expresiva, lo que no impide que el melancólico y ensoñador mundo mendelssohniano nos llegue en toda su pureza.

De todo el ciclo sinfónico, completado con la obertura de **Ruy Blas**, sobresalen muy especialmente las versiones de las **Sinfonías «Escocesa»** e **«Italiana»**, luminosas y transparentes como pocas veces se han escuchado en disco. Quizá Klemperer o Muti, con la misma orquesta, puedan ser considerados como alternativas.

Por lo que hace a las sinfonías **Primera** y **Quinta**, son traducidas con gran musicalidad y equilibrio. Los mayores problemas interpretativos los plantea la **Segunda («Canto de alabanza»)**, especie de sinfonía-cantata para solistas, coro y orquesta, obra desigual, en la que al lado de una buena parte orquestal encontramos una grandilocuencia y retórica desmesuradas en los coros, que Sawallisch aligera en beneficio del resultado de conjunto y coherencia de la composición.

Parte esencial en el éxito de este ciclo es la prestación de la orquesta, la New Philharmonia londinense (hoy Philharmonia), que sabe plegarse con inteligencia y flexibilidad a las exigencias de la batuta rectora.

En nuestro mercado, hasta la fecha, sólo existía la integral de Karajan (DG) con su sempiterna Filarmónica de Berlín, versiones bastante ampulosas y afectadas, sin la transparencia e idiomatismo necesarios, que poseen las lecturas de Sawallisch.

Conclusión: Album a tener en cuenta, por ser realmente el único ciclo coherente de los publicados aquí. Buen sonido y discreta presentación.

O

MENDELSSOHN: **Las cinco Sinfonías. Obertura de «Ruy Blas».** Donath, Hausmann, Kmentt. Coro y Orquesta New Philharmonia. Director, Wolfgang Sawallisch. Philips, 6768122, álbum

de cuatro Lps. Precio: 2.800 ptas.

Interpretación: 9.

Sonido: 9.

R

AGUSTIN MUÑOZ JIMENEZ

EDICION MOZART DE PHILIPS: A MITAD DE CAMINO

Comentada ya en sus características generales la macroedición Mozart que Philips comenzó a distribuir entre nosotros esta primavera (Cfr. RITMO, núm. 491, mayo 1979), se nos propone ahora el comentario de seis nuevos volúmenes de la colección recién editados. Ya en el estudio global mencionado se señaló la alta calidad de estos registros y su incuestionable aportación al catálogo nacional. La Edición Mozart, no completa en varias parcelas («fallo» más que comprensible), presenta, en líneas generales, interpretaciones sobresalientes, cuando no absolutamente de referencia, y determinados álbumes de la serie pueden gozar de recomendabilidad total.

Ese es el caso del volumen noveno, que por sus valores, anormalmente elevados, destaca en primer lugar. En él se contiene la

práctica totalidad de la producción mozartiana de cámara escrita para cuerdas: **Cuartetos, Quintetos, Dúos y Fugas** para trío. Pero más importante que la cantidad de música reunida es la calidad de la traducción. Pienso sinceramente que no hay, actualmente, ninguna interpretación en el ámbito internacional que supere la labor de los artistas de este registro, Cuarteto Italiano, para los **Cuartetos**; Grumiaux y Pellicia, en los **Dúos** para violín y viola; el Trío Grumiaux, para las **Fugas**, y el **Divertimento K. 563**, nuevamente el Trío Grumiaux, con la adición de Gérecz y Lasuer, para los **Quintetos**. Los **Cuartetos** ya habían sido publicados separadamente hace dos años, y a finales del 77 la redacción de RITMO concedía a la grabación del **Italiano** el «Premio de Música de Cámara» como «Mejor Clásico del año» (apartado en el que, incidentalmente, reincidirían



en el 78, y hace apenas unas horas acaban de volver a hacerlo en este 79). En su crítica a la versión (Cfr. RITMO, núm. 477, extraordinario dedicado al Centenario del Fonógrafo), Fernando Peregrín Gutiérrez calificada a la actuación de Borciani, Pegreff, Farulli y Rossi como «aristocrática», aclarando que «esta expresión debe tomarse en su sentido mejor, en su expresión de compendio de finura, elegancia, distinción en el contexto de un cálido humanismo», para calificar al conjunto de «joya de grabación»; la conclusión de F. P. G. creo debe transcribirse: «(...) es uno de los álbumes más bellos y completos que he tenido ocasión de conocer (...). Si me limito a aquellos dedicados a la música de cámara, me es difícil, muy difícil, pensar en alguno que lo iguale. Que lo supere, ninguno». Hago mías las anteriores palabras de Peregrín para aplicarlas a todo el conjunto del nuevo álbum: seguramente sólo la cercana edición de los últimos **Cuartetos** beethovenianos debida a Lasalle supone un acontecimiento cualitativo tan formidable. Sin vacilación, uno de los tesoros de la Edición Mozart.

Una parte de la obra para conjunto de viento, la que prescinde de secuencias vocales y de los **Dúos para «basset horns», K. 487**, ya había sido publicada algunos años atrás. Sobriedad y precisión son las notas más aparentes de la interpretación del Conjunto de Viento Holandés, aunque la afinación no siempre sea perfecta. De Waart dirige con gusto y conocimiento, pero en ciertas obras, pienso concretamente en la **Gran Partita K. 361**, le falta el toque genial que otros maestros han sabido imprimir a esta intrincada música: en el caso específico del **K. 361**, De Waart queda muy por debajo de lo alcanzado por Furtwängler, Klemperer, Stokowski o el mismo Barenboim. Brillante colaboración de Elly Ameling en las «particelas» vocales (¡Qué obra, por ejemplo, el nocturno «Se lontan, ben mio, tu sei!»), y sorpresa, por mi parte, de que los doce **Dúos para dos «corni di bassetto»** o «basset horn» hayan sido espaciados en cuatro caras distintas a grupos de tres, rompiendo toda la línea armónica programada por Mozart. Por otra parte, en el libreto se traduce «basset horn», clarinete grave en Fa, como «trompa de bassetto», con lo que una vez más vuelven a ponerse de manifiesto los precarios conocimientos de música que poseen los «traductores» de carpetas discográficas.

También había sido editada hace años, aunque no recuerdo comentario alguno en RITMO, una parte del octavo volumen, dedicado a la música de cámara para cuerda y teclado: las **Sonatas para violín y piano** que podríamos llamar de madurez, en radiante versión de Szeryng y Haebler. Son novedad las **Sonatas juveniles**, que in-

terpretan primorosamente Verlet y Poulet: es interesante observar cómo el Mozart aún niño se sentía más a gusto en los confines del teclado que en los del violín, siendo mucho más relevante la parte del clave que la del instrumento de arco, cuyas frases son a veces meras líneas de sostén armónico. El álbum se completa con los **Tríos con piano**, calurosamente traducidos por el Beaux Arts, y los **Cuartetos con piano**, en los que Ingrid Haebler se une a tres primeros atriles de la Filarmónica de Berlín; versión esta última igualmente relevante, que puede colocarse a la cabeza de las existentes en nuestro mercado, sin desbancar internacionalmente las ya legendarias lecturas de Szell con el Cuarteto de Budapest.

El volumen dedicado a la música sacra no es completo: si bien esta falta de «integridad» resulta perfectamente comprensible, como ya se indicó en el referido comentario general, en el caso de la ópera, no es tan justificable en el terreno de la música religiosa. Sí, Mozart ha dejado escritas una gran cantidad de piezas eclesásticas, con más de quince **Misas** y un buen número de **Motetes** y **Antifonas**, pero son generalmente breves, y agruparlas todas en este álbum sólo habría aumentado el montante de discos de diez a catorce o quince; recordemos los quince LPs contenidos en el volumen de la música de cámara para cuerdas: tampoco era una proeza lo que Philips podría haber hecho. De cualquier forma, en este volumen está un 60 por 100 de lo escrito por Mozart en este terreno, en interpretaciones mayoritariamente logradas. Algunas ausencias son tristes; así, la de la **Misa en Sol mayor, K. 140**, extraordinaria demostración de la capacidad creativa de nuestro autor a los catorce años, página considerada espúrea por Einstein, pero a la que Messner ha hallado digna de autenticidad según los manuscritos que se conservan. Colin Davis dirige la mayoría de las interpretaciones, aunque incomprensiblemente, su muy bella realización de la **Misa de la Coronación** ha sido sustituida en el álbum por la digna de Grossmann, inferior en cualquier caso al trabajo del inglés. Mención asimismo para los solistas vocales de Davis, con cita aparte del «Laudate Dominum» de Kiri Te Kanawa en las **Vísperas solemnes, K. 339**. Máxima nota asimismo para Daniel Chorzempa por su tratamiento de las piezas para órgano, en particular las dos composiciones en Fa menor, **Fantasia** y **Adagio**.

El reproche a la falta de totalidad, comentado antes, puede repetirse en el caso del volumen dieciséis, **Arias y Lieder**: reunir todas las **Arias de Concierto** y todos los **lieder** de Mozart apenas habría supuesto diez discos; los cinco que aquí se nos proponen reúnen, efectivamente, «lo mejor» aunque, más aún que en el caso de las **Misas**, algunas ausencias resultan sangrantes. (el viscontiano **Vorrei spiegarvi, O Dio**, la escena **Bella mia fiamma**, el aria **Mentre ti lascio, o figlia**, o el recitativo **A Berenice**). Se incluye también una selección de la música masónica, que sólo habría precisado de un disco más para estar completa (si se quiere la totalidad de estas obras, acúdase a la grabación de Peter Maag, no en España). Quejas al margen, las interpretaciones de Ameling, Hollwegg, Prey, Berry y la larga lista de cantantes participantes son superlativas y justifican con creces la recomendabilidad del álbum.

Recomendabilidad que no puede darse al volumen trece, Opera seria. Y es una pena, porque en él hallamos una **Clemenza di Tito** memorable, la mejor a nivel internacional. El reverso de la moneda es la ya moderadamente antigua versión de Colin Davis (1968) de **Idomeneo**, primera ópera mozartiana grabada por este artista. El Davis del 68 no era ni el gran director de ópera actual ni el intérprete de Mozart que luego ha probado ser, y su trabajo, efusivo, cálido, no basta para sostener la armazón de este **Idomeneo**. Hay diversos cortes, siendo los más notables las dos arias de «Arbace» (diabólicas, todo hay que decirlo), una práctica abolida por el Davis posterior. Hay, sobre todo, y éste es el gran problema, algunos «cantantes» execrables, empezando por el protagonista mismo, ese divo del malcanto que es George Shirley, «inolvidable» «Ferrando» del **Così** de Leinsdorf. Las dos mujeres, «Ilia» y «Electra», encarnadas por Rinaldi y Tinsley, a duras penas pueden con sus pentagramas. Aquí el moderno **Idomeneo** de Böhm, recién grabado para DG, copa el mercado. Otro mundo es el de **Titus**: versión sin un solo corte, dirección magistral (¡Qué magno «decrecendo» de intensidad, «crescendo» de intención, al final del acto primero!) y voces magníficas, encabezadas por Von Stade, Popp, Baker, Minton y Borrows (en ese orden de calidad). Único reparo: la no utilización de Werner Hollwegg, mediano cantante pero formidable «Tito», en el «rôle» principal. Aunque la nueva versión de Böhm tiene a Berganza, no supera el conjunto de Davis. ¡Por favor, señores de Philips, edición aislada de este **Titus!**—JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.

ONKYO®

Artistas en Sonido



DISTRIBUCION: **EAB** H. Fournier, 21 - Teléf. 25-34-11 - VITORIA

EDICION MOZART

O Volumen 6: **La obra integral para conjunto de viento.** Elly Ameling, soprano; Elisabeth Coymans, soprano; Peter van der Bilt, barítono. Conjunto de Viento Holandés, Edo de Waart. Camerata Académica del Mozarteum de Salzburg, Bernhard Paumgartner (siete LPs). Precio de la oferta: 3.150 ptas.

Interpretación: 7,5.
Sonido: 8.

O Volumen 8: **La música de cámara para cuerda y teclado.** «Sonatas para violín y piano»: Blandine Verlet (cém-balo), Gérard Poulet (violín), Ingrid Haebler (piano), Henrik Szeryng (violín). «Tríos»: Beaux Arts Trío. «Cuartetos con piano»: Ingrid Haebler, Michel Schwalbé, Giusto Cappone, Ottomar Borwitzky (doce LPs). Precio de oferta: 5.400 ptas.

Interpretación: 9 (Sonatas, ambos grupos de intérpretes), 8,5 (Tríos). 9 (Cuartetos).
Sonido: 8,5 (valoración global).

O Volumen 9: **La música de cámara para cuerda.** «Dúos para violín y viola»: Arthur Grumiaux (violín), Arrigo Pellicia (viola). «Fugas a tres voces» y «Divertimento K. 563»: Trío Grumiaux. «Cuartetos»: Cuarteto Italiano. «Quinteto»: Trío Grumiaux con Arpad Gérecz (violín) y Max Lesuer (viola). (Quince LPs.) Precio de oferta: 6.750 ptas.

Interpretación: 9,5 (Cuartetos), 9 (Dúos), 9,5 (Fugas), 9 (Quintetos).
Sonido: 9 (valoración global).

O Volumen 11: **La música sacra y la obra para órgano.** «Misas K. 139», «K. 192», «K. 259»: Casapietra, Burmeister, Schreier, Polster; Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Leipzig; Herbert Kegel. «Misa K. 220» y «Misa K. 317», «Motetes»: Niños Cantores de Viena, Chorus Viennensis, Orquesta de la Catedral de Viena, Ferdinand Grossmann. «Misas K. 257», «K. 427», «Requiem», «Vesperae K. 339», «Motetes»: Donath, Te Kanawa, Harper, Beinbridge, Knight, Davies, Grant, Howell, Dean; Coro y Orquesta Sinfónica de Londres, Coro John Alldis, Orquesta Sinfónica de la BBC; Colin Davis. «Obras para órgano»: Daniel Chorzempa, Deutsche Bachsolisten, Helmut Winschermann (diez LPs). Precio de oferta: 4.500 ptas.

Interpretación: 8,5 (Davis), 7,5 (Grossmann), 6,5 (Kegel); 9 obra para órgano).
Sonido: 8 (Davis), 7 (Grossmann), 8 (Kegel); 8,5 (órgano).

O Volumen 13: **Opera seria. Idomeneo:** Margherita Rinaldi, Pauline Tinsley, Ryland Davies, Stafford Dean, Donald Pilley, George Shirley, Robert Tear; Coro y Orquesta Sinfónica de la BBC; Colin Davis. **La clemenza di Tito:** Janet Baker, Yvonne Minton, Lucia Popp, Frederica von Stade, Stuart Burrows, Robert Lloyd; Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden; Colin Davis (seis LPs). Precio de oferta: 2.700 ptas.

Interpretación: 6 (Idomeneo), 9 (Titus).
Sonido: 8 (Idomeneo), 9 (Titus).

O Volumen 16: **Arias, Lieder, Cánones y Cantatas.** Elly Ameling, Werner Hollweg, Hermann Prey, Ian Partridge, Ilse Hollweg, Walter Berry, etc. Dalton Baldwin, Jörg Demus, Irwin Gage (piano). English Chamber Orchestra, Philharmonia Orchestra, Camerata Académica del Mozarteum de Salzburg, Sinfónica de Viena; Edo de Waart, Raymond Leppard, Wilfried Böttcher, Bernhard Paumgartner (cinco LPs). Precio de oferta: 2.250 ptas.

Interpretación: 8,5 (valoración global).
Sonido: 8 (valoración global).

OFERTA HISPAVOX (I)

1. HAYDN: LO «SPEZIALE»

No hace mucho tiempo publicaba Philips **La fedeltá premiata**, dentro de un ambicioso proyecto fonográfico destinado a exhumar las óperas más importantes del compositor austríaco. Dicho proyecto se va llevando a cabo —en el extranjero— con títulos tan importantes como **La Vera Constanza**, **Orlando Paladino** o **Il mondo della Luna**. Hasta el momento, **La fedeltá premiata** y **L'infedeltá delusa** eran las únicas óperas de Haydn disponibles en nuestro mercado, a las que se añade ahora esta nueva grabación, que contribuye a ampliar nuestro conocimiento sobre el mundo operístico de Haydn, tan interesante como olvidado.

Lo Speziale («El boticario») es una ópera muy conocida en los países germánicos con el título de **Der Apotheker**, debido a una versión, poco respetuosa con las fuentes originales, aparecida a finales del siglo pasado. La grabación publicada por Hispavox en primicia mundial sigue la edición basada en los documentos manuscritos que se conservan. La partitura no está completa, por lo que se ha tenido que hacer una pequeña reconstrucción de los dos primeros actos, y del tercero solamente han llegado hasta nosotros un aria y el «Finale». La fecha de composición se remonta a 1768, con ocasión de la inauguración del teatro de ópera de la residencia de Eszterháza. Los escasos medios con que contaba Haydn —pequeña orquesta, dos sopranos y dos tenores— obligaron a efectuar una profunda simplificación en el libreto, original de Goldoni.

Cuatro son los intérpretes de este «drama giocoso»: «Sempronio» (tenor), «Grilletta» (soprano), «Volpino» (soprano) y «Mengone» (tenor). Discurre la acción entre enredos, suplantaciones y equívocos, muy del gusto de la época. La música es ingeniosa, refrescante y original, con una partitura muy bien elaborada desde el punto de vista teatral, pero todavía sin la maestría y fluidez de óperas posteriores. Especialmente resuelve con gran habilidad los finales de acto, donde combina voces de características similares.

La dirección de György Lehel, aun dentro de unas coordenadas de gran corrección, podría calificarse de rutinaria y monótona. Su mesura y seriedad son en este caso defecto más que virtudes. Se echa en falta unos «tempi» más vivos, contrastes, vitalidad y humor, tan característicos en la música de Haydn. Tampoco ha sido muy afortunada la elección del equipo vocal. Los dos teno-



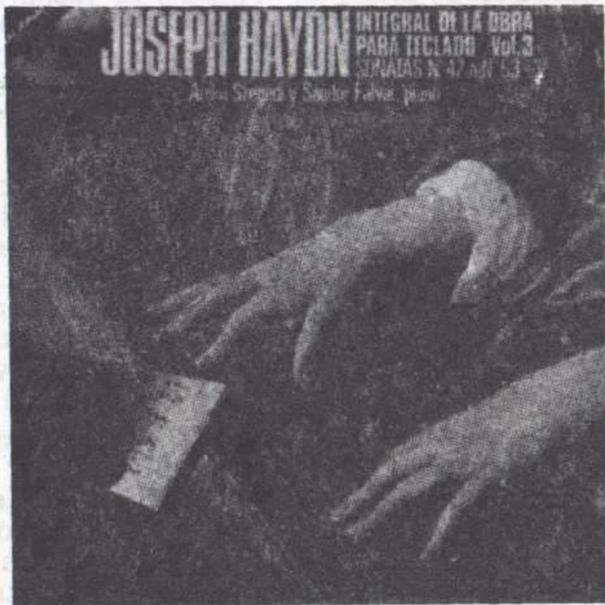
res, A. Fülöp («Sempronio») e I. Rozsos («Mengone»), poseen un timbre y color muy semejantes. Sus voces son destempladas y desiguales, y su técnica rudimentaria. De las sopranos destaca M. Kalmár («Grilletta»), voz lírica, de técnica más sólida, uniformidad en la emisión y línea de canto expresiva; sin ser una voz de calidad, cumple satisfactoriamente su papel. Lo mismo se puede decir de V. Kincses («Volpino»), aunque su voz es más tre-

molante y acusa fatiga en algunos pasajes. Bien a secas la Orquesta de Cámara de Franz Liszt, de Budapest, conjunto dúctil y homogéneo.

A los excelentes comentarios de L. Somfai les acompaña el libreto en italiano, sin traducción al español.

2. HAYDN: «SONATAS PARA TECLADO». VOLUMEN 3

Nuevo álbum dedicado a las **Sonatas para teclado**, de Josef Haydn, a cargo de un grupo de desconocidos, pero competentes artistas húngaros. Se recogen en él las **Sonatas 42 a 53**, las cuales abarcan el período de transición entre el clave y el piano de matices. Debido a la ausencia de manuscritos, solamente existen algunos fragmentos autógrafos de la **Sonata número 44**, y sin indicaciones dinámicas no es posible saber con exactitud en qué momento se produjo el paso de uno a otro instrumento. El documentado e interesante trabajo del libreto explicativo, firmado por László Somfai, aporta una serie de datos que hacen más comprensible el conocimiento de esta problemática etapa de transición instrumental. De él puede deducirse que si bien el clave fue el instrumento generador de este bloque de **Sonatas**, pudo tener presente Haydn, en la composición de algunas de ellas, el piano de matices. En cuanto a su estructura, todas están escritas en tres movimientos, según el tradicional esquema rápido-lento-rápido. La forma sonata sigue siendo la más utilizada, aunque menos intensamente que en anteriores composiciones de este tipo, apareciendo



por ello otras formas musicales—«rondó», variación, «minueto»...—fruto de la inquietud investigadora y perfeccionista del compositor.

Dos son los intérpretes de esta grabación: Sandor Falvai (**Sonatas 42 a 47**) y Anikó Szegedi (**Sonatas 48 a 53**). Ambos artistas emplean un piano Stenway, utilizado con inteligencia y con un adecuado control de los detalles: pulsación, dinámica, estilo, fraseo, por lo que los resultados son altamente positivos. Las versiones son coherentes; apenas se aprecia el cambio de instrumentista; de refinada musicalidad, bello y expresivo sonido, sutileza y sensibilidad. Finalmente, y aunque pudiera parecer lo contrario, no es ésta la primera grabación mundial de la integral de las **Sonatas** haydnianas, ya que en el mercado internacional se encuentra la del pianista austríaco Rudolf Buchbinder para la firma Telefunken.

3. MOZART: «SEIS CUARTETOS DEDICADOS A HAYDN»

La época de composición de los seis **Cuartetos** dedicados a Josef Haydn se extiende de 1782 a 1785. Son éstos años decisivos en la vida del compositor. Antes, en 1781, había alcanzado su libertad, al romper definitivamente con el arzobispo de Salzburgo, y marcha de esta ciudad para establecerse en Viena. Es ya un músico admirado. Da conciertos públicos y lecciones particulares, recibe encargos y graba sus obras, que son bien acogidas por el público vienés. Sus relaciones con la joven Constanza Weber terminarían en matrimonio, y el nacimiento de su primer hijo, Raimundo, en

junio de 1783, colmaría la felicidad de la pareja. Curiosamente, escribe entonces, en la oscura tonalidad de Re menor, el segundo **Cuarteto** de la serie que nos ocupa, el **KV 421**, como presentimiento de la próxima muerte del hijo recién nacido. Nuestro compositor ingresa en la masonería en 1784, frecuenta los conciertos en casa de Von Kees, donde coincide a menudo con Haydn, y a comienzos de 1785 asiste a la iniciación masónica de su admirado maestro. En medio de estos acontecimientos, y después de nueve años sin interesarse por el género, compone esta extraordinaria producción cuartetística. Aunque su espontaneidad y frescura nos hagan pensar lo contrario, son «obras fruto de un largo y laborioso esfuerzo», según palabras del propio Mozart. Toda la serie se caracteriza por su unidad estructural, inventiva cromática, profunda belleza, personal colorido, eterna inspiración mozartiana...; en suma, por la madurez de estilo y maestría en la composición. No obstante la perfección y equilibrio clásicos de su contenido, se apuntan claros adelantos románticos, sobre todo en los **Cuartetos KV 421 y KV 465**.

El Cuarteto francés Via Nova nos ofrece una interpretación expresiva y muy cuidada estilísticamente. La sonoridad del grupo es empastada y cálida, destacando la brillantez del primer violín. Los ataques limpios y precisos, la rítmica ágil y el diálogo de las distintas voces se produce con equilibrio y claridad. A pesar de su notable labor, no podemos olvidarnos de la versión, dentro de la integral de los **Cuartetos** mozartianos, del Cuarteto Italiano, más profunda y vibrante, y de una exquisita elegancia y distinción; grabación ésta imprescindible en cualquier discoteca. La toma de sonido es excelente, y el prensado, sin distorsiones, adolece de un



leve y constante ruido de fondo. Para evitar posibles confusiones hay que decir que, por equivocación, en la portada del álbum, el último **Cuarteto** se ha numerado como **KV 467** en vez de **KV 465**.—**FERNANDO GIL OLALLA.**

O HAYDN: **Lo Speciale** (ópera). Primera grabación mundial. A. Fülöp, tenor. I. Roszos, tenor. M. Kalmár, soprano. V. Kincses, soprano. Orquesta de Cámara Franz Liszt, de Budapest. Director, Gyorgy Lehel. Hispavox/Hungaroton, S 66031. Doble Lp. Precio de oferta: 750 ptas.

Sonido: 7.
Interpretación: 6.

O HAYDN: **Sonatas para teclado números 42 a 53**. Volumen 3. Sandor Falvai y Anikó Szegedi, pianistas. Hispavox/Hungaroton, S 66310. Album de tres discos. Precio de oferta: 1.125 ptas.

Sonido: 7,5.
Interpretación: 8,5.

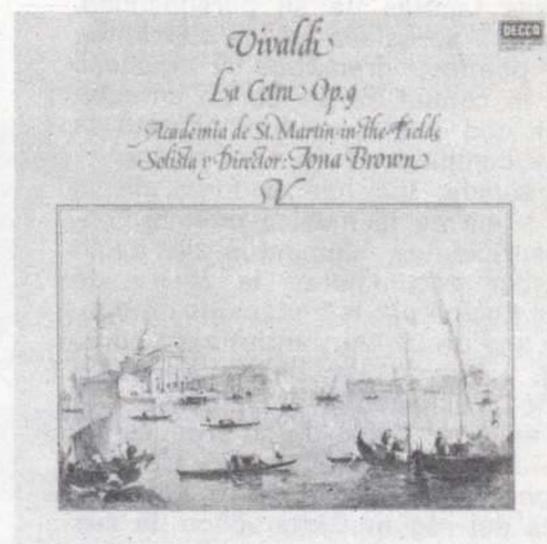
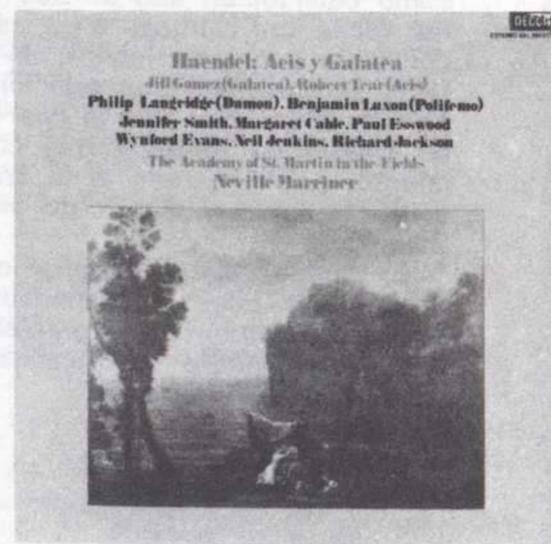
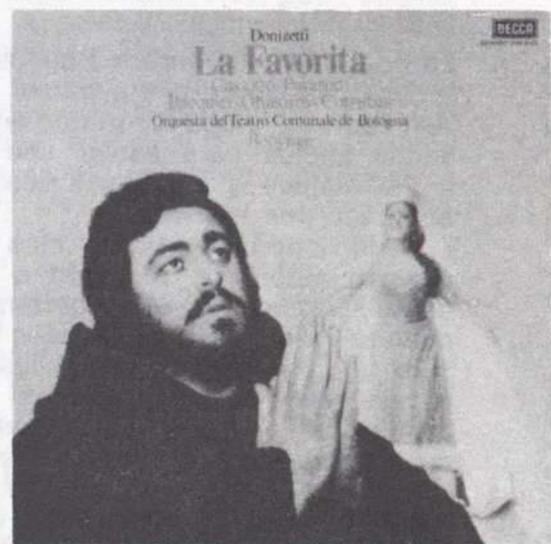
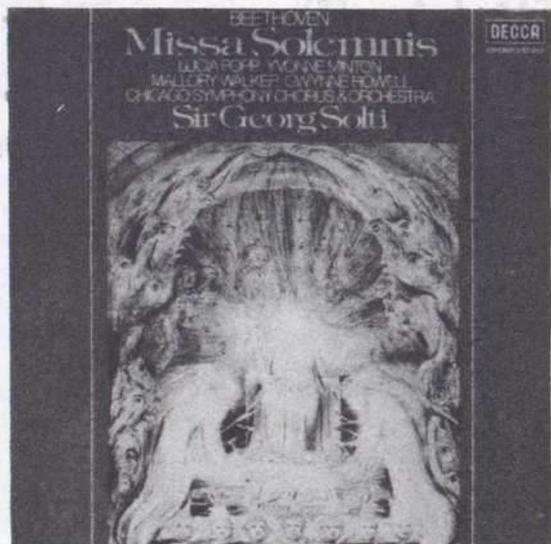
O MOZART: **Seis «Cuartetos» dedicados a Haydn**. Cuarteto Via Nova. Hispavox/Erato, S 66313. Album de tres discos. Precio de oferta: 1.125 ptas.

Sonido: 8.
Interpretación: 7,5.

La oferta con mejor sello.



Discos novedad · Edición Limitada · NAVIDAD '79



Distribución Columbia

Solicite Folleto Informativo

F. N. M. T.

DECOLO

NUESTRA MUSICA

SEMBLANZA DE JUAN DE LA ENCINA (*)

Por JACINTO TORRES

Entre 1529 y 1530 falleció Juan de la Encina. Por estas fechas, pues, se cumple el 450 aniversario de la desaparición de tan gran artista de nuestras letras y de nuestra música. Para conmemorarlo en esta Revista hemos pedido la aportación de un doble especialista: Jacinto Torres Mulas. Doble especialista, porque tanto en su calidad de músico-investigador (musicólogo) cuanto en la de profesor agregado de Lengua y Literatura españolas, Jacinto Torres se ha ocupado ampliamente del personaje y de la época objeto de este trabajo.

Problemas de acoplamiento nos impiden la publicación íntegra de esta Semblanza en el presente número: aquí tiene el lector una apretada y jugosa biografía de Encina, y el comentario de su producción literaria; en el próximo número de nuestra Revista publicaremos el apartado «El músico» y la orientación bibliográfica con que nuestro colaborador completa tan interesante estudio.

J. L. G. B.

Justamente en los días que vean la publicación de estas líneas se han de cumplir los cuatrocientos cincuenta años de la muerte de Juan de la Encina, efemérides no del todo redonda, pero que, no obstante, ha servido para traer a primer plano una figura señera de nuestro pasado cultural. Juan de la Encina nunca había dejado de contar con la alta estima de historiadores de las letras y de la música, siendo por todos reconocido como «patriarca del teatro español», por ser cronológicamente su primera gran figura; sin embargo, la renovada atención que se le ha concedido en este cuadringentésimo quincuagésimo aniversario de su fallecimiento tal vez haya servido para integrar más en una imagen única las diversas facetas de su personalidad, unánimemente apreciada en los diferentes aspectos poético, dramático y musical, pero, por lo común, faltas de un enfoque totalizador que pusiese de manifiesto la unicidad y complejidad de esta figura.

Hoy, creemos, los historiadores de la literatura y los de la música pueden contar con suficientes elementos de juicio para abordar enteramente la figura de Juan de la Encina sin la sistemática amputación de una u otra vertiente de su obra; bien está, y buena falta hace, el estudio monográfico, exhaustivo y detallado de aspectos muy concretos de su producción, desde el análisis lingüístico de los personajes populares de su teatro hasta la estadística del régimen interválico de sus melodías, y todo cuanto se avance en ese sentido no hará, a la postre, sino acercarnos más y con mejor criterio a la persona —única— y la obra —varia— de su autor.

(*) Aunque la palabra *encina* era masculina en el siglo XV, opto por actualizar el género, al igual que la ortografía y contrariamente a quienes prefieren la denominación arcaizante, y que, de ser rigurosamente consecuentes con ella, habrían de escribir *Juan dell Encina*.

Nuestro propósito ahora queda ceñido a ofrecer una visión global, con carácter eminentemente divulgativo, de la figura y la obra del músico poeta.

El hombre

Nació Juan de la Encina, en Salamanca, en 1468, en cuya Universidad estudió hasta alcanzar el grado de Bachiller en leyes y donde, probablemente, tuvo por maestro a Antonio de Nebrija. Aunque la moderna historiografía, siguiendo a Américo Castro, especula con la posibilidad de que procediese de familia de judíos conversos, nada sabemos a ciencia cierta de sus antecesores, salvo que su padre era oficial zapatero de dicha ciudad. Llamábase Juan de Fermoselle, y ese apellido usó Encina en su juventud, adoptando más tarde el que acaso fuera de la madre o de su lugar natal, y con el que fue desde entonces conocido.

Recibió en Salamanca órdenes de diácono y alcanzó una capellanía en el coro de la catedral teniendo veintidós años, pero al no haberse ordenado de sacerdote hubo de dejar ese cargo. Dos años más tarde, en 1492, entra al servicio del segundo duque de Alba, don Fadrique Alvaréz de Toledo, permaneciendo en la corte de Alba de Tormes durante siete años, período éste extraordinariamente fecundo en su producción poética, dramática y, especialmente, musical. Durante este tiempo compuso la mayor parte, prácticamente la totalidad, de su música conocida y, como quiera que tenía a su cargo la organización de espectáculos para solaz de los duques y su corte, no desaprovechó las posibilidades que se le ofrecían de hacer representar sus propias obras, y de paso halagar a sus señores. Así sucede, por ejemplo, en su égloga llamada *Del Carnaval o De Antruejo*, representada en tal fe-

cha del año 1494 ante los duques; en ella, y con pretexto de una eventual marcha de don Fadrique a una hipotética guerra, aprovecha Encina para adular con zalamería a los duques y hacer retórico alarde de su amor por ellos.

Nada tiene de particular esta actitud de nuestro autor con respecto a la de sus contemporáneos que no pertenecían a la nobleza y cuyas posibilidades de medro sólo podían lograrse en «iglesia, o mar, o casa real». Así, se explica el interés de Juan de la Encina por establecer lazos con cuantos, por su posición relevante, pudieran favorecerle, como cuando hace que los personajes de las *Eglogas* de Virgilio, por él traducidas, queden «adaptados» por su pluma a la medida del Rey Católico, o como cuando, en uno de sus villancicos, no vacila en calificar a la reina Isabel como «la muy gran leona». En esa estrategia se inscriben sus relaciones con el príncipe Don Juan, ante el cual representó su *Triunfo de Amor*, y tras cuyo fallecimiento, en 1497, redactó la *Tragedia trovada a la dolorosa muerte del príncipe Don Juan*.

No puede, pues, extrañarnos que, al tiempo que Encina consolidaba vínculos con sus protectores, se granjease antipatías y enemistades, justificadas o no, que le hacían exclamar:

... hieputas, rabadanes!,
ladran detrás como canes
y no saben una jota.
No les daré más bellota
del encinar que solía.

Y si eso dice en uno de sus villancicos (número 285 del *Cancionero Musical del Palacio*), en la *Egloga de las grandes lluvias* también reconoce que «muchos ha de mí sañudos». En cualquier caso, bien amparado debía sentirse Encina cuando en 1498, pretendió una vacante de canto en la catedral salmantina; sin embargo

fuera por la dura oposición de sus contrincantes, por las inevitables intrigas o porque el apoyo del duque resultase menor del que Encina esperaba, lo cierto es que la plaza en cuestión fue otorgada a Lucas Fernández.

No encajó Encina ese revés, pues en la obtención de ese cargo había cifrado todas sus esperanzas y, probablemente, también había hecho valer todas sus influencias y su habilidad. A partir de ese fracaso se torna colérico y decepcionado; su obra, en tantos aspectos autobiográfica, lo expresa sin lugar a dudas, como el villancico «Quédate, carillo» (núm. 304 del C. M. P.), en el que se queja amargamente de incompreensión y falta de atenciones por sus servicios:

... ningún bien en mí me para,
que quien en peñascos ara
muy mal puede barbechar.

Por tal terruño no abogues
(perdona, zagal, si yerro),
que más sientes de cencerro
que no de buenos albogues;
aunque sirviendo te abogues,
soldada no saben dar.

Su hondo desengaño ante la estrechez del medio, junto con su contrariado afán, parecen empujarle a una decisión que marcará el curso de su vida; el pie reiterado del estribillo de ese mismo villancico: «a extremo quiero pasar», manifiesta ya muy claras su voluntad de ausentarse, y, en efecto, a finales de 1499 abandona el servicio de la casa de Alba y parte hacia Roma, provisto de cartas de introducción del duque, y sobre todo de su ejercitada habilidad y recursos personales para hablar desahogado acomodo en el nuevo ambiente.

No cabe duda de que bien pronto supo educir al Papa Alejandro VI, pues apenas llegado a la Ciudad Eterna obtiene una bula de éste que le otorga determinados beneficios en Salamanca y, quizá buscando un desquite de su antiguo rival, consigue, en 1502, y pese a las protestas del Cabildo, la ración que cuatro años antes disputara con éxito Lucas Fernández. La fortuna de Encina en Roma se afianza con el sucesor del Papa Alejandro, Julio II, quien le concede el cargo de arcediano de la catedral de Málaga, aun cuando no estaba ordenado «in sacris», tornando a esa ciudad en 1510. No parece que el Cabildo malacitano aceptase muy de grado el nombramiento, pero, a pesar de su oposición, consiguió Encina dispensas del nuevo Papa, León X, para marchar otra vez a Roma sin merma de sus derechos.

Constantes idas y venidas caracterizan esta época, en que, ya reconciliado con el Cabildo malagueño, logra incluso que este le encomiende la gestión de diversos negocios; pero el centro de la atención y actividad de Encina es Roma, donde, alentada por los propios Pontífices y los magnates eclesiásticos, renacía la antigua pagana alegría de vivir, entre fastos de arte, espectáculos y placeres de la inteligencia y los sentidos. Cabe deducir que Encina era hombre de gran personalidad, capaz de causar favorable impresión con su inteligencia, astucia y buen arte; ambicioso y mundano, dedicó sus mejores poesías a diversas mujeres, con las que, según sus escritos, muy probablemente tendría otras relaciones que las puramente convencionales del amor cortés. En aquella Roma de vida fácil, en la que residió durante veinte años bajo la protección papal y la de altas dignidades eclesiásticas, fascinado por la gloria pagana del Renacimiento, en medio de la corte pontificia, saturada de todos los refinamientos de la vida y el arte, entregado a sus mayores ambiciosos para obtener privilegios y licencias que le permitieran mantenerse a la lejana España, la vida de

Encina dejaría «la voluntad libre, del vicio amadora, ... andando en lascivia y en vicio cada hora», según confesaría después él mismo.

Sin embargo, y esto es algo muy a destacar, la importancia histórica concedida a Juan de la Encina en atención a su obra, tanto musical como literaria, no se debe en absoluto a las innovaciones que, aprendidas de Italia, en ella hubiera podido introducir, sino a su capacidad estrictamente personal de prefigurarlas y evolucionar por cuenta propia, y, en cierto sentido, «a priori» de las nuevas orientaciones estéticas que se iban extendiendo por la Europa renacentista.

Y esto es así porque, atención, todos sus escritos conocidos fueron compuestos antes de su primer viaje a Roma, cuando Encina contaba treinta años de edad, con la sola excepción de la **Egloga de Plácida y Victoriano** y del poema **Trivagia**; y otro tanto cabe decir de su obra musical. Pero sobre este asunto volveremos más adelante; baste por ahora recordar que el villancico antes mencionado, escrito en la época final de su permanencia en la casa de Alba, dice, como si fuera una advertencia premonitória:

Tarde o nunca volveré.
Quédate con Dios, amigo;
harto bien llevo conmigo
en llevar esto que sé.

O sea, que cuando Encina va a Italia por vez primera, en 1499, lleva ya consigo tan sobrado bagaje de conocimientos y depuración de estilo como evidencia su obra compuesta en la época de Salamanca, la más auténticamente creativa (acaso la única) y en la que ensaya y pule los rasgos que le serían ya siempre característicos, plenamente autóctonos y, seguramente, los que le valieron reconocimiento y general admiración en la Roma renacentista. De cuáles fueron las notas más peculiares de su producción hablaremos oportunamente.

Tras su prolongada estancia romana, sólo esporádicamente alterada por alguna que otra visita breve a España, y a los cincuenta años de edad, es decir, en 1519, se ordena, por fin, de sacerdote, tal vez profundamente transformado su ánimo y disposición interna; reniega de su pasada vida licenciosa y mundana y decide emprender peregrinación a Jerusalén, donde celebró su primera misa en el verano de ese mismo año, regresando poco después a León, de cuya catedral había sido nombrado prior por el Papa León X. Allí debió pasar sus últimos años, hasta que a los sesenta y uno de su edad falleció, siendo los días finales de 1529 o, cuando más, los primeros del año siguiente, pues para el 10 de enero de 1530 ya se había nombrado su sustituto.

El poeta

Juan de la Encina es uno de los artistas más representativos del momento cultural en que vivió, a caballo entre las corrientes medievales y los nuevos aires de orientación renacentista; pero si en otros aspectos de su producción se muestra decididamente más moderno, su obra poética queda más apegada a la tradición castellana cancioneril del siglo XV.

Su **Cancionero**, publicado en Salamanca en 1496, y que ostenta el privilegio de ser la primera colección de la obra íntegra (en su momento), de un poeta, que se imprimía en España, y una de las primeras de Europa, máxime en vida del autor, contiene prácticamente la totalidad de su obra lírica, compuesta, según su propia declaración, entre los catorce y los veinticinco años. Sus poemas, de una cuidadosa corrección formal y de gran virtuosismo estrófico, se engarzan perfectamente en la corriente de la lírica cancioneril, dominada por los convencionalismos conceptuales y los artificios retóricos, ecléctica en cuanto a su orientación temática y estética, aunque con sus inevitables preferencias por la mixtificación del **amor cortés**, la constante presencia de infiltraciones cultistas o la recreación de temas populares y tradicionales.

Encabezó Juan de la Encina su **Cancionero** con un **Arte de la poesía castellana**, tratado de preceptiva poética al uso de los del siglo XV, pero penetrado de influjos renacentistas, eco quizá de la semilla humanística que Nebrija dejara en su espíritu. Pero, con todo, su tratado se ocupa más de los formulismos teóricos de la lírica cancioneril que de las nuevas orientaciones que a poco iba a tomar nuestra poesía, y que Encina no llegó a intuir. Sus poemas más pretenciosos, en gran parte de «arte mayor», quedan más cerca de la estética medieval que del ponderado sentir garcilasiano, y gran parte de su obra lírica es tan trivial como la de sus contemporáneos, girando en torno al ritual estilizado de las fórmulas del amor trovadoresco, manidas ya hasta la saciedad y sometidas a un tratamiento formal virtuosístico, en el que la emoción apenas asoma por entre el más huerro tecnicismo retórico, aunque manejado con gran habilidad y sutil destreza.

Pero al mismo tiempo, y apremiada por los empujes del humanismo, en esa poesía se va produciendo una decantación de las cualidades del verso, que iba servir, precisamente, de base a la poesía posterior, y en tal proceso la obra de Encina juega un interesante papel catalizador. En cualquier caso, donde mejor se evidencia la modernidad del salmantino no es en sus poemas «mayores», sino en los **villan-**



Portada de la edición de las Eglogas de Juan de la Encina, impresas en Salamanca en el año 1509.



Cancionero Musical de Palacio, fol. 200 v. y 201 r., donde aparecen copiadas las cuatro voces y el texto del villancico «Nuevas te traigo, carillo». En lo alto del folio, el nombre del autor: «J. dell enzina».

cicos, en los que acierta a aliar la veta tradicional con la savia de la nueva sensibilidad, logrando auténticos primores líricos.

Los **villancicos** de Encina son formas poético-musicales, de arte menor y compuestas de un refrán inicial de hasta tres versos, el **estribillo**, que va desarrollándose en sucesivas **coplas**, cuyo final repite los versos o las rimas del estribillo; muchos de ellos forman parte de sus obras escénicas, y en gran parte de los casos los estribillos proceden de canciones populares y tradicionales. Alude el término «villancico» a un tipo de poesía escrita en estilo popular o rústico, y en su manejo Encina destaca por su extraordinaria habilidad en tratar los temas que utiliza como estribillos, desarrollándolos con una delicada y a la vez artificiosa inventiva, de difícil parangón en la historia de nuestra lírica, como no sea el caso de Lope de Vega, a quien Encina lleva un siglo de delantera.

La perfecta musicalidad de sus versos, la estudiada adaptación de las melodías a los textos, la chispeante y muchas veces humorística inventiva, la más elemental y desnuda emoción de sus temas líricos constituyen características destacadas, en las que nuestro autor excede sin disputa a todos sus contemporáneos.

Si en los años de madurez no hubiese Encina abandonado la creación lírica, podríamos hoy conocer (y con toda seguridad deleitarnos en ella) su evolución desde la edad joven, en que compuso textos y músicas de su mejor obra; pero, disipado en el ambiente romano, no escribió más poesía que un largo poema, titulado **Trivagia**, compuesto hacia el final de su vida en su retiro leonés, donde cuenta, en estrofas de arte mayor, las incidencias de su viaje a Tierra Santa y el arrepentimiento de sus actuaciones mundanas, careciendo la obra de otro interés que no sea el puramente biográfico.

El dramaturgo

Ignorando o eludiendo comúnmente su importancia en el terreno musical, coinciden críticos e historiadores en señalar la producción escénica de Juan de la Encina como su más destacada aportación a la cultura de nuestro primer Renacimiento. Dentro de su obra dramática, es ya norma establecida la división en dos grupos, atendiendo no tanto a su temática como a su significación ideológica y estética, y fundamentalmente a su progresiva madurez en la concepción de la materia y la forma dramáticas.

De sus catorce **representaciones** conocidas, ocho ya aparecían publicadas en su **Cancionero** de 1496, y las seis restantes nos son conocidas por publicaciones posteriores a esa fecha, aunque, al parecer, todas ellas estaban ya escritas antes de su partida a Italia, con la única probable excepción de la **Egloga de Plácida y Victoriano**, representada el día de Reyes de 1513, en Roma, ante el cardenal arzobispo de Arborea, el embajador español y otras muchas personalidades de la curia y la nobleza, así como, según señala curiosamente una crónica, numerosas damas de diversa condición y oficio. Esta obra, a la que más adelante habremos de referirnos de nuevo, es el único caso de su obra literaria y musical en que se percibe directa influencia del ambiente romano que rodeaba a Encina, y que señala la ascensión triunfante del Renacimiento y toda su inseparable tramoya de paganismo. Al hablar, pues, de **épocas** de su teatro nos referiremos más a su orientación ideológica y evolución dramática que a la precisión cronológica o geográfica.

A modo de inciso, conviene decir que

estas representaciones llevaban la música como elemento inseparable, y que era práctica habitual que al final de la obra se cantasen y/o bailasen villancicos, como consta expresamente en diez de sus catorce églogas, siendo probable que en las demás también se hiciese así. Dos de ellas, además, llevan otro villancico intermedio. Si tenemos en cuenta que la «Vigilia» de la **Egloga de Plácida y Victoriano** («vide infra») es una contrafactura pagana del «Officium Defunctorum», cabe la posibilidad de que fuese cantado también, como puede conjeturarse por el hecho de que la música de sus primeros versos figurase en su día en el **Cancionero de Palacio**, aunque no haya llegado a nosotros.

A la primera época corresponden un tipo de composiciones de muy elemental estructura y escasa acción; son piezas cortas, que introducen en escena el ambiente rústico de campesinos y pastores, personajes ridiculizados en su simpleza y que se expresaban en un tosco y chistoso (aunque muy estilizadamente elaborado) lenguaje, con los que Encina pretendía divertir a sus protectores, pero que, en ocasiones, son portadores de los puntos de vista del mismo autor, e incluso llegan a expresar sus propias opiniones y exponer sin embarazo alguno sus problemas. Ese es el caso de la ya mencionada **Egloga de las grandes lluvias**, representada en Alba la Nochebuena de 1498, y en la que cuatro pastores, tras hacer alusión a los temporales que acababan de azotar la región y los graves daños que habían causado, pasan a discutir sobre la provisión de la vacante de cantor en la catedral de Salamanca, asunto éste del que ya nos ocupamos en párrafos anteriores. Encina, por boca de un pastor que, precisamente, se llama Juan, dedica su atención principal en esta obra a hablar de sus rivales y enemigos y de cómo necesita el apoyo de los duques para salir adelante con sus propósitos. Sólo hacia el final, cuando un ángel anuncia a los pastores el nacimiento del Salvador y éstos deciden ir a adorarle (con lo que acaba la representación), nos damos cuenta de cómo Encina ha desplazado el asunto netamente religioso, el pretexto escenificable, para centrarse en acontecimientos de rigurosa actualidad e incluso descaradamente personales. Con ello, y apenas nacido el teatro moderno, ya se produce su primer gran avance en cuanto a su secularización y su proyección hacia el entorno inmediato y a los conflictos del hombre con su tiempo; como muy atinadamente ha señalado Ruiz Ramón, «no es, pues, un teatro que surja a espaldas de la realidad o aparte de ella, sino, precisamente, a causa de ella».

Esta y otras obras de carácter religioso o profano, como la **Egloga de Antruejo** o el **Auto del Repelón** (de discutida atribución), van perfilando la maestría de Encina en el tratamiento de los personajes, el lenguaje y la acción dramática, y al mismo tiempo sirven para dar testimonio de su momento y de sus circunstancias. En algunos casos puede atisbarse una velada intención de sátira de determinadas normas de conducta que, puestas en escena por zafios pastores de grotesca actuación, como en la primera de las obras ahora citadas, o a través de señoritos estudiantes que hacen escarnio con sus crueles chanzas a dos pacíficos aldeanos, como en la segunda, nos devuelven, tal que de un espejo cóncavo, la imagen deformada, pero veraz, de una sociedad contradictoria y, en ocasiones bárbara. La profundización humanista del teatro de Juan de la Encina es un rasgo evidente a través de su producción dramática.

Sus tres últimas églogas muestran una nueva orientación, en el sentido de que

poseen una acción más estructurada desde el punto de vista técnico, y el ambiente en que se desarrollan es ya de un bucólico refinamiento que, inequívocamente, proclama su definitiva adscripción a la estética renacentista. Si al factor estético sumamos el ideológico, percibiremos el avance que se ha operado desde las muestras más convencionales del teatro medieval, a través de la progresiva secularización que antes apuntábamos, hasta el rotundo triunfo del paganismo. La **Egloga de Cristino y Febea**, por ejemplo, nos relata cómo aquél (nótese la intención alegórica de los nombres) decide hacerse ermitaño por mejor servir a Dios, pero Cupido, molesto por tal actitud, le envía a Febea, una ninfa que tentará con sus encantos al anacoreta hasta hacerle rendirse al amor. No sólo no hay aquí posterior arrepentimiento o castigo, sino que la obra termina con bailes y cantos que celebran la vuelta de Cristino a los goces mundanos. No contento con tan escandalosos desenlaces, Encina nos explica con toda desfachatez:

Las vidas de las ermitas
son benditas,
mas nunca son ermitaños
sino viejos de cien años,
personas que son prescritas,
que no sienten poderío
ni amorío
ni les viene cachondez...

La **Egloga de Plácida y Victoriano** es la obra más extensa de Encina, y en ella luce una gran variedad técnica de procedimientos formales y gran riqueza de personajes y episodios, a través de sus casi dos mil seiscientos versos, mediante los cuales patentiza la victoria del amor humano por encima de la concepción medieval, según la cual el amor apasionado sólo podía esperar un trágico desenlace como ejemplar castigo. Si en **La Celestina** ya se había subvertido el orden moral con la suprema burla del suicidio como acto de un rotundo anticristianismo, aquí vemos cómo igualmente Plácida se da muerte por amor, pero invocando a Venus y tras ofrecer a Cupido, dios del amor, el sacrificio de su vida. Su amante, Victoriano, dispuesto también al suicidio, ve frustrado su intento por intervención directa de la misma diosa que, compadecida, ordena a Mercurio que resucite a Plácida, y todo acaba en fiestas y bailes con la exaltación del Amor y la más absoluta quiebra de la vieja moral. Además, antes de alcanzar el momento climático de la obra, Encina introduce una larga «Vigilia de la enamorada muerta», auténtica parodia del oficio de difuntos, en que se mezclan los versículos latinos con las terribles lamentaciones del amante, quien, finalmente, pronuncia una oración a Venus; el resultado es de todo punto irreverente, y desde luego de clara significación pagana, pero dotado de una intensa expresividad y sostenido dramatismo. No se olvide lo que antes dijimos de que esta égloga se representó para las más altas dignidades eclesiásticas romanas y, según parece, muy a su satisfacción por el alarde de ingenio y atrevida creatividad que significaba. Corrían, evidentemente, aires muy distintos de los que, en 1569, distinguieron a esta obra con el mérito de ser incluida en el índice de libros prohibidos por la Inquisición.

El teatro de Juan de la Encina (en mayor medida aún que su poesía y, ahora lo veremos, su música), partiendo de lo más arraigado de la tradición medieval y de sus elementos populares y castizos, da el gran salto hacia una nueva época de plenitud creadora, en la que, precisamente, serán esos factores recién citados los que le otorguen sus más características singularidades y aciertos.

(Concluye en el próximo número)



DON TADDEO IN BARCELONA

Por
«I TADDEI»

EL XVII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA, A LA ALTURA DE LOS ANTERIORES

Dedicamos hoy con carácter monográfico nuestro espacio a la glosa de los conciertos que han tenido lugar del día 1 al 20 de octubre, pertenecientes al Festival Internacional de Música de Barcelona, de cuyo programa general ya tienen noticia nuestros lectores. De las restantes sesiones daremos cuenta, Dios mediante, en el próximo número. La enorme abundancia de conciertos, prácticamente uno diario, ha motivado que nuestro «Don Taddeo» se haya visto casi saturado en sus posibilidades de abarcarlo todo, y que, por tanto, haya sido necesaria la selección de lo más importante. Adelantemos que hasta el momento se han mantenido las altas cotas de calidad artística de anteriores ediciones del Festival, que la participación del público ha sido masiva, propiciada una vez más por los muy razonables precios (600 pesetas la localidad suelta más cara). Queremos señalar también que, siguiendo el precedente de años anteriores, se ha editado un excelente programa conjunto de todo el Festival, impecablemente presentado, con abundante información sobre programas, autores e intérpretes, así como fotografías y grabados, todo ello al precio de 150 pesetas. Y sin más preámbulo, pasamos ya a informarles.

BARENBOIM Y LA ORQUESTA DE PARÍS

Uno de los platos fuertes del Festival era, sin duda, la nueva visita de Daniel Barenboim. Ya habíamos tenido ocasión de oírle como pianista y como director con anterioridad, pero la novedad residía esta vez en su presentación al frente de la Orquesta de París, de la que es director desde hace cuatro años, y con la que se sabe que ha desarrollado una importante labor de preparación artística, ampliación de repertorio y formación de grupos de cámara. La presencia de Barenboim siempre despierta el atractivo de las grandes figuras y, a pesar

de ser generalmente más apreciado como pianista que como director, produce esa sensación de estar, por encima de todo, ante un músico; no otra cosa puede decirse de un hombre que cultiva simultáneamente y con reconocida autoridad el repertorio pianístico, la música de cámara en diversas modalidades, el repertorio sinfónico-coral y la ópera; y que, además, a los treinta y siete años da muestras, en sus interpretaciones, de una madurez que otros necesitan toda una vida para conseguir.

Aunque los resultados al teclado sean superiores, las características de Barenboim como director corren parejas de las que posee como pianista. Su técnica directorial es suficiente, y si bien no alcanza la precisión de gesto ni la capacidad de control orquestal de otros directores (Mehta, por poner un ejemplo reciente), sí da la impresión de haber trabajado mucho las obras que interpreta. La Orquesta se siente suficientemente segura y sigue a la perfección sus indicaciones, lo que nos hace pensar en un considerable trabajo de ensayo. Pensemos que tanto ante la Orquesta como ante el teclado Barenboim presta una atención preferente al contenido musical de la partitura, más que al efectismo exterior. Por ello, sus «tempi» suelen ser amplios, permitiendo que la música fluya con comodidad, y su dinámica se orienta más a las medias voces que al fortísimo. Presta mucha atención al sonido de la orquesta, en especial al de las cuerdas, consiguiendo que el conjunto suene contrastado y con el debido claroscuro.

Los conciertos

Conocida es la atención que últimamente dispensa el director argentino a la música francesa, y concretamente a la de Berlioz, autor al que dedicó íntegramente el primero de los dos conciertos a los que nos referimos. Con independencia de que hubiera sido deseable un programa más variado, hemos de decir que los fragmentos

del *Romeo y Julieta* y la *Sinfonía «Fantástica»* que nos ofreció nos sirvieron a la perfección para percatarnos de la talla de gran berliozano que posee hoy Barenboim, quien se toma en serio estas partituras y las traduce con convicción y entusiasmo. Así, por ejemplo, tanto en la «escena de amor» del *Romeo*, como en toda la «Fantástica», vemos que conecta con el romanticismo de esta música, así como con su sentido épico, y nos narra con pasión, pero con coherencia, el largo relato. Desde la sutil manera de tocar los «pizzicatti» del «largo» inicial de la *Sinfonía* hasta su rotundo final, todo es un cúmulo de aciertos, entre los que destacaríamos la forma vehementemente de exponer el tema del «Allegro agitato»; el soberbio fraseo de los violines y la delicadeza casi vienesa del vals; la maravillosa ejecución del corno inglés en diálogo con el lejano oboe en la «escena en el campo»; el progresivo aumento de la intensidad sonora a lo largo de la obra, y su «climax» en la «marcha al suplicio»; el ambiente de misterio y brujería que impregna el último movimiento. Una gran versión de la *Fantástica*, sin excesiva afectación ni falsos intentos de buscar una profundidad que la obra no tiene.

Se había anunciado para el segundo concierto la *Quinta Sinfonía* de Mahler, que fue posteriormente sustituida por la *Novena* de Schubert, con el consiguiente desencanto por parte de muchos de nosotros, que tenemos en nuestro haber muchas audiciones —algunas muy buenas— de esta obra, y muy pocas de la primera. Sin embargo, después de lo oído en el Palau de la Música la noche del 12 de octubre, nos apresuramos a retractarnos de nuestro inicial desencanto, pues el Schubert de Barenboim constituye una experiencia musical de gran categoría y profundidad. El programa se completó con una versión en exceso romántica de *La mer*, de Debussy; un Debussy expresivo y de frase amplia, admirable en este sentido, pero algo alejado de los modos más propiamente impresionistas.



Daniel Barenboim.

El director organiza la sinfonía de Schubert en torno al segundo movimiento, al que concibe como un inmenso «lied», cargado de poesía y lirismo, que sabe ir desplegando. Para ello adopta unos «tempi» lentos (sobre todo, en los dos primeros movimientos), pero nunca desmayados, sino supeditados al discurso musical. Logra con ello una aproximación a la «divina longitud» que Schumann veía en esta obra, longitud que raramente se nos antoja «divina» con batutas menos inspiradas.

Desde los primeros compases, en que las trompas nos exponen el tema del «Andante» inicial, tenemos ya esa sensación de entrar en un mundo distinto, un clima de meditación y de intimismo, que se hará más intenso en el segundo movimiento, y que, en ocasiones, nos recuerda el de la **Sonata «Póstuma»**. En el «Allegro ma non troppo» se logra el adecuado contraste de «tempi», sin que la velocidad sea excesiva. Los temas son expuestos con nobleza, sobre todo el segundo, en el que la intervención de los trombones es excelente y la claridad de planos, total. Como decíamos, Barenboim hace del «Andante con moto» una recreación de gran belleza, sin más recurso que el de permitir que la hermosa melodía avance sin prisas y sin obstáculos. Destaquemos la atención prestada al segundo tema, dibujado admirablemente por la cuerda, y que ofrece un elemento de contraste temático, que confiere sentido a muchos pasajes hasta ahora inadvertidos. La transición que da acceso a la segunda exposición del tema principal, en que la voz entrecortada de las trompas, alternando con las cuerdas, nos produce una profunda sensación de expectación. La habilidad con que son tratadas cada una de las múltiples repeticiones del tema, adecuadamente contrastadas con los elementos de acompañamiento, aporta variedad y sentido a la pieza. La lentitud recreativa con que es conducido este movimiento nos hace presentir el ya próximo universo bruckneriano, del que entendemos que Barenboim sea un notable traductor. El «Scherzo» y el «Finale», ejecutados a un «tempo» más vivo, con gran estilo y adecuación, cerraron esta extraordinaria versión.

La orquesta

Tanto el primer día como el segundo se ofrecieron «bises» (la «Suite» de **Carmen**, el primer día), que sirvieron, sobre todo, para evidenciar las diversas maravillas de la Orquesta de París, que es una formidable agrupación sinfónica, que toca con cohesión y buen gusto. Con todo, no posee la potencia y colorido de una Filarmónica de Berlín, ni el idioma propio de las orquestas vienesas, ni el refinamiento tímbrico de las inglesas, ni tampoco la claridad y precisión de las centurias america-

nas. Como reconoce el propio Barenboim en entrevista concedida a Pérez de Arteaga (RITMO, núm. 470, abril 1977), se trata de una orquesta joven, que aún no tiene «un estilo que le sea propio». Su sonido en el fortísimo es algo confuso, mejorando notablemente en el «piano», fenómeno que se aprecia, sobre todo, en las cuerdas, que tal vez carecen del color y terciopelo que sería de esperar en una agrupación de su categoría, si bien poseen unos primeros violines claros, potentes y flexibles. Que las prestaciones individuales ofrecen más nivel que el conjunto se pone claramente de manifiesto al escuchar aisladas a las maderas, cuyos solistas son de una calidad excepcional, especialmente el oboe, por la belleza de su sonido y su gran capacidad para el matiz. Notables las trompas y los metales por su musicalidad, siempre preferibles en cometidos que impliquen matiz. Extraordinaria la percusión, por su inteligente utilización de los recursos y su vasta respuesta dinámica. Finalmente, digamos que, a pesar de actuar a plena plantilla (diez contrabajos, dos tubas, etc.), no nos pareció que el volumen de la orquesta fuera excesivo.

LA ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA

El programa del Festival incluía dos conciertos de la Orquesta Ciutat de Barcelona, dirigida por su titular, Salvador Mas. Aprovechamos la ocasión para dedicar unas líneas a la presentación de nuestra primera agrupación sinfónica, de la que, sin duda, tendremos ocasión de hablar mucho a lo largo de la temporada de conciertos.

La Orquesta Ciutat de Barcelona nació en octubre de 1967, fruto de una reorganización administrativa de la que fuera su precursora, la Orquesta Municipal de Barcelona, que durante años constituyó el centro de la vida musical catalana, bajo la dirección y tutela de Eduardo Toldrá. Fue tras la prematura desaparición de este llorado maestro cuando se hizo aconsejable la reorganización, fundándose un patronato, formado por el Ayuntamiento y las principales asociaciones musicales de la ciudad, que estableció el reglamento y las bases que habrían de regir la nueva orquesta, de la que fue nombrado director Antoni Ros Marbá. A partir de ese momento, y en el curso de diez años de intenso trabajo, el joven director supo colocar a la Orquesta a un estimable nivel, elaborando un amplio repertorio y capacitándola, incluso, para la participación en representaciones de ópera. Han sido numerosos los artistas de categoría que han colaborado con la Orquesta, y numerosos también los grupos de cámara que han nacido de su seno y que continúan con entusiasmo su labor, de los que son ejemplos el Trío Ciutat de Barcelona, el Grup Bartók, el Quartet Sonor, etc.

Desde hace dos temporadas, sin duda coincidiendo con el progresivo distanciamiento de Ros Marbá, se ha registrado un

alarmante descenso del nivel artístico de la Orquesta, que ha llegado últimamente a adquirir caracteres de crisis, de la que no sabemos si logrará sacarla el nuevo director titular.

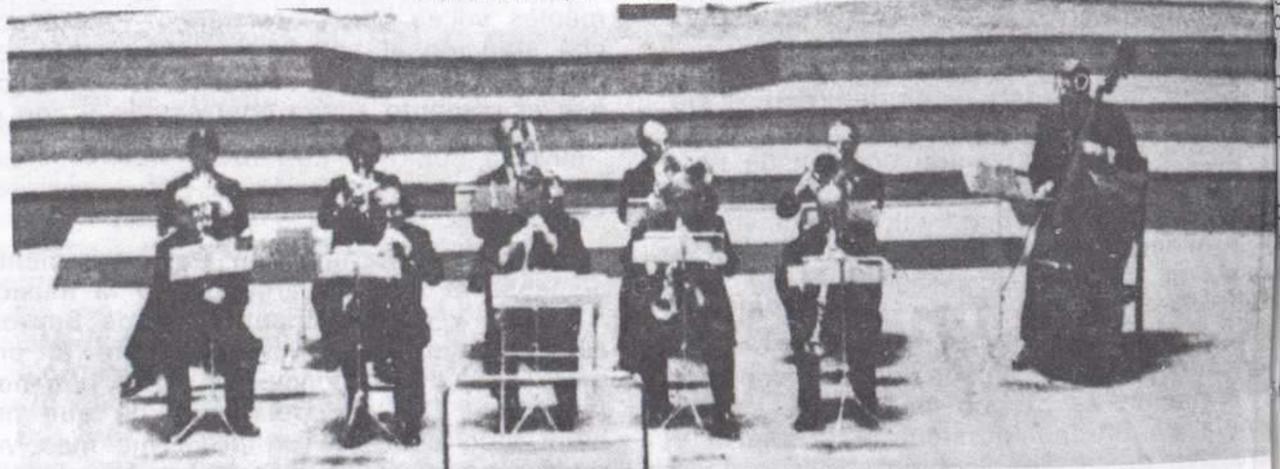
Salvador Mas, que se hizo cargo de la titularidad en la pasada temporada, pertenece a la joven generación de directores españoles que, por su talento, han tenido la oportunidad de perfeccionar estudios en el extranjero, y así, ha estudiado en Viena, Salzburgo y Siena, y fue contratado por el Teatro Municipal de Opera de Maguncia. Se trata de un hombre irregular y todavía poco instalado en su comprometido papel y es, por tanto, difícil enjuiciar ahora su tarea. Lo cierto es que tras más de un año de trabajo junto a la Orquesta, no podemos decir que ésta haya superado el bache. Reconozcámosle su inteligente programación, su inquietud por buscar planteamientos originales y su aparente alergia a la rutina; pero señalemos a continuación que todo ello corre el riesgo de quedar en propósitos de buena voluntad si no va acompañado de un silencioso, pero duro trabajo con la orquesta, único modo de poder contar con un instrumento adecuado y maduro, que le sirva para exponer sus criterios con dignidad. Hoy por hoy, la Orquesta sigue necesitando un maestro que reúna inteligencia, personalidad, tesón y experiencia, cualidad esta última que tememos no posea en cantidad suficiente el sucesor de Ros Marbá. Con todo, hacemos votos para que su labor sea fructífera y coadyuve a que nuestra Orquesta recupere la categoría de hace unos años.

Una de cal y una de arena

Si nos hemos extendido en las precedentes consideraciones ha sido con la finalidad de aportar algunos elementos de juicio que permitan entender mejor lo ocurrido en las dos primeras actuaciones de la Orquesta en este curso. La primera de las cuales, que era, además, el concierto inaugural del Festival, presentaba un programa muy atractivo: La **Sinfonía número 39** de Mozart y la **Misa en Mi bemol mayor, D. 950**, de Schubert; dos obras poco programadas, sobre todo la segunda, pero de gran belleza, lo que despertó nuestro interés e ilusión y quizá por esto, también nuestra amarga decepción a la salida.

Para empezar, la **Sinfonía** de Mozart, que es de muy difícil ejecución, por requerir un gran virtuosismo orquestal y una precisión estilística notable, aún hizo más patente el lamentable estado de la Orquesta su torpeza mecánica y hasta su desafinación. El contraste entre la buena voluntad del director por buscar nuevas vías de aproximación a Mozart y la respuesta torpe de la Orquesta, fue dramático. No se trata ya de un problema de interpretación o de concepción de una determinada partitura sino de mera ejecución; para decirlo claramente, con una orquesta que tiene dificultad para dar las notas no puede el director

Cobla Municipal Ciutat de Barcelona



haciendo caso omiso de esto, preocuparse por dar originales versiones; hay elementales problemas de mecanismo y afinación que deben ser previamente resueltos, y es responsabilidad del titular trabajar con la orquesta cuanto sea necesario para ello.

En su concepción de Mozart, Salvador Mas se aparta de los cauces tradicionales, buscando unos modos, al parecer, más auténticos. Entre las innovaciones presentadas, la más llamativa resulta la diferente forma de acentuar los compases de la introducción. Con independencia de la legitimidad del recurso, pensamos que la **Sinfonía número 39** queda así desprovista de empaque y solemnidad, y que, por el contrario, no gana nada a cambio, sino una cierta impersonalidad. Señalemos que los «tempi», excesivamente rápidos, aún coadyuvaban más a esta pobre impresión.

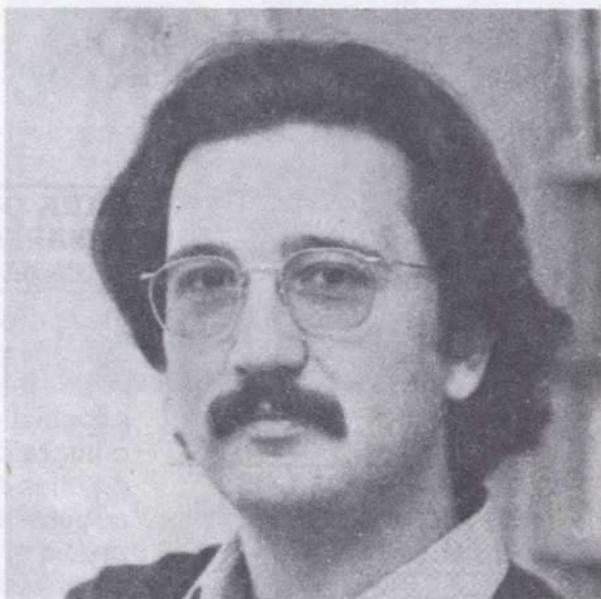
La **Misa** de Schubert es una obra compleja e irregular, que reúne momentos de gran inspiración junto a otros de cierta torpeza constructiva y reiteración. Se requiere, por tanto, una batuta muy hábil e inspirada para presentar esta enorme página sin desmayos. La visión de Mas está, en este caso, más de acuerdo con las tradiciones románticas, y quizá pecó por el extremo que en Mozart: unos «tempi» lentísimos y faltos de tensión, una dinámica totalmente plana y un desmesuramiento sonoro se tradujeron en una inmediata pesadez, que no cesó ni en los momentos más hermosos de la partitura. La Orquesta estuvo tan desafortunada como en Mozart, con la discreta excepción de los metales, que siempre suele ser lo más digno. Los solistas, E. Barry, C. Denley, M. Hill, N. MacCie y C. Keyte, pasaron sin pena ni gloria. Lo mejor de todo, sin duda, fue el Coro de Radiotelevisión Española, que cantó con color y afinación superiores a otras ocasiones en que le hemos oído.

Tras este penoso concierto, la Orquesta Ciutat de Barcelona nos sorprendió, el 19 de octubre, con una de las mejores actuaciones que le recordamos. El programa, íntegramente dedicado a Mahler, incluía los **Kindertotenlieder** y la **Cuarta sinfonía**; programa, pues, difícil, no sólo por las especiales complejidades de las respectivas partituras, sino, sobre todo, por el difícil estilo que requieren estas obras.

Desde el comienzo nos pareció que Salvador Mas conecta mejor con Mahler que con Mozart o Schubert. Su traducción de los **Kindertotenlieder** fue esforzada y atenta a la letra y al espíritu de esta música, logrando crear un clima de pesimismo, bastante adecuado a este hermoso ciclo. La Orquesta se movió en un nivel de dignidad, años luz con respecto al concierto anterior. Desgraciadamente, no pudimos disfrutar, tampoco en esta ocasión, de una grata interpretación integral, debido a la bochornosa intervención del bajo solista, David van Asch. Tal vez no valiera la pena entrar en detalles de una actuación que fue globalmente mala, pero apuntaremos algunos: ausencia notable de agudos (pasó unos apuros terribles cada vez que la partitura obliga a subir, quedando totalmente estrangulado en «O sei nicht bang!», de la cuarta canción); voz entubada y rígida; timbre pálido y plano; su modo de cantar es de una pasividad irritante (más que cantar, diríamos que emite notas). Una actuación lamentable.

Si buena fue la participación de la Orquesta en la obra precedente, en la **Cuarta sinfonía** estuvo desconocida. Las cuerdas sonaron conjuntadas y matizaron admirablemente, siendo destacable la intervención del concertino, Josep Maria Alpiste; las maderas lograron esta vez superar su crónica desafinación, y tocaron con gusto y claridad; las trompas no cometieron ni un solo fallo, y tocaron fuerte, sin miedo. En

conjunto, la claridad de texturas fue notable, y la Orquesta supo responder con una rara sensibilidad a la necesidad de un estilo



Salvador Mas.

típicamente mahleriano, pedido en este caso por el director, y del que tal vez sólo se pudiera reprochar una innecesaria exageración y un cierto amaneramiento. El planteamiento estructural de la **Sinfonía** fue muy aceptable, y sólo en el difícil desarrollo del primer tiempo hubo algún momento de confusión, que no llegó a empañar el resultado global. El fraseo de los violoncellos careció tal vez de la debida ampulosidad, y registró alguna destemplanza en el agudo.

La soprano Carmen Bustamente fue la encargada de cantar las bellas canciones del **Knaben Wunderhorn** que cierran la obra. Desgraciadamente, apenas resultó audible, suponemos que en un esfuerzo por lograr un máximo de intimismo y delicadeza. Ciertamente, fue una lástima, pues, por lo que pudimos oír, cantó con musicalidad y sentimiento.

¿Qué ocurrirá en el próximo concierto de la Orquesta Ciutat de Barcelona? ¿Mantendrá el nivel mostrado en este concierto-Mahler, o regresará a la incompetencia? Pronto se sabrá; el día 3 de noviembre da comienzo el ciclo de conciertos de abono. Ya les informaremos.

DOS DISTINTOS Y GRANDES PIANISTAS

Ingrid Haebler

Aunque nunca antes había actuado en Barcelona, Ingrid Haebler era conocida por el público aficionado como una «especialista» de Mozart, o al menos como una buena intérprete de dicho compositor, a través de sus integrales de los **Conciertos**, las **Sonatas** con Szeryng, etc. Sin la fama de otros pianistas mozartianos y, por qué no decirlo, sin que sus grabaciones hayan conseguido hasta ahora resultados excepcionales, aunque sí excelentes, nadie podía pensar que su recital revelaría a una artista inmensa, con una personalidad diferente a lo que hoy en día acostumbramos a escuchar en las salas de conciertos.

Nos apresuramos a decir que a la Haebler sólo la imaginamos en un tipo de repertorio como el que tocó (**Sonata en Do menor**, de Johan Christian Bach; **Andante con Variaciones en Fa menor**, de Haydn, y **Variaciones en Do mayor, Adagio en Si menor y Sonatas K. 332 y K. 330** de Mozart), y donde, al menos en el Palau, alcanzó cotas que nos hicieron vislumbrar de repente los fantasmas de Clara Haskil y de Walter Gieseking. Porque, en primer lugar, el sonido es completamente «natural». Con esto significamos que la Haebler rea-



Ingrid Haebler.

liza cualquier sutileza sonora «piano» o «pianissimo» recurriendo mínimamente (al revés de las modernas «creaciones de sonido» mozartianas) al pedal celeste. Cuando en el sonido interviene el problema técnico (en Mozart, la constante agilidad), la cuestión se resuelve del mismo modo, con un absoluto dominio de la pulsación y del contacto de los dedos con las teclas, eliminando totalmente cualquier dureza.

Interpretativamente, una profundamente meditada concepción unitaria preside las obras (los primeros y terceros tiempos de las **Sonatas** mozartianas, por ejemplo), y dentro de la misma, la artista se permite una sucesión continuada de hallazgos musicales inéditos: como muestra, ninguna repetición fue igual a la variación anterior (**Variaciones** «Ah! Vous dirai-je maman»); en las reexposiciones de las **Sonatas** siempre encontró el modo de ofrecer un pequeño «rallentando», un mínimo «rubato»; en fin, algo nuevo y musicalmente admirable con que distinguirlas de las exposiciones. Se podría hallar una similitud con el modo de expresarse de Rosalyn Tureck (especialmente, de la Tureck de las **Goldberg**), con lo que admitimos que haya cierto público que pueda no sentirse motivado por este tipo de interpretaciones.

No analizaremos una por una las obras interpretadas, ya que responden todas a las cualidades expuestas; destacaremos, simplemente, y por subrayar algo, pues casi todo estuvo al nivel de lo extraordinario, la serenidad y sencillez vertidas en la **Sonata** de J. Ch. Bach (de todos modos, y lo preferimos, sin la implacabilidad que hubiera impuesto Tureck), la contención del tercer movimiento de la **Sonata K. 332** (tan diferente del virtuosismo, por otra parte admirable, de Brendel o Larrocha), la multitud de hallazgos, ya citados en las variaciones de Mozart; la hondura expresiva en el **Adagio** (estamos seguros de que Haebler debe realizar alguna bellísima incursión a ciertas obras de Beethoven) y una emocionante versión de un **Impromptu** de Schubert, concedido como «bis», que nos recordó al gran Kempff.

Pollini

Para un noventa y cinco por ciento de pianistas, anunciar un programa con los **Estudios sinfónicos** de Schumann, las **Tres Piezas** de la **Op. 11** y las cinco de la **Op. 23**, de Schoenberg, y una obra desconocida de Nono para piano y cinta magnetofónica, significa llenar diez filas de butacas del Palau. Con el mismo programa, Maurizio Pollini agotó las localidades del Palau y consiguió un triunfo clamoroso. Porque, por lo que observamos, Pollini ha entrado, para Barcelona, en el reducidísimo ámbito de los mitos, debido, primeramente, a su maravilloso recital Schubert del pasado año; se-

Vuelven los superventas del siglo

PARA TODOS LOS AFICIONADOS A LA MUSICA.

Tras una breve aparición en primavera (motivos técnicos abreviaron la duración proyectada) aquí están de nuevo las más grandes colecciones de música grabada en la historia del disco:

EDICION BACH:

11 álbumes.

EDICION BEETHOVEN:

12 álbumes.

EDICION SINFONIAS:

12 álbumes.

EDICION VIVALDI:

6 álbumes.

EDICION MOZART:

11 álbumes.

Las tres primeras no son desconocidas para los aficionados. Las de Vivaldi y Mozart nacen este año. Dada su extensión, la edición Mozart se completará en tres etapas; ésta, que es la segunda, eleva a 11 los 5 álbumes iniciales de Primavera.

PARA QUIENES NO DESAPROVECHAN LAS BUENAS OCASIONES.

Cada álbum de las colecciones reseñadas se vende a un precio especial de oferta, y la compra de uno o varios de ellos da derecho a adquirir a mitad de precio el mismo número de discos o cassettes de los catálogos generales Deutsche Grammophon y Philips que los contenidos en el álbum o álbumes de oferta adquiridos.

PARA LOS QUE LO TIENEN CASI TODO.

Para que haya donde elegir, nuestros catálogos generales están ahora más completos que nunca, incluyendo numerosas reediciones. También aparecerán, a lo largo de la oferta, interesantes ediciones en Lps. y álbumes de absoluta novedad.

PARA QUIENES LO DEJAN TODO PARA ULTIMA HORA.

La fabricación de álbumes de colecciones es limitada. Aquellos que se agoten

no podrán ser reeditados en esta ocasión, así como tampoco serán suministrados los que pudieran sobrevivir al cierre de la oferta. Ahora (el tiempo vuela) es el momento de realizar la más variada y ventajosa compra discográfica de su vida. Su marido se lo agradecerá

PARA LOS QUE NO LEEN LOS ANUNCIOS.

Tienen toda la razón: no se puede informar en una página sobre una oferta de cerca de un millar de obras. Hay que darse una vuelta por los establecimientos especializados: solicite en ellos información y catálogos.



Edición Sinfonías



Johann Sebastian Bach



Antonio Vivaldi



Wolfgang Amadeus Mozart



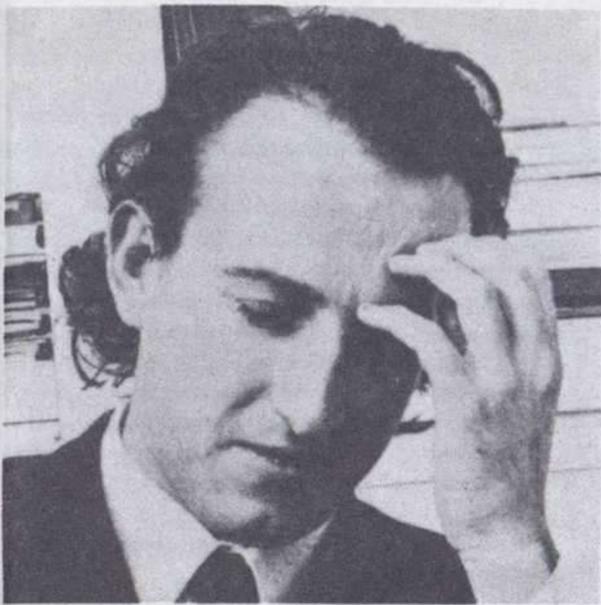
Ludwig Van Beethoven



LOS SUPERVENTAS
DEL SIGLO EN



AL PRECIO DEL AÑO



Maurizio Pollini.



Trio de «Viole da Gamba».

principales, respectivamente, de los dos números de **En plein air**, de Bela Bartók, ofrecido como «bis». La obra de Nono, enjuiciada con la perspectiva limitada que supone una única audición, no nos pareció que aportara nada sustancial a las recientes experiencias en búsqueda de nuevas combinaciones sonoras.

EL SIGLO XVIII

El Festival dedica tradicionalmente una gran atención a la música del siglo XVIII y anterior. El primero de los conciertos dedicados a ella estuvo a cargo del Trío de «Viole da gamba».

El Trío de «Viole da gamba», formado por Jordi Savall, Sergi Casademunt y Christophe Coin, representa casi el «desideratum» de una musicología viva, que hace pasar las obras del repertorio olvidado (y de alto nivel estético) de los orígenes de la música instrumental europea del manuscrito al público, sin más proceso intermedio que el imprescindible estudio que su interpretación requiere. En un caso, por lo menos, los tres intérpretes usaron fotocopias directas del manuscrito musical, en cifra, para su versión de cara al público, la cual incluyó, además, muy adecuadamente, explicaciones realizadas de viva voz para el público por parte del jefe del grupo, Jordi Savall (lástima que su poca facilidad de palabra frustrara un tanto esta excelente iniciativa). El concierto incluyó obras de Tye, Coperario, T. Hume, Gibbons, Lupo, Purcell y J. S. Bach, y tuvo en todo momento un excelente nivel interpretativo y un positivo interés musical.

Frans Brüggen y Gustav Leonhardt

El excelente intérprete holandés Frans Bruüggen, flauta de pico y travesera, realizó una admirable exhibición de virtuosismo con estos instrumentos de sonoridad delicada, acompañado al clave por el ya repetidamente admirado en Barcelona Gustav

Leonhardt. El concierto, que incluyó obras de F. Dieupart, J. S. Bach y Ancángello Corelli (en sustitución de la anunciada **Sonata** de F. Mancini), resultó altamente satisfactorio, por el alto nivel interpretativo de ambos artistas, exentos de cualquier sombra de divismo, y al servicio de obras sumamente atractivas, a las que cabe añadir la interpretación solista de Gustav Leonhardt de una transcripción para clavicémbalo de la «**Suite**» número 6 para violoncello, de J. S. Bach.

El concierto atrajo un numeroso público joven, lo que motivó el desconcierto y hasta, sorprendentemente, la reticencia de más de un crítico barcelonés. Esta magna afluencia de gente joven, y hasta jovencísima, a los conciertos de música barroca es, al contrario, sumamente estimulante, y tal vez sea la puerta que conduzca a la curación, en un futuro próximo, de algunos de los grandes males que afectan a la vida musical barcelonesa.

Conmemoración del 250 aniversario del padre Antonio Soler

Este heterogéneo concierto tuvo interés en cuanto homenaje al magno compositor catalán Antoni Soler, desgraciadamente aún poco divulgado entre nosotros, incluso entre melómanos aficionados a la música del siglo XVIII.

Sin embargo, el nivel interpretativo medio resultó bastante mediocre. Se compuso la audición de dos sonatas para clave y del conocido **Fandango** para el mismo instrumento, correctamente interpretadas por María Lluïsa Cortada, a quien las dificultades del referido **Fandango** restaron alguna brillantez en algunos pasajes. El Quartet Sonor, con la mencionada artista al clave, interpretó, sin mucho acierto, el **Quinteto número 5**, y la Coral Canigó, «a capella» en muchas ocasiones y con miembros del cuarteto en otras, dio unas versiones pasables de distintas piezas de música religiosa del P. Soler. Lo más destacado del con-

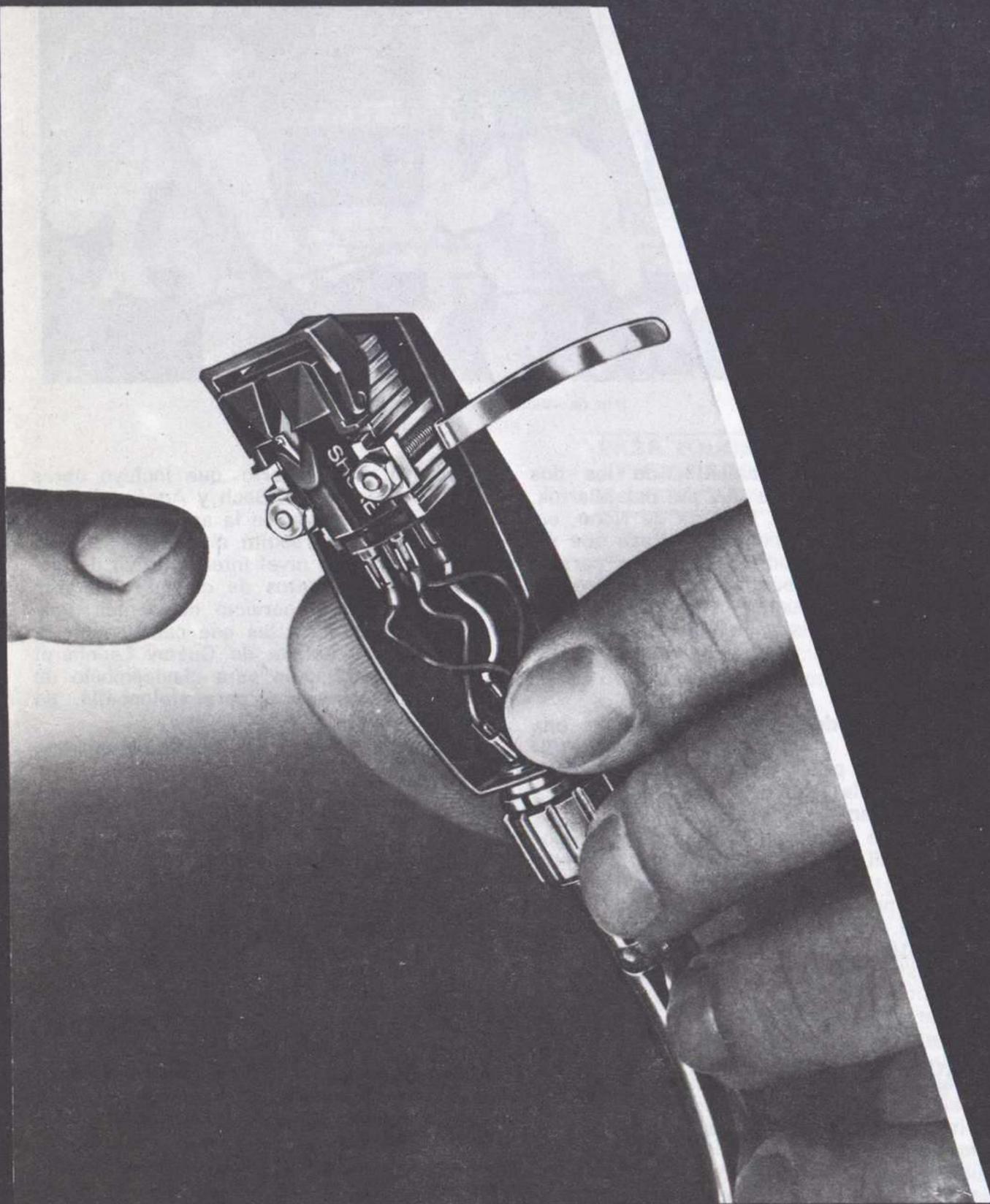
Grup Bartók



segundo, a su abundante y bien promocionada discografía, y tercero, a una serie de causas extramusicales, que nos abstendremos aquí de comentar. De mantenerse así, quizá se establecerá con el tiempo una relación Pollini-Barcelona semejante a la que durante tantos años tuvo Rubinstein con nuestra ciudad.

Pero aunque los resultados en cuanto a éxito y admiración puedan llegar a ser los mismos, las causas, de momento, no lo son exactamente (como no sea una importantísima: la autenticidad), pues, lógicamente, los sistemas interpretativos son otros. Los **estudios sinfónicos** de Schumann (en versión íntegra, incluyendo las cinco variaciones póstumas, esta vez después del **Estudio número 5**, y realizando unas pequeñas variaciones, desconocidas por nosotros, en la repetición del tema principal del último número), fueron expuestos con técnica inabundante, robustez y lirismo schumanianos (estos dos últimos conceptos, sin embargo, poco contrastados), dentro de una concepción general de «tempo» rápido, inteligentísima cara al público, dadas las dimensiones de la obra. Es decir, pocos pianistas podrían hoy abordarla así. Pero aquellos momentos mágicos emocionantes e irrepitibles de algunos pianistas (el mismo Pollini en la segunda parte del concierto, como veremos, o en su Schubert pasado), brillaron por su ausencia. Ni la pasmosa agilidad, perfectísima, de la mano derecha de Rosa Sabater en el **Estudio número 3**; ni la sonoridad de orquesta de Sviatoslav Richter en el **Estudio número 4** y en el **Número 10**, ni la grandeza y emoción totales de Claudio Arrau, versiones todas escuchadas en Barcelona en los últimos años. En todo caso, sí fue excepcional la versión del «Finale».

Pero como los mitos en algo tienen que demostrar serlo, las versiones de las piezas de Schoenberg y de los dos «bises» de Bela Bartók corresponden a aquellos casos de genialidad que no es frecuente. Las de la **Op. 11** fueron expresadas de un modo lírico, como si de un apéndice de Brahms se tratara (increíble la perfección técnica de la tercera, con sus difícilísimos saltos de acordes); las cinco más áridas de la **Op. 23**, respetando todas y cada una de las indicaciones de la partitura, y al mismo tiempo enlazando la multitud de cambios de compás propuestos por el autor (3/4, 2/4, 1/16, 3/8, 4/4, 4/2, etc.) admirablemente, con románticos «rubatos», resaltando temas de la mano derecha y de la mano izquierda insólitos, aunando, en fin, una comprensión lúcida de la obra con una gracia personal incomparable, como la aplicación al «Walzer» (número 5 de la **Op. 23**), ya dodecafónico. El sonido, de una belleza absoluta, y la demostración de una técnica portentosa fueron las dos características



Aquí nace la Alta Fidelidad.

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

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

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

Brazo o tocadiscos

Cápsula

Amplificador

Pantallas acústicas

Nombre

Dirección

Población



SHURE

cierto fue la excelente versión del **Concierto número 3** para órgano y clave realizada por Montserrat Torrent y María Lluïsa Corada, respectivamente.

A MUSICA CONTEMPORANEA

El Grup Bartók ha dado una excelente muestra de su buena preparación en el campo de la música de vanguardia al interpretar, en el Teatre Lliure, del popular barrio de Gràcia, dos obras clave en la evolución del lenguaje musical contemporáneo: **Pierrot Lunaire** (de 1912), de Arnold Schoenberg, y **Le marteau sans maître** (de 1954), de Pierre Boulez.

El escenario, quizá excesivamente preparado para otras actividades que no para la música, puesto que creaba confusiones sonoras en varias ocasiones, era, en cambio, un lugar muy propio, por su carácter popular, para ella; un público joven y muy bien dispuesto recibió con aplausos ambas interpretaciones.

La primera, **Pierrot Lunaire**, obra clave en el andar de Schoenberg, puesto que es la última antes del decenio de silencio (1913-1922), fue interpretada con gran acierto, debiéndose notar la labor meritoria del director del grupo, J. Ll. Moraleda, quien supo medir con exactitud una partitura de muy difícil ritmo, dando la falsa impresión de que su labor se reducía a llevar el compás. La voz, a cargo de la polifacética «mezzo-soprano» Anna Ricci, fue un concierto de virtuosos. El «Sprechgesang» deslizante indicado por la partitura fue logrado con mucho acierto, ofreciendo al auditorio una buena muestra del expresionismo que alimentó a Schoenberg al escribir la obra. El conjunto de cinco instrumentistas interpretó la partitura con suficiente calidad, exhibiendo una buena dosis de gimnasia, al verse obligados a cambiar de instrumentos a lo largo de la interpretación.

La segunda obra, **Le marteau sans maître**,

con textos del surrealista René Char, con la que Boulez consiguió su mejor consideración, verdadero concierto de sonidos, la «klangfarbenmelodie» serial, fue expuesta con pulcritud. Aunque la percusión cubría excesivamente a los instrumentos de timbre más débil (la guitarra se veía, pero no se oía), la variedad sonora resultó agradable al oído, y a pesar de lo dificultoso de los ritmos entrecortados, una vez más el Grup Bartók patentizó su buena preparación para este tipo de composiciones. Esta segunda obra, en conexión muy directa con la primera, resultó, en cambio, más inteligible gracias a la mayor duración de las diferentes secciones, lo que permitía al auditor acomodarse a cada una de ellas. La función de la cantante quedó muy reducida, por expreso deseo del compositor, siendo un instrumento más. La Ricci ofreció por segunda vez una interpretación magistral, poco francesa, pero muy bien modulada, destacando el trémolo de la sección final.

CONCIERTO HOMENAJE A PAU CASALS

En la quinta función del Festival se celebró un concierto ofrecido por la ciudad de Barcelona a la XXVII Asamblea plenaria de la Federación Mundial de Asociaciones para las Naciones Unidas, que se convirtió en un homenaje a ese catalán universal que fue Pau Casals.

La primera parte estuvo a cargo de la Coblá Municipal Ciutat de Barcelona, que sustituyó —y perdimos en el cambio— a la inicialmente anunciada Coblá Principal de la Bisbal. Se interpretaron sardanas de July Garreta (**Juny y A Pau Casals**), Enric Casals (**Tarragona**), Enric Morera (**L'Empordà**), Joan Manen (**El caballer enamorat**) y, finalmente, la sardana compuesta por Pau Casals, **Festivola**, para acabar la actuación con una versión para «coblá» de **Els Segadors**. La actuación de la Coblá Municipal

Ciutat de Barcelona fue bastante gris, sin destellos. La danza catalana requiere, para alcanzar brillantez, una gran calidad en algunos solistas, como son la «tenora» y el «tible»; aquí hemos de hacer mención de la floja actuación del primer «tenora», que ni superó las dificultades técnicas de las obras interpretadas, ni puso el calor necesario en su cometido. El primer «tible» tuvo una buena actuación técnica, pero adolecía de cierta falta de expresividad. Muy discretos los segundos «tible» y «tenora», y bastante bien en su acompañamiento los «fiscorns», y menos las trompetas y el trombón de varas.

En la segunda parte se interpretaron tres piezas originales de Pau Casals, en las que intervinieron el Orfeó Catalá, que cantó **Sant Martí de Canigó**; el Cor/Orfeó de Vendrell, con la **Salve Montserratina**, y la Coral Sant Jordi interpretando **O vos omnes**. Alcanzaron las tres masas corales un gran nivel, destacando la interpretación de la última, en la que su director, Oriol Martorell, consiguió una versión de gran dulzura, una casi perfecta conjunción y unos pianísimos que parecen imposibles en una masa coral. Para dar fin a la segunda parte se cantó el **Himne a les Naciones Unides**, de Pau Casals, dirigido por su hermano Enric e interpretado por la Orquesta Ciutat de Barcelona y por las tres corales antes mencionadas. Se repitió el final del hermoso himno, y para finalizar, Oriol Martorell dirigió a todos los presentes en el canto de **Els Segadors**.

* * *

No queremos cerrar esta crónica sin expresar públicamente nuestra satisfacción por la concesión del Premio Nacional de Música a Frederic Mompou y sumarnos a la adhesión ya expresada por RITMO en el número anterior.

«I TADDEI»

Viene de la pág. 18)

que algo muy parecido puede darse con Weissenberg: él grabó las Variaciones «Goldberg»...

A.—Entre paréntesis, quizá lo más grande que Weissenberg haya hecho en discos.

G. (En voz baja, sonriendo).—Espere a oír el Clave bien temperado... Pero, como le decía, esas Goldberg, que a usted tanto le gustan, las grabó saltando de una «Variación» a otra. Y a lo mejor grababa la tercera «Variación», y después la trece, o la veinticuatro, y a continuación el tema, la «Arietta», o la presentación final de la misma, y después la sexta «Variación». Y esta clase de organización mental, que implica una capacidad enorme de concentración, sólo la he encontrado en estos dos artistas, quiero decir; también hay otro músico con quien lo he experimentado, que es Protopovitch: usted puede hablar con él de cualquier cosa, del mal tiempo, de la lluvia, de perros, que es uno de sus temas favoritos; de un chiste sobre un viejo judío; usted puede bromear, decir lo que quiera; puede discutir un contrato o el «menú» de un restaurante, lo que sea, y al minuto siguiente usted enciende la luz roja y él puede grabar de inmediato, está concentrado, inmerso en la música en segundos.

A.—Bien, creo que...

G.—Espere, quiero citar alguna otra grabación particularmente querida. Salomé, por ejemplo, que me ha permitido trabajar en Ginebra, con la Filarmónica, y en la Sophiensaal, con una magnífica colaboración de los colegas de Decca: creo que esa es una de las mejores grabaciones de ópera que he producido, si no la mejor (7). También guardo el mejor recuerdo de las grabaciones de

(7) Salomé, que se acaba de editar en España, ha obtenido este año el «Premio Internacional de la Crítica Discográfica», fallado en Gstaad, y ha simbolizado el premio especial EMI discernido por RITMO en 1979. Su comentario crítico se incluye en este mismo número.

Bruckner que hemos realizado. Y supongo no le sorprenderá que le diga que entre mis registros favoritos está la nueva versión de las Sinfonías de Beethoven de Karajan, tanto la versión montada para el cine como la preparada para Deutsche Grammophon.

A.—¿Y qué puede decirme de Lohengrin?

G. (Mirando hacia el techo, moviendo la cabeza).—Pues... más bien nada. Es un tema complicado y es mejor dejarlo estar.

A.—Si mi información no es errónea, gran parte de la ópera se había grabado, en Berlín, antes del Festival de Pascua de Salzburgo, en 1976, en donde se produjo el «forfait» de René Kollo. ¿Qué pasará con este material?

G.—No lo tome a mal, pero no puedo darle ninguna respuesta. Demos tiempo al tiempo.

A.—De acuerdo. ¿Cuáles son sus proyectos más inmediatos?

G.—Pues... óperas, lo cual me da mucha alegría, porque adoro grabar óperas. Está Pélleas et Melisande, de Debussy, con Frederica von Stade, Richard Stillwell y José van Dam (8). Luego Aida, con Carreras, Freni, Capuccilli y Ghiaurov (cfr. nota 5). También Tosca, con Carreras, Ricciarelli y Raimondi. En diciembre del setenta y nueve haremos Parsifal, y para el ochenta, Norma y La flauta mágica. Todas estas obras las dirigirá Karajan.

A.—Bien, gracias por dispensarme tanto de su tiempo. Espero quede satisfecho de todos estos proyectos.

G. (Con expresión pícaro).—Espero no ser sólo yo el que quede satisfecho...

(8) Pélleas, ya grabado, está siendo distribuido en Europa este invierno.

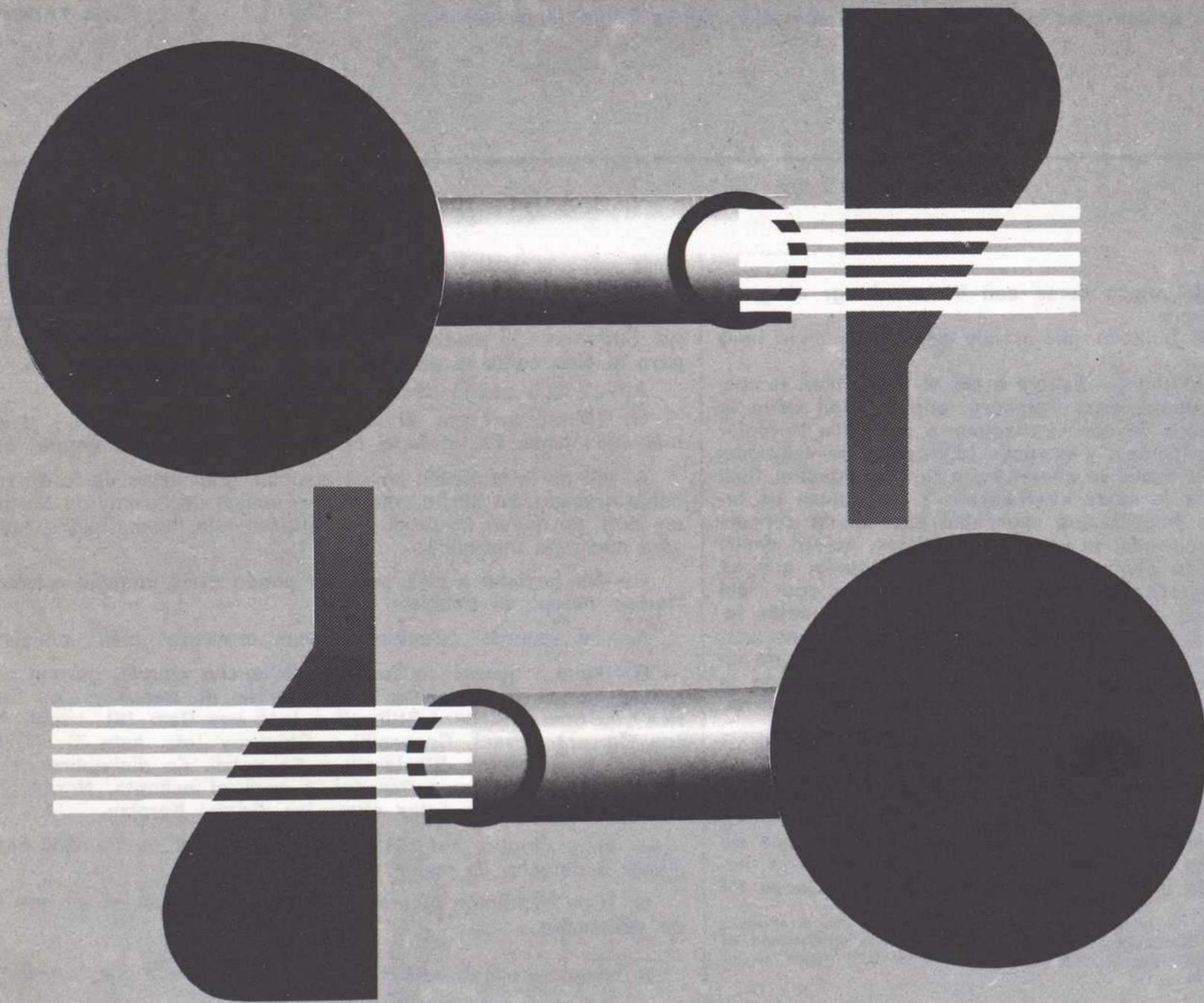
EL MARAVILLOSO MENSAJE DE LA
MUSICA AL ALCANCE POPULAR DE MEDIO MILLON
DE VISITANTES

- Toda la gama de **INSTRUMENTOS**
- Todo el repertorio de **PARTITURAS-DISCOS**
FONOGRAMAS
- Las novedades en **ELECTROACUSTICA**
ALTA FIDELIDAD
- La cultura y la didáctica en el **AULA PILOTO**

CONCIERTOS - RECITALES - DEMOSTRACIONES INSTRUMENTALES - CINE MUSICAL - CONCURSOS DE INTERPRETACION - COLOQUIOS - QUIOSCO DE LA MUSICA - JORNADAS TECNICAS

INFORMACION:

Joaquín María López, 23, 1.º - Teléfonos: 4494800 - 4494916



SALON DE LA MUSICA



en **EXPO OCIO**
 LA FERIA DEL TIEMPO LIBRE
 FERIAAL CASA DE CAMPO - MADRID - PABELLON XII
 15-23 MARZO 1980 - DE 11-21 HORAS

DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER



FESTIVAL DE OTOÑO: IBERMUSICA-LOEWE

EL FENOMENO BARENBOIM

En Madrid, gracias a Ibermúsica, hemos tenido, en el espacio de un mes, nada menos que seis actuaciones de Daniel Barenboim, tres en su calidad de director (al frente de la Orquesta de París) y tres en su calidad de pianista. A través de estos conciertos ha podido perfilarse, con bastante nitidez (completando los rasgos ya definidos a raíz de anteriores visitas) su personalidad musical, desdoblada actualmente en los fundamentales cometidos señalados. Han sido, en efecto, estas intervenciones suyas buena piedra de toque para juzgar un estilo y una técnica, para delimitar su real dimensión y para intentar —cosa siempre difícil— describir sus características esenciales, a fin de plantearse, con el mayor conocimiento de causa, si detrás del mito existen un pensamiento y una capacidad técnica, de realización, de transmisión auténticos y profundos. Quizá, aunque la base cultural y la idea musical sean en él esencialmente las mismas, convenga, a efectos de claridad expositiva, realizar el estudio de sus cualidades y de los resultados obtenidos en Madrid examinando por separado sus prestaciones como director y como instrumentista.

EL DIRECTOR

Actualmente Barenboim se nos ofrece con un bagaje técnico bastante más completo y perfeccionado del que hizo gala en sus anteriores actuaciones madrileñas (con la English Chamber Orchestra y con la Filarmónica de los Angeles): el gesto es ahora más claro y preciso; moderno, no exento de elegancia, basado en un simple pero eficaz giro de muñeca y un bien medido movimiento de brazos, que baten frecuentemente abajo, actitud «a lo Karajan»; un gesto al que quizá le falten depuración y sensibilidad para promover mejores efectos y una mayor riqueza en la expresión de matices (que puede obtener con determinadas indicaciones de la mano izquierda). Sus ataques, que han adquirido una consistencia y unidad encomiables, son a veces demasiado bruscos, cortantes, innecesariamente violentos (lo que puede destruir la correcta exposición del discurso). En suma, una técnica del gesto práctica, clara,

bastante contundente, aunque algo rígida y esquemática y no siempre segura (desigualdades palpables en la «Fantástica»). Desde este punto de vista, pues, Barenboim se encuentra a un nivel alto, pero lejos de la excepcionalidad. Excepcionalidad que —al menos, por lo apreciado en estos tres conciertos— no se muestra en los resultados artísticos obtenidos, y que tampoco parece hallarse —al menos, no de un modo general— en las ideas musicales motrices. Es decir, que (y en el aspecto pianístico no sucede así exactamente) no solamente cabe hablar de una dicotomía entre el pensamiento musical de origen y la manera de verlo, de traducirlo, de «explicarlo», sino —y aquí, probablemente, reside la relativa desilusión ante su labor en este caso— que cabe hablar también de que, realmente, el resultado sonoro final se aproxima bastante a lo querido (con lo que ya sería criticable el

análisis y el pensamiento originales). Otras veces el músico Barenboim (en su anterior actuación con la Filarmónica de Los Angeles, en algunas intervenciones como pianista), por profundidad y coherencia de ideas, por lógica de pensamiento, nos dejaba entrever, a través de una no perfecta traducción, unos planteamientos interpretativos de muy alto nivel, solamente deslucidos por esa falta de «redondeo», de acabado de la forma.

Lo más sorprendente de todo es la irregularidad e incluso la poca coherencia de los postulados interpretativos del músico anglo-argentino, como si en muchos casos no existieran todavía en él ideas claras, maduras, elaboradas, y como si a veces se decidiera por soluciones producto de una inspiración repentina más que de un plan estructural previo (cuarto tiempo de la *Octava* de Bruckner y, más concretamen-

Barenboim, director, en pleno ensayo. No siempre hay profundidad y coherencia musicales tras este gesto tenso y concentrado, anunciador de un ataque violento.



ACABA DE APARECER
una grandiosa biografía de

F. HERNÁNDEZ GIRBAL



ADELINA PATTI



LA REINA DEL CANTO

A una exhaustiva y exigente documentación, el autor ha unido su peculiar amenidad y su gran arte narrativo para conseguir un animado y atrayente cuadro de época lleno de relieve, luz y color.

ADELINA PATTI

La reina del canto

Es mucho más apasionante que una novela. Por sus páginas desfilan, magistralmente evocadas, multitud de figuras de la época, los ruidosos triunfos de la diva, sus amores, sus excentricidades y un sinfín de sucesos sorprendentes y de curiosas anécdotas.

Un espléndido tomo de 480 páginas encuadernado en tela, con sobrecubierta. Lleva 33 ilustraciones fuera de texto, en las que se reproducen retratos y documentos hasta ahora inéditos.

Ptas. 600

Puede pedirlo en su librería o a:

EDICIONES LIRA
Cea Bermúdez, 24
Madrid - 3

Distribución:

IBER-AMER, S. A.

Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



Joaquín Comar

también toca

con

Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

Salvador Rodríguez Ubeda

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

te, su coda). Algo sorprendente, en efecto, en un músico de probada solidez de criterio y de —otras veces— patente capacidad constructora. Pero así es: ninguna de las cinco obras que constituyeron sus tres programas (fragmentos de **Romeo y Julieta**, de Berlioz; **Sinfonía «Fantástica»**, del mismo compositor; **Octava** de Bruckner; **El Mar**, de Debussy, y **Novena** de Schubert) tuvo una interpretación que pueda considerarse globalmente redonda, equilibrada, unitaria. Hubo, sí, en todas (excepto quizá en **El Mar**) momentos excelentes, magníficos, reveladores de un pulso directorial y de un criterio musical de altos vuelos (comienzo de **Romeo y Julieta**, fragmentos del primer movimiento de la **Fantástica**, muchos pasajes del «Adagio» de Bruckner, casi todo el segundo movimiento de la **Novena** de Schubert...); pero fueron eso: momentos, porque en seguida la temperatura y la continuidad musical se difuminaban y se trunaban, para quedar en un nivel a lo sumo discreto, e incluso de innegable mediocridad por la tosquedad sonora, la rigidez agógica («Scherzo» de Bruckner, cuarto movimiento de Schubert) y la escasa habilidad para la planificación y clarificación de las texturas (cuarto movimiento de la «**Fantástica**», coda de Bruckner). A estas alturas resulta poco admisible que un músico como Barenboim descuide aspectos tan esenciales de la dinámica y no se preocupe —o no sepa hacerlo— de regular las intensidades y depurar los timbres, a fin de evitar esos desagradables efectos sonoros producidos por el indiscriminado lanzamiento, en los «fortísimos», de percusiones y metales; máxime cuando éstos son, probablemente, los más flojos de la excelente Orquesta de París. Raro y casi inexplicable es, desde luego, el que en una partitura como la de **El Mar** toda una magnífica formación francesa nos ofrezca una lectura —en su más estricto sentido— falta de matización poética y de refinamiento tímbrico, plana de colores, como si de una fotografía en blanco y negro se tratara. Ello hay que achacárselo a la batuta, pesada y escasamente inspirada en este caso, desconocedora, al parecer, de la sutileza del fraseo debussiano. Una batuta que no supo encontrar tampoco el camino de Berlioz, que se nos brinda con escasa fantasía, con escasa magia: «**Fantástica**», en momentos atormentada, saltó, sin embargo, falta de atractivo, de gracia, de colorido, de sabor demoníaco. «**Vals**» tuvo de todo, menos encanto y sentido de la danza; el «**Aquelarre**» final fue demasiado confuso de exposición, y en él no hubo fantasía pictórica ni sentido del teatro». Una batuta que no pudo fijar con solidez los pilares maestros del edificio bruckneriano; que fue traducido de forma alibuceante y entrecortada, falsamente espectacular, superficial; sin dosificar las agresiones, casi siempre demasiado penitentes; sin pulir las sonoridades ni dar relevancia a las voces intermedias. A este respecto fue lamentable y extraña la forma de afrontar la coda, a una velocidad excesiva e ilógica, totalmente desquiciada. El resultado fue malo, ya que no hubo ni proyección ni disección temática, tan importante en tal momento. Tiene que madurar mucho Barenboim esta **Sinfonía** y enfocarla a partir de su buen entendimiento del «Adagio», con diferencia el mejor de los movimientos, aunque en él no se lograra tampoco ese lirismo cálido y trascendido, propio del compositor austriaco. Quizá el reencuentro con el mejor Barenboim se produjo en Schubert, en donde, sin conseguir una versión equilibrada, el músico acertó a fijar un «tempo» base estructural; un ritmo funcional, tan importante en esta obra, edificada en buena medida sobre una línea motriz fundamental. Toda la versión fue viva, animada, poderosa, centrada sobre un gran segundo movimiento (no del todo



Barenboim, pianista: mucho más centrado y equilibrado. Ofreció tres excelentes conciertos, pese a que no todo en ellos fue bueno.

bien realizado, sin embargo). El «Andante» inicial fue expuesto muy lento, en óptica diversa a la que considera, luego de los últimos estudios, que entre él y el subsiguiente «Allegro» no ha de existir, prácticamente, diferenciación agógica: sólo debe, según ello, acelerarse levemente, paulatinamente, el «tempo». Barenboim contrastó mucho, al viejo estilo, los dos fragmentos. En conjunto, siendo una versión nada desdeñable, hay que criticar, no obstante, la innecesaria violencia de algunos pasajes, los furibundos ataques de metales y timbal, la agresividad, a veces excesiva, gritona del fraseo; la ruda manera de marcar el 2/4 del «Allegro» final, en donde hubo bastantes «barbas», buscándose la ligereza no en la dosificación correcta y adecuada desde un punto de vista estilístico e interpretativo, sino en la velocidad y en la insistencia en reforzar la primera parte del compás. Por eso, la transparencia, la dinámica característica del tejido shubertiano no pudieron lograrse en la medida deseable.

Unos fragmentos de la «Suite» de **Carmen** (el último, constituido por el «Preludio», tocado sin director, en buena demostración de disciplina), muy bien interpretados; la **Danza húngara número 1**, de Brahms, reproducida con muy poca gracia y con «solo de timbal», y la **Marcha húngara de «La condenación de Fausto»**, de Berlioz, interpretada de manera musculada y poderosa, constituyeron las «propinas», pretexto para que la excelente formación parisina pudiera lucirse. Es un conjunto que ya hemos podido aplaudir otras veces, y que se encuentra a magnífico nivel dentro del «ranking» mundial. Sigue, de todos modos, sin encontrar el total equilibrio sonoro entre sus familias y sin depurar totalmente su tímbrica. Lo menos bueno es, como antes se ha apuntado, el metal, en donde las trompetas resultan gritonas y en donde falta un perfecto empaste. Barenboim, al parecer, no tiene en cuenta estas desigualdades, y les hace soplar a base de bien, consiguiendo que el sonido sea áspero y chillón y que se acentúe con ello el desnivel que mantiene este grupo con la sensacional madera (otras veces a mayor altura), flautas y oboes sobre todo, y con la pastosa y al tiempo luminosa cuerda (que el director ha reforzado en graves, a fin de conseguir rotundas y no siempre necesarias sonoridades). Orquesta de primera calidad, pues, falta de un mayor pulimento y redondeo. ¿Lo conseguirá con Barenboim, que todavía ha de estar al frente de ella otros cinco años? Hay que dudar. Particularmente, creo que sus posibilidades y su personalidad tímbrica fueron mucho mejor puestas de manifiesto en su

anterior visita a Madrid con su titular de entonces, Georg Solti, que consiguió, en mi opinión, una interpretación de la «**Fantástica**» muy superior en todos los órdenes a la que ahora nos ha ofrecido con su actual director.

EL PIANISTA

Puede decirse que Barenboim es más un músico nato que toca el piano que un pianista «stricto sensu». En tal sentido, utiliza el piano (lo mismo que la orquesta) como vehículo de un pensamiento. Es decir, en él la idea existe antes que el elemento transmisor de la misma, al contrario de lo que sucede en otros intérpretes, pianistas en concreto, que parten, a la hora de crear un universo musical, de unas premisas impuestas por las características del instrumento. Barenboim tiene cosas que decir y las dice, por ejemplo, a través del piano o de la orquesta. En aquél encuentra un agente más apropiado, más afín que en ésta. Por el piano, del que parece conocer todos sus resortes, podemos averiguar en mayor medida su pensamiento musical, que se nos muestra más firme, lógico y coherente. Le entendemos y, en general, compartimos sus criterios. Ahora bien, ¿hasta qué punto domina el Barenboim pianista la técnica y el lenguaje del instrumento? ¿Hasta el de poder transmitir con plenitud las ideas previas? ¿O le sucede algo de lo que le ocurre en el campo orquestal? (En el que, además, sin duda, se muestra menos coherente, menos «musical».) El músico domina aquí mucho más la materia, existe entre ella y el intelecto que la mueve un nexo más claro y directo; hay menos problemas de lenguaje, y por ello los resultados sonoros y artísticos son siempre más brillantes. Lo que no quiere decir que no existan limitaciones (¿quién no las tiene?), tanto técnica, de «dicción», como, incluso, artísticas, de falta de una mayor profundización en las premisas constructivas iniciales, base de todo el edificio sonoro. Esto último —que pone de manifiesto quizá un análisis o preparación demasiado apresurados— pudo ser apreciado, dentro de sus tres conciertos pianísticos madrileños, en un no unitario y compacto planteamiento de las tres últimas sonatas beethovenianas, que tuvieron fisuras constructivas, y en su exposición en la **Sonata «Dante»**, de Liszt, quizá lo que peor interpretó en conjunto. Frente a ello han de anotarse grandes momentos expresivos, bien resueltos: paso del «Adagio» a la «Fuga» en la **Opus 131**; planteamiento general de la **Opus 132**, sobre todo su ciclópeo primer movimiento; algunos números de los **Años de peregrinaje**, de Liszt...

Desde el punto de vista técnico, y considerando que estamos hablando de uno de los oficialmente grandes pianistas del presente, pueden señalarse en Barenboim, como se indica más arriba, algunas limitaciones (aun partiendo, en efecto, de un gran nivel y de una fidelidad a la partitura bastante grande, y señalando siempre que en este caso nos estamos refiriendo a los tres concretos conciertos madrileños de hace unas semanas, que son distintos a los que nos ha ofrecido en años anteriores, en los cuales quizá el pianista se mostró más en forma). Las más significativas y las que impiden, a mi juicio, su encumbramiento absoluto pueden ser: a) una técnica de apoyo, de ataque a la tecla no siempre perfecta (el impulso es dado fundamentalmente a partir del codo), lo que motiva, por ejemplo, que los «pianos» y «pianísimos», sobre todo éstos, no posean en todo momento la redondez, la plenitud sonora exigida, y queden como difuminados, diluidos; b) de ahí puede venir también la no permanente corrección articuladora, la no en todo instante requerida nitidez de pulsación: los soni-

dos quedan poco diferenciados (tercer movimiento, «**Appassionata**»); c) una a veces poco «fina» y matizada utilización del pedal (que en su último concierto Schubert habíamos aplaudido), lo que contribuye a crear evidentes confusionismos en la dicción y escasa diversificación en los planos (final «**Appassionata**», determinadas **variaciones «Diabelli», Sonata «Dante»**). Al lado de estas relativas insuficiencias habría que situar en lo expresivo una cierta falta de sentido de los colores, de la diversificación cromática, de la fantasía pictórica (**Años de Peregrinaje: «Valle de Obermann»**) y una relativa capacidad para la dosificación sutil de valores agógicos y dinámicos (lo que puede convertir el fraseo musical en pesado e inimaginativo).

Claro que estos «defectos», no siempre presentes —a veces sólo de forma muy esporádica—, son casi siempre contrarrestados por factores positivos muy definidos:

1) En primer lugar, el sonido, redondo, corpóreo, musculoso, dotado de muy buenas calidades tímbricas, aunque en los «fortísimos» tienda a abrirse, a perder belleza. En «pianísimo» —probablemente, debidos a la forma de ataque— la sonoridad puede quedar desprovista de algo de pureza e intensidad.

2) En segundo lugar, la dinámica, extensa y bien controlada y dosificada, aunque no en todo momento contrastada para otorgar al discurso la máxima variedad y colorido. Formidable, en todo caso, la manera de regular la intensidad en pasajes «crescendo» o «diminuendo». Un ejemplo: acordes de «piano» a «forte» y «fortísimo» en la re-entrada del tema de la «Fuga» del último movimiento de la **Sonata número 31**. Aquí el pianista consiguió un extraordinario momento de concentración expresiva, precedido de una estupenda exposición del «Adagio». ¡Qué pena que a continuación, en la «Fuga», acelerara demasiado el «tempo» y no acertara a plasmar con claridad la progresión de las voces!

3) En tercer lugar, la mecánica: Barenboim es, en general, bastante limpio, no suele fallar notas, y los roces son escasos, incluso en momentos comprometidos, en los que han de superarse saltos de octavas o reproducirse veloces escalas (el fallo en éstas puede venir por una no perfecta nitidez a consecuencia de una incorrecta utilización del pedal). Hay que alabar la, por lo general, excelente calidad tímbrica y de pulsación de sus trinos, que poseen claridad y limpidez (recordemos los tan difíciles del final del «Adagietto» de la **Sonata número 32**). A todas estas virtudes suma el músico anglo-argentino —con independencia de los planteamientos intelectuales— una sensibilidad, un calor y una temperatura que arrastran, aun cuando pueda uno encontrarse distante de la idea inicial que se quiere transmitir, o aun cuando la realización táctica, técnica, pueda estar lejos de la perfección. A este respecto hay que citar de nuevo el primer movimiento de la **Sonata número 32**, imperfecto de ejecución, pero magníficamente «visto», tocado con un fuego y una intensidad plenamente beethovenianos; momento en el que el intérprete conectó directamente con el pensamiento musical del compositor, tan original y «revolucionario» en estas últimas obras, tan diferentes, por alejadas de la forma de sonata clásica, a las de sus épocas antigua y media. Conexión que Barenboim no consiguió de verdad más que en contados instantes, como el mencionado, y que pocos pianistas alcanzan. Esta es la gran dificultad de estas **Sonatas**: una dificultad interpretativa, de lenguaje, ya que estas obras requieren la aplicación de presupuestos diferentes; exigen que sobre ellas se tienda una mirada especialmente profunda; precisan análisis, trabajo e inspiración a partes iguales. Dificultad extensiva a ese

gran compendio pianístico que son las **Variaciones «Diabelli»**, auténtico tratado en el que se dan cita todos los factores y elementos de la literatura para el instrumento. A lo largo de las 33 **Variaciones** se asiste a un desfile completísimo de efectos, de juegos dinámicos, rítmicos y fraseológicos. Ha de poseerse, para reproducir equilibradamente la obra, además de una mente analítica y desentrañadora, una fantasía y variedad de resortes inusuales. Son incontables los matices que requiere aquí Beethoven en todos los órdenes, matices casi siempre indicados en la partitura, y que han de saber combinarse inteligentemente, dosificarse y exponerse con la necesaria sutileza. No es normal encontrar un pianista que alcance el mismo nivel interpretativo en cada una de las **Variaciones**. Casi todos cojearán de algún pie. Barenboim, por ejemplo, consigue magníficos efectos en los números «lentos», en los «adagio», en los «allegro moderatos». Su «Minueto» final fue, en este sentido, ejemplar. Pero, en contrapartida, está mucho menos afortunado en los rápidos, sin que, a mi juicio, sepa encontrar un «tempo» adecuado en cada caso. Se «lanza» a apurar el ritmo desde el principio, produciéndose, incluso dentro de cada **Variación**, oscilaciones rítmicas poco comprensibles. Especialmente poco afortunada fue, por ejemplo, la **Número 23**, «Allegro assai», situada inmediatamente después de la que glosa el tema de «Leporello», «Notte e giorno faticar», muy bien tocada, sin embargo.

Con todo, esta monumental partitura alcanzó una encomiable —en momentos brillante— interpretación, digna de un gran artista. Grandeza que estaría presente de manera más permanente si el músico, que se desperdiga en diversas actividades, se concentrara más y con más intensidad en la pianística, para la que, sin duda, está dotadísimo. Muchas de las imperfecciones que se han apuntado en su labor es muy probable que quedaran superadas en cuanto pudiera trabajar más el teclado, buscando esa tan difícil unión con el instrumento. E intentando, a través de ese lógico camino, hallar lo esencial de cada partitura.

Después de no dar ninguna «propina» los dos primeros días, el pianista ofreció nada menos que siete en el tercero. Entre ellas un tiempo de una **Sonata** de Mozart, que fue maravillosamente tocado (belleza de sonido, «legato» perfecto, matización, gracia de acento...); un vals de Chopin, una paráfrasis de la «polka» **Tristch-Trastch**, de Johann Strauss, debida a Bronislaw Kappel; dos paráfrasis de Liszt; la **Regatta veneziana**, de Rossini, y el **Cuarteto de «Rigoletto»**, de Verdi. Su buena técnica digital se volvió a poner de manifiesto en estos dos fragmentos, en los que, sin embargo, no fue exprimido con total amplitud su rutilante brillo virtuosista. Y es que Barenboim, que casi siempre es un magnífico músico, muchas veces un estupendo artista (algunas, genial) y en ocasiones un gran pianista, no es un «virtuoso», un típico «animal pianístico».

DOS ORQUESTAS Y UN DIRECTOR

Me refiero a las Orquestas Sinfónica de Bamberg y Sinfónica de Detroit, y al director Antal Dorati, que actuó al frente de la segunda. No incluyo en el concepto «director» a James Loughran, que actuó al frente de la primera, pues, en verdad, resulta difícil aplicarle tal calificativo a un músico tan mediocre y tan inepto, absolutamente huero e intrascendente. Y es una pena, ya que la Orquesta Sinfónica de Bamberg, en otros tiempos buena formación germánica de sustrato checo (de ella se alimentó en muchas ocasiones la Orquesta del Festival de Bayreuth), todavía conserva algo de su antiguo esplendor. No olvidemos que al



Loughran: nada más que fachada.

frente de ella estuvieron directores tales como Knappertsbusch, Keilberth, Sawallisch, Jochum o Kempe. Actualmente, y desde hace algún tiempo, el conjunto, regentado por batutas mediocres, ha bajado muchísimo recordando sólo de vez en cuando lo que fue. Es ahora una formación de sonoridad áspera, lejana del lirismo praguense —la orquesta se organizó tras la Segunda Guerra Mundial con un buen número de músicos checos expatriados— que la caracterizaba



Dorati: un «viejo» que todavía da lecciones de juventud; responsable de una saludable **Séptima** de Beethoven.

en gran medida. Su última visita, interpretando un programa «collage», nos ha puesto de relieve estos defectos gracias a su personalidad (o, más bien, falta de la misma) de su habitual titular. Loughran, amenerado, superficial, violento, absolutamente equivocado en sus planteamientos, nos ofreció una obertura **Leonora número 3**, de Beethoven, entrecortada; un **Romeo y Julieta**, de Tchaikowsky, rutinario, y una **Segunda Sinfonía** de Brahms despersonalizada, apresurada, falta de lirismo. Únicamente alcanzó un nivel discreto en el **Divertimento número 1, KV 136** («el de siempre» Mozart, en donde, al menos, los restos aún le quedan a la cuerda de belleza pudieron ser apreciados. Loughran demostró carencia de estilo e incapacidad para mantener una mínima coherencia y continuidad musicales. Pese a sus aspavientos, a su «pose» y a su «grandeur». Eso sí: marca correctamente el compás.

No es que Antal Dorati sea un gran director, pero al lado del inglés es un verdadero genio. Bajo sus órdenes la Orquesta de Detroit se nos mostró como un conjunto potente, muy brillante, bastante equilibrado de sonoridad general clara, no siempre pecable en los ataques (debido, en parte, a las características directoriales de su actual titular). El metal posee una robustez

una luminosidad, una direccionalidad magnífica, y, en general, todo funciona perfectamente, con nitidez y sincronización muy programadas. Los decibelios que este conjunto norteamericano —tan representativo de los de su país (aunque, posiblemente, no se encuentre entre los cinco primeros)— puede producir son muchos, y casi siempre sin perder empaste y redondez, y, lo que es importante, afinación (he ahí el ejemplo de su segundo «bis»: la socorrida **Marcha húngara de «La condenación de Fausto»**, de Berlioz). Dorati, veterano y viajero, proporciona a la Orquesta una vitalidad y vibración casi juveniles, alejada de cualquier tipo de intelectualismos. Es, en efecto, un director de planteamientos musicales sencillos, sanos, directos (a veces peligrosamente cercanos al esquematismo, en el que no suele caer por su falta de retórica). En contra de lo deseado, el húngaro no nos ofreció ninguna sinfonía de Haydn, músico que va tan bien a su estilo, a su sentido de la rítmica un tanto rústico (recordemos que ha grabado una integral de las obras orquestales del compositor). Y es lástima, porque es seguro que habríamos disfrutado más que con las anodinas interpretaciones del **Don Juan**, de Strauss, y de la **Rapsodia española**, de Ravel. Su versión de la **Séptima Sinfonía** de Beethoven sí ofreció, por el contrario, interés, aunque personalmente me encuentre lejos de compartir las premias musicales sobre las que se edificó: rítmica muy nerviosa, casi sin reposo; falta de amplitud en el fraseo, despreocupación por la dialéctica y escasa atención al sonido. Ello no obstante, esta versión no dejó de tener atractivos: aire muy danzable, nunca diluido, ni siquiera en el «Allegretto», realizado —como toda la **Sinfonía**— a un «tempo» muy vivo, alejado de todo tipo de historicismos; tímbrica punzante, agresiva; impulso y dinamismo de principio a fin. Técnicamente hablando, el último movimiento fue, además, tocado, ejecutado de manera sensacional, con un brillo, una precisión y una tensión magníficos. Son excelentes los resultados que, desde esta óptica peculiar, situada entre lo magyar y lo americano, consigue Dorati, director de extraña eficacia si tenemos en cuenta su cortedad y poca variedad de gestos (casi un único y oscuro movimiento: brazos doblados, oscilando sempiternamente de arriba abajo, batuta indecisa y nerviosa, continuos «pasitos» sobre la tarima...).

MAESTRIA Y RIGOR

Son conceptos que cabe aplicar de lleno a dos músicos tan fenomenales como Gus-



Leonhardt: maestría, rigor y pureza estilística.

Leonhardt y Frans Brüggen, verdaderos especialistas y estudiosos del barroco, anasusos profundos, conocedores de una cultura y una técnica. Se encuentran dentro de

ese grupo de intérpretes actuales que han dado un auténtico vuelco a las tradicionales y viejas concepciones, insuflando un impulso y una «modernidad» —rigor, conocimiento, dominio, inspiración— a las músicas del barroco, Bach en particular (sobre el tema de la interpretación de la música barroca como fenómeno de nuestro tiempo hace un interesante trabajo en el programa de mano Alvaro Marías). Modernidad respetuosa para las composiciones originales, rigurosa con los valores históricos, pero alejada del puro «historicismo museal», de la «arqueología». Leonhardt, serio, austero, medido, perfectamente articulado, ofreció al clave una soberbia transcripción de la **Suite en Re mayor**, escrita inicialmente para violoncello. Brüggen, vital, variado, mágico, encontró sonoridades extrañamente atractivas, líricas y patéticas al mismo tiempo, en su flauta travesera de madera a través de obras de Bach y Dieupart. Lástima que este gran concierto se ofreciera en el Teatro Real, local tan poco apto, por sus condiciones acústicas y tamaño, para manifestaciones de este tipo.

INSOLITO CONCIERTO

No es tampoco el Real el marco más idóneo para acoger a Ravi Shankar. El sonido de su sitar es tan delicado como pequeño. Por eso es necesario amplificarlo, al igual que sucede con el tambor hindú o con la támara, los otros dos instrumentos que lo sostienen (aunque el segundo cumpla sólo una misión de «fondo», facilitada por el monótono «zumbido» que caracteriza a este instrumento, dotado de cuatro o cinco cuerdas). Con ello, es cierto, se hace fácilmente audible el conjunto sonoro, pero la claridad, la sutileza e incluso el color de la textura pueden quedar perjudicados. De todas formas, bienvenidos sean conciertos como éste, que se apartan de lo que habitualmente oímos (y muchas veces, además, aguantamos) y que nos acercan a otras músicas que, como la hindú, tienen una tradición milenaria y una importancia cultural de primer orden. Aunque hayan de escucharse en locales impropios, que difuminan un tanto su magia y encanto.

A lo largo de la actuación de Shankar y sus compañeros, especialmente del tambor Alla Rakha, pudimos asistir a una perfecta demostración, excelentemente expuesta, de la forma fundamental de la música hindú: la «raga», estructura melódica sobre la cual ha de improvisar el intérprete: forma melódica científica, precisa, sutil y estética, que aparece constituida por una serie de notas ascendentes o descendentes, distintas y peculiares («notas tipo») en cada ocasión. Una «raga», como explica muy claramente el propio Sankhar en el programa de mano, «es la proyección del espíritu profundo del artista». Es esencial el ritmo, ya que cada «raga» posee sus particulares «ciclos» rítmicos o «talas». En una «raga» se suceden diversos momentos: «alap», lento, introspectivo; «jor», en donde se desarrolla el ritmo; «gat», donde aparece ya el tambor. La improvisación (que, no obstante, ha de atenerse a unas reglas) culmina con el «jhala», al que se llega tras una progresiva aceleración del ritmo. Shankar fue, además, explicando qué tipo de «raga» iba a interpretar cada vez, y en la segunda parte ofreció un solo de sitar tras una larga intervención, también comentada, del tambor de Khan, que nos mostró las enormes posibilidades rítmicas e incluso coloristas (diversas intensidades) del instrumento, compuesto por tabla (mano derecha) y banya (mano izquierda).

El concierto, que comenzó de forma un tanto gris, con un público expectante, pero reservado, fue caldeándose y ganando altura, hasta desembocar en un final apoteótico. Shankar nos captó con la magia de



Shankar: un «mago». Su concierto fue extraordinariamente didáctico.

su instrumento, con su ritmo desbordante (aunque muy controlado), con su fantasía y variedad de colores. Fue la suya una auténtica demostración de capacidad técnica y expresiva, de altísima musicalidad. Musicalidad en su acepción más amplia y universal, no solamente centrada en lo estrictamente hindú.

ANIMALES PIANISTICOS

Lo es, y de qué manera, Maurizio Pollini, sin duda uno de los grandes y más autén-



Pollini y Argerich: dos «animales pianísticos» de la más pura raza.

ticos divos del teclado. Sus características son muy distintas de las que configuran la personalidad de Barenboim. En primer lugar, el italiano vive única y exclusivamente para el piano; a él se entrega en cuerpo y alma, produciéndose entre ambos una simbiosis casi perfecta. Posee, en segundo lugar, un lenguaje más variado y completo en casi todos los órdenes; sus distintas formas de ataque nacen de una maravillosa y eficaz técnica de apoyo, que utiliza todo el brazo, y de una rigurosa preparación mental, de una gran concentración al golpear la tecla. Su sonido es de notable nitidez y pureza (no tan musculado como el de Barenboim), y su fraseo resulta, aparte de claro y ligado, ordenado y lógico, como producto de un profundo y pormenorizado

estudio de cada nota; un fraseo debajo del que, sin embargo, tras los impecables planteamientos intelectuales, laten una tensión y una vida muy meridionales. Su gama dinámica es amplísima, y la habilidad para dosificar las intensidades extraordinaria, consecuencia lógica de un notable dominio de los pedales. La dicción (que parte asimismo de una mecánica digital fuera de serie) es, por ello, de gran calidad y transparencia, nunca emborronada y confusa. En Madrid, Pollini, en un concierto casi memorable, nos ha mostrado todas estas cualidades y ha mejorado la muy buena imagen que tenía de él a través de algunas actuaciones fuera de España, y sobre todo de la que proporcionan sus grabaciones. Hay que aplaudir, quizá en primer lugar, con sutileza de orfebre, las complicadas **Variaciones sinfónicas**, de Schumann, expuestas a través de una amplia gama de efectos sonoros y un cuidadoso control de las progresiones, en versión muy distinta, aunque igualmente magnífica, de la tempestuosa y arrebatadora que hace años ofreciera en el mismo escenario del Real Sviatoslav Richter. En esta obra ya quedó expuesta la personalidad del pianista y reconocida la característica redondez de sus «pianissimi», dotados de una rara intensidad y belleza tímbrica. Apasionada, aun dentro de su medida y ordenada exposición, la **Fantasia en Fa menor, opus 49**, de Chopin (¡qué forma de frasear el «Adagio»!), en la que habría sido deseable, quizá, un mayor arrebatado y un mayor despliegue lírico. Soberbia la **Sonata número 2, opus 35**, que hecha así, construida de esta manera, tan imaginativa y colorista, casi tira por tierra la teoría de la endeblez de la forma chopiniana. Lo mejor, sobre lo bueno, el segundo y el tercer movimiento.

Otro «animal pianístico», actuante también en el Ciclo de Música de Cámara de la Dirección General de la Música, es la argentina Marta Argerich, menos intelectual y controlada que el italiano, más intuitiva y fogosa. Su técnica —aunque muchas veces falta del debido reposo— es igualmente magnífica, si bien no posee el refinamiento de la de aquél. Tiene una gran

fuerza y nervio, y sus interpretaciones están dotadas, por lo común, de un incomparable impulso, en ocasiones peligrosamente próximo a la desazón, como si estuviera obsesionada por llegar cuanto antes al fin. Da la impresión de mantener una lucha casi amorosa, apasionada, con el piano, al que, cual amante ardorosa, deseara poseer imperiosamente. Estas características y su prodigiosa seguridad mecánica la hacen especialmente apta para enfrentarse con Prokofiev. Por eso su interpretación de la **Sonata en Si bemol mayor, opus 83**, del compositor ruso, fue sensacional (como asimismo lo fue su intervención en el **Tercer concierto**, días después, con la Nacional y López Cobos), técnica y expresivamente. Su sonido, grande, cálido, incisivo y apasionado va igualmente muy bien a Chopin, de cuya **Sonata número 3** brindó una buena interpretación, a la que le faltó, no obstante, una mayor capacidad para el «legato» y un mayor reposo en el «tempo». Aceptable, aunque muy discutible (¿cuándo no lo es?) su **Partita número 2** de Bach.

ORQUESTA NACIONAL: PRIMEROS CONCIERTOS

Con una muy estimable interpretación del **Requiem de guerra**, de Britten, comenzó la temporada de la Nacional. Ros Marbá consiguió excelentes momentos, muy líricos e intensos. En los números de mayor complejidad de texturas los resultados estuvieron por debajo. No hay que olvidar que la obra fue ideada para ser interpretada en una catedral, teniendo muy en cuenta su especial acústica. El Real es, por ello, quizá uno de los locales menos adecuados para montar esta partitura. Muy bien los solistas masculinos, el tenor David Johnston, que sustituía a Peter Pears, y el barítono Willard White, y floja la soprano Lorna Haywood. A buen nivel Coro y Orquesta. El titular de la Nacional consiguió a la semana siguiente uno de sus mejores conciertos en Madrid: cuidadoso, medido y «perfumado» acompañamiento en Ravel (**Concierto en Sol**), en donde Joaquín Achúcarro tocó todas las notas, pero sin encontrar

casi nunca clima ni encanto sonoro; excelente planteamiento de la **Segunda sinfonía** de Sibelius, estupendamente construida, a excepción del final, y a la que faltó, sin duda, una mayor transparencia en las texturas, casi siempre demasiado «pesadas» y un mayor refinamiento en los timbres. Pero la dicción, la ordenación de planos, la progresión musical, sin recurrir a ningún tipo de efectismos ni falsos «pathos», fueron notables. La interpretación de la partitura de Agustín Gómez Acilu, **Interacciones**, fue correcta. Lástima que la obra, muy inferior a otras de su autor, sea un simple



López Cobos. Pese a su gran éxito con la Primera de Mahler, quedó lejos de alcanzar el nivel artístico de la temporada pasada.

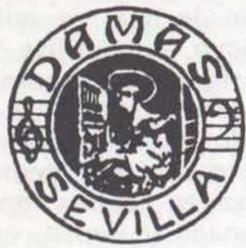
ejercicio de composición, frío y distante. La intervención de Jesús López Cobos este año al frente de la Nacional, fue de menor calidad que la del año pasado con la Orquesta de la Radiotelevisión. Ahora nos ha ofrecido una brillante pero externa **Primera** de Mahler. A pesar del fenomenal éxito obtenido por el director español, y a pesar de lo eficaz de su batuta, creo que en efecto, no acertó (o no lo buscó) a plasmar ni la tensión interna ni la personalidad tímbrica, ni la atmósfera casi expresionista que, aun siendo una obra casi primeriza, posee la partitura. Todo fue, aunque en ocasiones bien construido, excesivamente caramelo, blando, sin garra, demasiado lejos de la esencia mahleriana.

(Viene de la pág. 47)

Conclusión: En España, hoy, Fricsay II, Giulini II, Karajan III, Kubelik II, Szell, Kertesz II, Mehta, Dorati II, y pronto, Böhm y C. Davis. Y en el extranjero, Kertesz I (para mí, primera alternativa absoluta), Klemperer, Ancerl, Walter, Stokowski II, Neumann, Horenstein... Puede que deje de recomendar alguna de las que no he oído; en cualquier caso, pocas veces hay tanto bueno entre lo que elegir.—**ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN.**

Orquesta Sinfónica de Viena: KAREL ANCERL (Philips).
Orquesta Filarmónica Checa, Praga: KAREL ANCERL (Discophon), 4098.
Orquesta Hallé, Manchester: SIR JOHN BARBIROLI (Pye, 59).
Orquesta Filarmónica de Nueva York: LEONARD BERNSTEIN (CBS).
Orquesta Filarmónica de Viena: KARL BOHM (Deutsche Grammophon, 79).
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam: COLIN DAVIS (Philips, 78).
Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam: ANTAL DORATI (Philips), 7317006, "cassette".
Orquesta New Philharmonia, Londres: ANTAL DORATI (Decca, 67), PFS 4128.
Orquesta Filarmónica de Estocolmo: OIVIN FJELSTAD (RCA).
Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín: FERENC FRICSAY (Deutsche Grammophon).
Orquesta Filarmónica de Berlín: FERENC FRICSAY (Deutsche G. "Privilege", 60), 2535141.
Orquesta Philharmonia, Londres: CARLO MARIA GIULINI (EMI, 61).
Orquesta Sinfónica de Chicago: CARLO MARIA GIULINI (Deutsche Grammophon), 2530881.
Orquesta Royal Philharmonic, Londres: JASCHA HORENSTEIN (RCA).
Orquesta Filarmónica de Berlín: HERBERT VON KARAJAN (EMI).
Orquesta Filarmónica de Berlín: HERBERT VON KARAJAN (Deutsche Grammophon, 63), 1138922.

Orquesta Filarmónica de Berlín: HERBERT VON KARAJAN (EMI, 77), 065-002920 Q.
Orquesta Sinfónica de Bamberg: JOSEPH KEILBERTH (Telefunken).
Orquesta Filarmónica de Berlín: RUDOLF KEMPE (EMI).
Orquesta Royal Philharmonic, Londres: RUDOLF KEMPE (RCA).
Orquesta Filarmónica de Viena: ISTVAN KERTESZ (Decca, 61).
Orquesta Sinfónica de Londres: ISTVAN KERTESZ (Decca, 67), SXL 6291.
Orquesta de la Opera de Berlín: ERICH KLEIBER (Top Classic, 29).
Orquesta Philharmonia, Londres: OTTO KLEMPERER (EMI, 64).
Orquesta Sinfónica de Bamberg: FRANZ KONWINTSCHNY (Ariola).
Orquesta Filarmónica de Viena: RAFAEL KUBELIK (Decca, 58), SDD 128.
Orquesta Filarmónica de Berlín: RAFAEL KUBELIK (Deutsche Grammophon, 73), 2530415.
Orquesta Sinfónica de Londres: LEOPOLD LUDWIG (Pye).
Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín: LORIN MAAZEL (Philips).
Orquesta Filarmónica de Los Angeles: ZUBIN MEHTA (Decca, 76), SXL 6751.
Orquesta New Philharmonia, Londres: RICCARDO MUTI (EMI, 76).
Orquesta Filarmónica Checa, Praga: VACLAV NEUMANN (Supraphon).
Orquesta Sinfónica de Londres: EUGENE ORMANDY (CBS).
Orquesta Sinfónica de San Francisco: SEIJI OZAWA (Philips, 75), 9500001.
Orquesta de París: GEORGES PRETRE (EMI).
Orquesta Sinfónica de Chicago: FRITZ REINER (RCA).
Orquesta Sinfónica de la Radio de Moscú: GENNADI ROJDESTVENSKY (Melodiya).
Orquesta Sinfónica de Londres: WITOLD ROWICKI (Philips, 69), 6598238.
Orquesta Philharmonia, Londres: WOLFGANG SAWALLISCH (EMI, 59).
Orquesta de Filadelfia: LEOPOLD STOKOWSKI (RCA, 27).
Orquesta New Philharmonia, Londres: LEOPOLD STOKOWSKI (RCA, 73).
Orquesta de Cleveland: GEORGE SZELL (CBS, 59), 61913.
Orquesta Filarmónica Checa, Praga: VACLAV TALICH (Supraphon).
Orquesta Sinfónica NBC: ARTURO TOSCANINI (RCA, 54).
Orquesta Sinfónica Columbia: BRUNO WALTER (CBS, 59).



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

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA



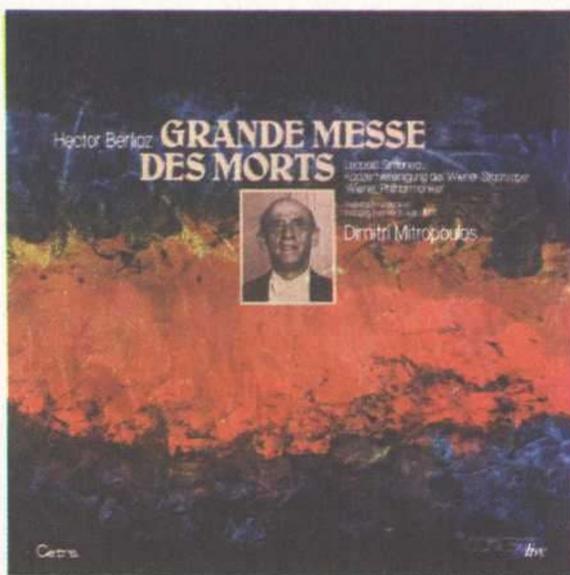
SERGIU CELIBIDACHE
Protagonista de uno de nuestros discos

OPERA *live*
CONCERTO *live*
Cetra

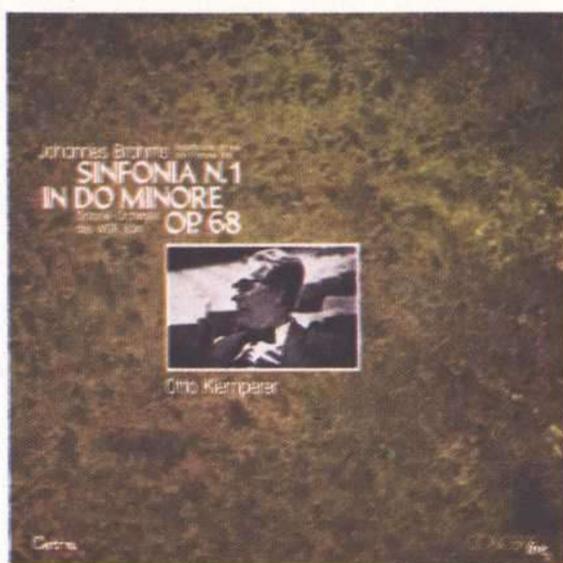
DISTRIBUIDOS EN EXCLUSIVA, EN ENVIOS POR CORREO Y CONTRA REEMBOLSO POR

ferysa





HECTOR BERLIOZ
Grande Messe des Morts
 (in memoriam Wilhelm Furtwängler)
 Salzburg Festival 15.7.1956
Leopold Simoneau
 Konzertvereinigung der
 Wiener Staatsoper
 Wiener Philharmoniker
Dimitri Mitropoulos
 Cetra LO 509 (2) P.V.P.: 1.300 Ptas.



JOHANNES BRAHMS
Sinfonia in do minore, op. 68
 Köln 17 ottobre 1955
Otto Klemperer
 Sinfonie-Orchester des WDR Köln
 Cetra LO 515 (1) P.V.P.: 650 Ptas.



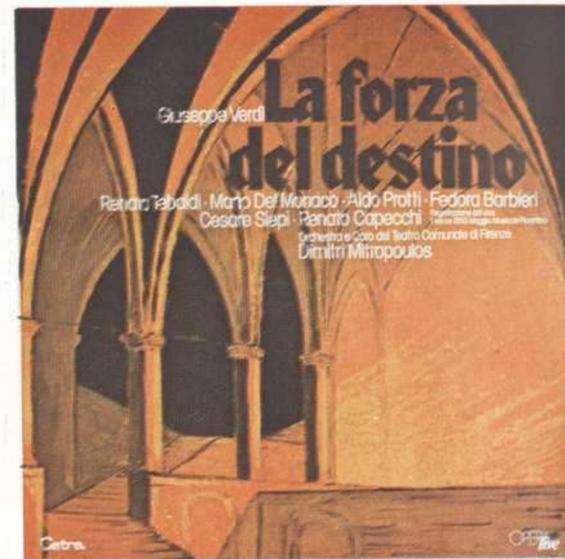
DER FLIEGENDE HOLLÄNDER
 Bayreuth Festival 25.7.1955
**Hermann Uhde - Astrid Varnay -
 Ludwig Weber - Wolfgang Windgassen**
 Chur und Orchester
 der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch
 Cetra LO 51 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.



CELIBIDACHE - BERLINO
HAYDN
 Sinfonia n. 104 (London)
MENDELSSOHN
 Sinfonia n. 4 (Italiana)
TSCHAIKOVSKY
 Sinfonia n. 2 (Piccola Russia)
BIZET
 Sinfonia n. 1 in do maggiore
STRAVINSKY
 Juego de cartas (Ballet suite)
 Berlino 1950 - 1953
 Berliner Philharmoniker
Sergiu Celibidache
 Cetra LO 533 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.



DER FREISCHÜTZ
 Salzburg Festival 1954
**Hans Hopf - Elisabeth Grümmer -
 Kurt Böhme - Rita Streich -
 Alfred Poell - Otto Edelmann -
 Oskar Czerwenka**
 Wiener Philharmoniker
 Chor der Wiener Staatsoper
Wilhelm Furtwängler
 Cetra LO 21 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.



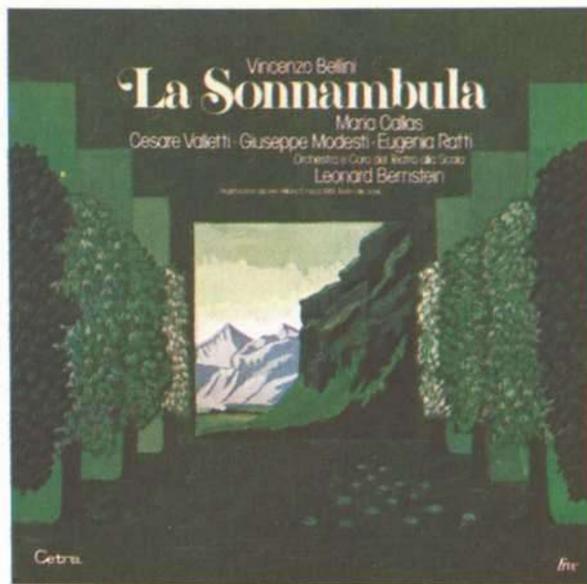
LA FORZA DEL DESTINO
 Firenze 1953 Maggio Musicale Fiorentino
**Renata Tebaldi - Mario del Monaco -
 Aldo Protti - Feodora Barbieri -
 Cesare Siepi**
 Orchestra e Coro
 del Teatro Comunale di Firenze
Dimitri Mitropoulos
 Cetra LO 17 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.



FALSTAFF
 Milano 1951 Teatro alla Scala
**Mario Stabile - Paolo Silveri -
 Cesare Valletti - Renata Tebaldi -
 Alda Noni - Cloe Elmo**
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Victor de Sabata
 Cetra LO 14 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.



EPHIGENIE EN TAURIDE
 Milano 1-6-1957 Teatro alla Scala
 María Callas - Fiorenza Cossotto
 Francesco Albanese -
 Dino Dondi - Anselmo Colzani
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
 Nino Sanzogno
 Cetra LO 54 (2) P.V.P.: 1.300 Ptas.



LA SONNAMBULA
 Milano 5.3.1955 Teatro alla Scala
 María Callas - Cesare Valletti -
 Giuseppe Modesti - Eugenia Ratti
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
 Leonard Bernstein
 Cetra LO 32 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.



IL BARBIERE DI SIVIGLIA
 Milano 16.2.1956 Teatro alla Scala
 María Callas - Tito Gobbi - Luigi Alva -
 Nicola Rossi-Lemeni -
 Melchiorre Luise
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
 Carlo María Giulini
 Cetra LO 34 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

OTROS DISCOS DISPONIBLES

AIDA
 Mexico City 3.7.1951
 Palacio de Bellas Artes
 María Callas - Mario del Mónaco -
 Oralia Domínguez - Giuseppe Taddei -
 Roberto Silva
 Orchestra e Coro del Palacio de Bellas Artes
 Oliviero de Fabritiis
 Cetra LO 40 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

DIE ZAUBERFLOTE
 Salzburg Festival 1951
 Josef Greindl - Anton Dermota -
 Irmgard Seefried - Wilma Lipp -
 Erich Kunz - Peter Klein
 Wiener Philharmoniker
 Chor der Wiener Staatsoper
 Wilhelm Furtwängler
 Cetra LO 9 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

I DUE FOSCARI
 Venezia 31.12. 1957. Teatro La Fenice
 Leyla Gencer - Mirto Picchi -
 Gian Giacomo Guelfi -
 Alessandro Maddalena
 Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
 Tullio Serafin
 Cetra LO 67 (2) P.V.P.: 1.300 Ptas.

ANNA BOLENA
 Milano 14.4.1957. Teatro alla Scala
 María Callas - Giuseppe Simionato -
 Gianni Raimondi - Nicola Rossi - Lemeni
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
 Gianandrea Gavazzeni
 Cetra LO 53 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

DON GIOVANNI
 Salzburg Festival 1954
 Cesare Siepi - Elisabeth Schwarkorpf -
 Elisabeth Grümmer - Otto Edelman -
 Anton Dermota - Erna Berger - Walter Berry -
 Deszo Ernster
 Chor der Wiener Staatsoper
 Wiener Philharmoniker
 Wilhelm Furtwängler
 Cetra LO 7 (4) P.V.P.: 2.600 Ptas.

I VESPRI SICILIANI
 Firenze 1951. Maggio Musicale Fiorentino
 María Callas - Boris Christoff -
 Enzo Mascherini - Giorgio Kokolios
 Orchestra e Coro del Teatro Comunale
 Erich Kleiber
 Cetra LO 5 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

ARMIDA
 Maggio Musicale Fiorentino 1952
 María Callas - F. Albanese -
 G. Raimondi - M. Filippeschi
 Orchestra e Coro
 del Teatro Comunale di Firenze
 Tullio Serafin
 Cetra LO 30 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

ERNANI
 New York 1956. Metropolitan Opera
 Mario del Monaco - Zinka Milanov -
 Leonard Warren - Cesare Siepi
 Metropolitan Opera Orchestra and Chorus
 Dimitri Mitropoulos
 Cetra LO 12 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

LA TRAVIATA
 Milano 28.5.1955. Teatro alla Scala
 María Callas - Giuseppe Di Stefano -
 Ettore Bastianini
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
 Carlo María Giulini
 Cetra LO 28 (2) P.V.P.: 1.300 Ptas.

PARA REALIZAR SUS PEDIDOS CON MAYOR COMODIDAD

Rellene el Boletín adjunto, indicando los discos que desea recibir. Póngale un sello de 5 pesetas y deposítelo en cualquier buzón de Correos.

Los discos llegarán a su domicilio a vuelta de correo y contra reembolso de su importe, más una pequeña cantidad por gastos de envío.

Recuerde →

Franquear con
5
ptas.

TARJETA POSTAL

ferysa

Apartado de Correos 151036 - Madrid

LA FANCIULLA DEL WEST

Firenze 15.6.1954
Maggio Musicale Fiorentino
Eleonor Steber - Mario del Monaco -
Gian Giacomo Guelfi - Giorgio Tozzi
Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Firenze
Dimitri Mitropoulos
Cetra LO 64 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

LES DEUX JOURNÉES

London 19.12.1947. BBC Broadcast
Pierre Gianotti - Jeanne Micheau -
Charles Paul - Eugene Regnier -
Marion Davies
BBC Theatre Chorus
Royal Philharmonic Orchestra
Sir Thomas Beecham
Cetra LO 49 (2) P.V.P.: 1.300 Ptas.

LUCIA DI LAMMERMOOR

Berlin 29.9.1955. Städtische Oper
Maria Callas - Giuseppe Di Stefano -
Rolando Panerai - Nicola Zaccaria
Coro del Teatro alla Scala
RIAS Sinfonie-Orchestrer
Herbert von Karajan
+ LUCIA DI LAMMERMOOR (Scene)
Maria Callas (Debut Metropolitan
Opera New York 1956)
Cetra LO 18 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

MACBETH

Milano 7.12.1952. Teatro alla Scala
Maria Callas - Enzo Mascherini -
Gino Penno - Italo Tajo
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Victor de Sabata
Cetra LO 10 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

MEDEA

Milano 10.12.1953. Teatro alla Scala
Maria Callas - Fedora Barbieri -
Maria Luisa Nache - Gino Penno -
Giuseppe Modesti
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Leonard Bernstein
Cetra LO 36 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

NABUCCO

Napoli 20.12.1949. Teatro San Carlo
Maria Callas - Gino Bechi -
Luciano Neroni - Gino Sinimberghi
Orchestra e Coro del Teatro S. Carlo
Vittorio Gui
Cetra LO 16 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

NORMA

Milano 7.12.1955. Teatro alla Scala
Maria Callas - Mario Del Monaco -
Giulietta Simionato - Nicola Zaccaria
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Antonino Votto
Cetra LO 31 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

TRISTAN UND ISOLDE

Bayreuth Festival 4.7.1952
Román Vinay - Martha Mödl - Ira Malaniuk -
Hans Hotter - Ludwig Weber
Chor und Orchester der Bayreuth Festspiele
Herbert von Karajan
Cetra LO 47 (5) P.V.P.: 3.250 Ptas.

UN BALLO IN MASCHERA

Milano 7.12.1957. Teatro alla Scala
Maria Callas - Giuseppe Di Stefano -
Ettore Bastianini - Giulietta Simionato -
Eugenia Ratti
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Gianandrea Gavazzeni
Cetra LO 55 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

FRYDERYK CHOPIN

Concerto n.1 in mi minore
per pianoforte e orchestra, op. 11
Köln 25 ottobre 1954
Claudio Arrau
Sinfonie-Orchester des WRD Köln
Otto Klemperer
Cetra LO 507 (1) P.V.P.: 650 Ptas.

GUSTAV MAHLER

Kindertotenlieder
Köln 17.10.1955
George London
Sinfonie-Orchester des WDR Köln
Otto Klemperer
+ MAHLER
Lieder eines fahrenden Gesellen
Fischer-Dieskau/Furtwängler
Cetra LO 510 (1) P.V.P.: 650 Ptas.

GUSTAV MAHLER

Sinfonías n. 1 - 3
Carnegie Hall 28.5.1954
New York Philharmonic Orchestra
Dimitri Mitropoulos
Cetra LO 514 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

RICHARD STRAUSS

Elektra: «Orest, Orest...»
RICHARD WAGNER
Tristan e Isolde:
«Wie lachend sie mir Lieder singen...»
«Ich bin's, ich bin's...»
«Mild und leise...»
Götterdämmerung:
«Starke Scheite schichtet mir dort...»
Berlin 9.5.1952
Kirsten Flagstad
Orchester der Städtischen Oper Berlin
Georges Sebastian
Cetra LO 513 (1) P.V.P.: 650 Ptas.

JOHAN SEBASTIAN BACH

Passio Secundum Mattheum
(Matthäuspassion) BWV 244
Wien 14/17.4.1954
Anton Dermota - Dietrich Fisher - Dieskau -
Elisabeth Grümmer - Marga Hoffgen -
Otto Edelman - Wiener Singverein
Wiener Sängerknaben - Wiener Philharmoniker
Wilhelm Furtwängler
Cetra LO 508 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonia n.3 in mi minore, op. 55
München 1950
Sinfonie-Orchester des Bayerischen
Rundfunks
Hans Knappertsbusch
Cetra LO 512 (1) P.V.P.: 650 Ptas.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonia n. 5 in do minore, op. 67
New York 1950
New York Philharmonic Orchestra
Victor de Sabata
Cetra LO 504 (1) P.V.P.: 650 Ptas.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Requiem K. 626
Salzburg 26.7.1.956
Wiener Philharmoniker
Bruno Walter
Cetra LO 516 (1) P.V.P.: 650 Ptas.

DER RING DES NIBELUNGEN

Hans Knappertsbusch
Bayreuth Festival 14/18.8.1957
Cetra LO 58/61 (18)
P.V.P.: 11.700 Ptas.

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

DAS RHEINGOLD

Bayreuth Festival 14.8.1957
Gustav Neldinger - Arnold von Mill -
Hans Hotter - Georgine von Milinkovic -
Elisabeth Grümmer - Ludwig Suthaus
Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch
Cetra LO 58 (3) P.V.P.: 1.950 Ptas.

DIE WALKURE

Bayreuth Festival 15.8.1957
Astrid Varnay - Birgit Nilsson -
Georgine von Milinkovic - Ramon Vinay -
Hans Hotter - Josef Greindi
Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch
Bernd Aldenhoff - Astrid Varnay -
Maria von Ilosvay - Paul Kuen - Gustav Neidlinger
Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch
Cetra LO 59 (5) P.V.P.: 3.250 Ptas.

SIEGFRIED

Bayreuth Festival 18.8.1957
Bernd Aldenhoff - Astrid Varnay -
Maria von Ilosvay - Paul Kuen - Gustav Neidlinger
Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch
Cetra LO 60 (5) P.V.P.: 3.250 Ptas.

GOTTERDAMMERUNG

Bayreuth Festival 18.8.1957
Astrid Varnay - Wolfgang Windgassen -
Elisabeth Grümmer - Maria von Ilosvay -
Hermann Uhde - Gustav Neidlinger - Josef Greindi
Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch
Cetra LO 61 (5) P.V.P.: 3.250 Ptas.

REFERENCIA	TITULO	P.V.P.	PEDIDO (x)
LO-509 (2)	G. Messe des Morts BERLIOZ	1.300	
LO-515 (1)	Sinf. n. 1 BRAHMS	650	
LO-533 (3)	CELIBIDACHE - BERLINO	1.950	
LO-51 (3)	DER FLIEGENDE HOLLANDER	1.950	
LO-54 (2)	EPHIGENIE EN TAURIDE	1.300	
LO-14 (3)	FALSTAFF	1.950	
LO-42 (3)	DER FREISCHUTZ	1.950	
LO-32 (3)	LA SONNAMBULA	1.950	
LO-17 (3)	LA FORZA DEL DESTINO	1.950	
LO-34 (3)	IL BARBIERE DI SIVIGLIA	1.950	

Orden de pedido para otros discos de nuestro catálogo.

PEDIDO DE FECHA:

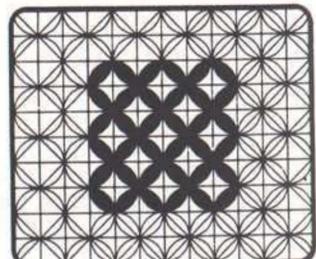
NOMBRE Y APELLIDOS

DIRECCION

CIUDAD, PROVINCIA, DISTRITO POSTAL

TELEFONO

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



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

Cádiz

(RESUMEN DE LOS CINCO ÚLTIMOS CONCIERTOS)

Las Juventudes Musicales Españolas han ofrecido, en el Conservatorio de Música «Manuel de Falla», un concierto, primero del actual curso, en acto patrocinado por el Ministerio de Cultura, Dirección General de la Música.

El grupo instrumental LIM (Laboratorio de Interpretación Musical), que significó una de las más importantes aportaciones musicales españolas en el ciclo de conciertos organizado hace unos tres años por el Instituto Alemán de Madrid, re-entendadas más tarde en la Fundación March y en distintos festivales de corte europeo, está compuesto por Francisco Martín, violín; Jesús Villa Rojo, clarinete; elén Aguirre, violoncelo; Joaquín Ana- a, percusión, y Luis Rego, piano. Este grupo desarrolló ante el público gaditano un programa muy sugestivo con alternancias de autores y escuelas dispares, lo que hizo del mismo un conjunto atrayente, que agradó sobremanera.

En la primera parte interpretaron: **Suite**, de Darius Milhaud, obra para violín, clarinete y piano, para ofrecer después el **Trío número 4, op. 11**, de L. van Beethoven, para clarinete, violoncello y piano.

En la segunda parte ofrecieron una obra de Jesús Villa Rojo, clarinete del conjunto, titulada **Nosotros**, para los instrumentos violín, clarinete, percusión y piano. Concluyeron con un trabajo de Tomás Marco, la **Arcadia**, para violín, clarinete, violoncello, percusión y piano.

La pureza, la compenetración del grupo, el modo expresivo, la calidad interpretativa, en suma, fueron los elementos persuasivos que provocaron en el público los mejores aplausos y los comentarios más elogiosos.

CONCIERTO DE FLAUTA Y GUITARRA

Moisés Vaca, flauta, y Enrique Molina, guitarra, han dado un concierto para las Juventudes Musicales en acto patrocinado por la Dirección General de Música. Tuvo lugar en el salón de actos del Conservatorio «Manuel de Falla».

En la primera parte interpretaron **Tresanzas inglesas**, de S. Behrend; **Sonata**, de L. van Beethoven; **Tiempo de marcha**, de B. Calatayud, y **Sonata**, de Telemann.

En la segunda parte ofrecieron **Quince variaciones sobre «Greensleaves to a round»**, siglo XVII, anónimo; **Sonata** de Paganini y **Sonata** de J. Truhlar.

El concierto fue del total agrado de los asistentes, y ante la insistencia de los aplausos tocaron una obra fuera de programa.

HAVLAK QUARTET DE PRAGA

Siguiendo las Juventudes Musicales Españolas, en su Delegación en Cádiz, con un apretado programa de conciertos, tuvo lugar, el pasado 6 de noviembre, un gran

concierto a cargo del Havlak Quartet de Praga. Este famoso cuarteto, formado en el año 1976 en el Conservatorio de Música de Praga (son alumnos del Centro), ofreció un programa compuesto por **Cuarteto para cuerda número 4, en Do menor, op. 18**, de L. van Beethoven; **Cuarteto para cuerda número 1** (inspirado en la sonata Tolstoy, de Kreutzer), de Leos Janáček, y **Cuarteto para cuerda en La bemol mayor, op. 105**, de Antonín Dvorák.

La juventud de sus componentes no dejaba paso a la inexperiencia. Mostraron en todo momento saber estar, ejecutando con precisión, firmeza y poesía, sin que se notase (y era para notarse) el que en Sevilla, de donde procedían, les robasen los instrumentos propios, teniendo que tocar con los que les prestara el propio Conservatorio gaditano. Siguiendo la anécdota, diremos que hubieron de actuar en traje de calle, motivado por la premura de tiempo ante el referido imprevisto.

CONCIERTO POR ALUMNOS DEL CONSERVATORIO

Coincidiendo con la festividad de Santa Cecilia, Patrona de los músicos, se celebró el pasado día 22 de noviembre el Concierto Inauguración Curso 1979-80, organizado por el Conservatorio Oficial de Música «Manuel de Falla».

Tras la breve intervención del compositor y académico Ernesto Halffter y del presidente de la Diputación, Gervasio Hernández, profesores y alumnos interpretaron el siguiente programa: Francisco José Ríos (tercero de Guitarra), **Estudio número 3**, de M. Carcassi, y **Minueto en Re mayor**, de Sor; Jesús Muriel Gallardo (cuarto de Violín) acompañado por el profesor Prieto Soler, **Sonatina**, de Schubert; Francisco Palma (antiguo alumno), **Preludio número 1**, de Villalobos; Palma Ruiz y el profesor García García, **Romance**, anónimo; Luis Félix Parodi (séptimo de piano), **Sonata número 4**, de Diabelli, acompañado por el profesor Prieto Soler, e **Impromptu en La bemol**, de Schubert; Pilar Saez (soprano) y el profesor Prieto, **Háblame de amores**, de Fuste; **Las hijas de Cádiz**, de Delibes, y **De los álamos vengo, madre**, de Rodrigo; María del Rosario Mateos (quinto de Danza), «Pizzicato» del «ballet» **Sylvia**, de Delibes, y Esperanza Margenthalez (quinto de Danza), **Vals brillante número 1**, de F. Chopin.

La bisoñez de algunos alumnos no empañó el acto, ya que sobresalieron notablemente, realizándolo Francisco José Ríos (guitarra) y el piano de Parodi.

LA JAPONESA TOYOKO YAMASHITA

En los locales del Conservatorio gaditano, en acto organizado por la Delegación de las Juventudes Musicales, ha tenido lugar un concierto a cargo de la pianista japonesa Toyoko Yamashita.

Esta pianista, que se formó en la Universidad de Música de Tokio, interpretó las siguientes obras: **Sonatina, en Fa sostenido mayor**, de Ravel; **Sonata, en La menor**, de W. A. Mozart; **Rapsodias 1 y 2** de Brahms; **Dos preludios**, de Debussy; **Piano no tameni**, de la propia intérprete, y **Fantasia en Fa menor**, de F. Chopin.

Debemos anotar el hecho anecdótico de

que hubo de tocar alumbrándose con velas, debido a una avería en el suministro de energía eléctrica. Aunque el acto no quedó deslucido en absoluto.—**DIEGO NAVARRO MOTA**

Pamplona

ORQUESTA SANTA CECILIA

La Orquesta Santa Cecilia, de Pamplona, ha ofrecido, bajo la dirección del titular, y enmarcado dentro de la celebración del Centenario, un concierto con la soprano Paloma Pérez Iñigo. En el programa: **Los maestros cantores** (preludio), de Wagner; **Exultate Jubilate**, de Mozart, y la **Heroica**, de Beethoven.

El atractivo de la tarde era la soprano Paloma Pérez Iñigo, conocida ya en nuestra ciudad, que, como otros grandes artistas (Nicanor Zabaleta...), se ha unido al homenaje a la Orquesta. Dio un Mozart limpio, seguro y con un buen agudo; la Orquesta acompañó con precisión y justaza de volumen en todo momento a la soprano. El público tributó una gran ovación a los músicos e hizo salir a la solista tres veces al escenario. Correcta la **Tercera sinfonía**, y algo menos la **Obertura**.

En relación con la Orquesta, hay que destacar también el entrañable recuerdo que el Orfeón Pamplonés ha tenido con su más allegada entidad musical, el obsequiar a dicha Orquesta con una placa conmemorativa del Centenario, en un acto celebrado el jueves día 29, festividad del Patrono de la ciudad, y tras la interpretación de la **Misa de «Los Gorriones»**, de Mozart, por ambas entidades.

CONSERVATORIO DE MUSICA

«PABLO SARASATE»: Altísimo nivel

Con motivo de la festividad de Santa Cecilia, el Conservatorio de Pamplona ha organizado un concierto muy importante, en el que se ha puesto de manifiesto el alto nivel de sus alumnos. Sería muy largo nombrar a todos, pero hay que destacar, indudablemente, la actuación de los premios otorgados este año por la Diputación Foral.

El «Julián Gayarre» recayó, con votación unánime, en Ignacio Fresan Zategui, alumno de tercer curso de Canto, que interpretó **Aprite un po quell, occhi**, de Mozart, con una brillantez, seguridad, y sobre todo con la gracia indefinible mozartiana, admirables.

El «Pablo Sarasate» recayó en María García-Mina, alumna de cuarto curso de Guitarra. Destacó por el sonido que sacaba al instrumento en el contraste piano fuerte.

El «Paulino Caballero» fue para J. Angel Lecumberri, alumno de cuarto de Flauta, que se enfrentó con una limpieza pasmosa a la difícil partitura del «Andante» y «Allegro» de la **Sonata número 5, en Mi menor**, de J. S. Bach.

El «Joaguèn Larregla» fue para María Isabel de Carlos, alumna de cuarto de



La Orquesta Santa Cecilia durante uno de sus recientes conciertos.

Piano, que dio la «Danza Oriental», de Granados.

El «Blas de la Serna» fue para María Alicia Suescun Orderiz, de cuarto de Flauta, que interpretó a Haendel.

Pero el que haya alumnos aventajados quizá no sea lo más importante para saber el nivel de un Conservatorio. Lo verdaderamente importante, a mi modo de ver, fue el concierto dado a continuación por el conjunto coral e instrumental del Conservatorio, que bajo la dirección del maestro Aldave (director del mismo) abordaron partituras tan difíciles como la **Cantata 127** de J. S. Bach, o la **Oda a Santa Cecilia, de Haendel**, teniendo siempre en cuenta que el coro está compuesto por unos doscientos niños y niñas en sopranos y contraltos, y demás alumnos mayores en tenores y bajos. La versión de todo el recital fue admirable.

V SEMANA DE ORGANO

Un año más se ha celebrado la Semana de Organo, que hace sonar los mejores

órganos de la región vasco-navarra. Por lo que se refiere al celebrado en Pamplona, José Manuel Azcue Aguilalda dio un variado programa, en el que destacó, a mi modo de ver, **Los versos para un «Te Deum»**, de Antonio Soler, y el **Magnificat**, de Echeveste. Fue una pena que casi no asistiera gente por estar el concierto poco anunciado.

ORGANO Y CANTO

Gloria Berisa, «mezzosoprano»; Ignacio Fresan, bajo, y José Ignacio Martínez, órgano, han formado un trío para promocionar el canto y los órganos, que están un poco dormidos en la geografía navarra. Han elaborado un programa variado y asequible para el gran público, un público que vive en pueblos o ciudades pequeñas y que no ha tenido ocasión de escuchar mucha música. Están subvencionados por la Diputación Foral, y su gran nivel y preparación profesional —los tres se dedican exclusivamente a la música— hacen de

estos tres intérpretes un grupo de grandes virtudes musicales que van a dar un buen empuje a la música vocal, en muchos pueblos desconocida.

EL ORFEON PAMPLONES, EN SANGÜESA

El Orfeón Pamplonés ha dado un concierto «a capella» en Sangüesa con motivo de la festividad de San Francisco Javier. El concierto, que abarca desde la polifonía clásica a las canciones vascas, tiene una importante novedad: el estreno por parte de esta entidad de la obra, de Remacha, **Llanto por la muerte de Sánchez Mejías**, obra compuesta por el músico tudelano sobre el texto de G. Lorca. La obra sabe conjugar el ritmo del paso doble con los gritos trágicos y los acordes del Dies irae gregoriano, en un conjunto musical impresionante por la plástica y la profundidad de los temas. El titular, José Antonio Huerta, dirigió con absoluta seguridad la difícil partitura, dando a la interpretación la versión deseada y los matices requeridos.

MUSICOS QUE NOS HAN VISITADO

Después de su brillante apertura la Sociedad Filarmónica de Pamplona ha seguido su ciclo de conciertos con la Orquesta Filarmónica de Sofía, con Konstantin Iliev al frente. Y la Orquesta de Cámara de Moscú con Igor Besrodny, en un concierto memorable.

Edwin Kowalik dio un concierto de piano con un programa Chopin, montado por la Organización de Ciegos de Navarra. Aunque la nieve caída esos días retrasó un poco la hora del concierto, el público salió satisfecho del ímpetu del invidente pianista.

La compañía lírica «Villa de Madrid» dio dos óperas «sintéticas», **Rigoletto** y **La Traviata**, de Verdi. No puedo hacer crítica porque sólo aguanté el primer acto de la primera representación por cortesía. La crítica local y el progresivo abandono de la sesión por el público coincidían en dos cosas: que, aun agradeciendo el esfuerzo realizado, eso no era ópera, pues por no haber no había ni orquesta, y que el público «de provincias» no es tonto. Se equivoca el Ministerio de Cultura con su montaje de abonos, y el Ayuntamiento, si piensa que así cumplen con el compromiso de hacer cultura.—**JAVIER MONREAL ARITMENDI.**

COLECCIONISTAS MUSICA CLASICA:

DISCOS RAROS,
EXTRANJEROS Y
NACIONALES, PARTICULAR CAMBIA
O VENDE.

Teléf.: (91) 459 87 01
MADRID

(Viene de la pág. 49)

metal de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon, 2536394.
NESTERENKO: **Arias de ópera para bajo.** Con la Orquesta del Teatro Bolshoi, Moscú. Directores: F. Mansurov, V. Jaroslazhev. Ars Nova, ANC 2530 (importación).
RENACIMIENTO EN EUROPA. **Obras para laúd** de DOWLAND, MILAN, MILANO, NEWSIDLER.

LE ROY y ANONIMOS. M. Dintrich. Decca, SXL 27316.
SHAKESPEARE: **CANCIONES DE OBRAS DE** J. Bowman, J. Tyler. Archiv, 2533407.
ZABALETA: **MUSICA FRANCESA PARA ARPA.** **Obras** de DAMASE, DEBUSSY, RAVEL, ROUSSEAU, SALZEDO, TAILLEFERRE y TOURNIER. Deutsche Grammophon, 2531051.



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.

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S. A.

Marqués del Puerto, 9.
Teléfonos 415 52 55 - 415 52 44.
BILBAO-8.

BILBAO TRADING, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Carretera de La Coruña, Km. 17,200.
Teléfs. 637 10 04-08-012.
LAS ROZAS (Madrid).

ENRIQUE KELLER

partado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

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.

IAZEN

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).

OLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59-14 - 419 29 19.
MADRID-4.

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.

Gran Vía, 77.
Teléfono 441 51 66. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

J. L. ALBERDI

Instrumentos de música

Avda. Príncipe de Asturias, 8 bis.
Teléfonos 228 81 02 - 228 81 34.
BARCELONA-12.
Calle Galileo, 26-28.
Teléfonos 448 85 64 - 448 86 64.
MADRID-15.

CAPRICE, S. A.

Cuerdas para guitarra

Padre Urbano, 1.
Teléfono (96) 366 80 12. VALENCIA-9.

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO-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.

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

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.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**MATERIAL DIDACTICO
MUSICAL**

ENRIQUE KELLER

Apartado 15.
Teléf. 85 14 45. ZARAUZ (Guipúzcoa).

ERVITI

San Martín, 28.
Loyola, 14.
Teléfonos 42 87 83 - 42 65 36.
SAN SEBASTIAN.
Sucursal en Logroño.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**EDITORES, LIBROS Y
PARTITURAS**

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70.
Teléf. 276 39 50.
MADRID-9.
Canuda, 45.
Teléf. 231 08 86.
BARCELONA-2.

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

MUSIC DISTRIBUCION, S. A.

Tallers, 9, pral. A.
Teléfonos 302 27 44 - 302 25 92.
BARCELONA-1.

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14).
Teléfono 232 85 88. MADRID-13.

**DISCOS, CASSETTES,
MUSICA CLASICA
COMERCIOS ESPECIALIZADOS**

LINACERO

San Miguel, 49.
Teléfono 23 75 26. ZARAGOZA-1.

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

**EMPRESAS
DISCOGRAFICAS**

DISCOS COLUMBIA, S. A.

Avda. de los Madroños, 27.
Parque Conde de Orgaz.
Teléfono 200 80 40. MADRID-33.

HI-FI**ATAIO INGENIEROS**

Enrique Larreta, 12.
Teléfonos 733 05 62 - 733 37 00.
MADRID-16.

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21.
Teléfonos 270 28 51 - 279 80 21.
MADRID-20.

COMERCIAL EAR

Avda. de Sarriá, 67 bis
(esquina Taquígrafo Garriga).
Teléfono 239 31 03. BARCELONA-29.

EAR

H. Fournier, 21.
Teléfono 25 34 11. VITORIA.

FOX IN-DEL-SON

Agujas y fonocápsulas
Calle Alta, 58.
Teléfono 23 97 66. SANTANDER.

TRINGENIER

**Compañía de Electroacústica
Española, S. L.**
Grucer, 3.
Teléfono 255 53 84. MADRID-17.

VIETA

Bolivia, 239.
Teléfonos 307 47 12 - 307 47 16.
BARCELONA-20.

**COMERCIOS DE ALTA
FIDELIDAD**

VELLIDO, S. A.

Plaza Moyua, 4.
Teléfs. 441 63 11 - 441 62 00. BILBAO.

VELLIDO, S. A.

Avda. Carlos III, 46.
Teléfono 24 17 21. PAMPLONA.

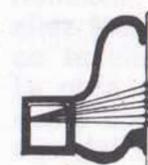
VELLIDO, S. A.

Calle del Roso, 13.
Teléfono 82 22 66. TUDELA.

oboe

**Discos.
Alta Fidelidad.
Sonido.**

Bravo Murillo, 6.
Teléfonos 445 12 59 - 448 03 14.
MADRID-3.



Contrapunto
EL SONIDO AL SERVICIO DEL ARTE

Proyectos de Sonorización.**Alta Fidelidad.****Video.****Fonoteca.**

María de Guzmán, 38.
Teléfono 234 36 32.
MADRID-3.

DEEP SOUND HI-FI

**Un nuevo concepto de «ver»
la música**

Amplificadores. Receptores.
Grabadoras. Video tapes.
Giradiscos. Discos.
Goya, 5 (Pasaje Carlos III).
Teléfono 276 16 47. MADRID-1.

HOTELES - PARADORES

Pl. General Queipo de Llano, 3.
MERIDA (Badajoz).
Teléfono (924) 301540/41/42.

MECANICOS AFINADORES**GARRIDO-BAILEN**

Mayor, 88.
Bailén, 19.
Teléfono 248 28 29. MADRID-13.

MAXPER, S. A.

Carretera Andalucía, Km. 12,600.
Teléfonos 695 91 00 - 04 - 08.
GETAFE (Madrid).

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3.
Teléfonos 419 59 14 - 419 29-19.
MADRID-4.

POLIMUSICA, S. A.

Caracas, 6.
Teléfono 419 94 50. MADRID-4.

PIANOS
BECHSTEIN

Gard

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